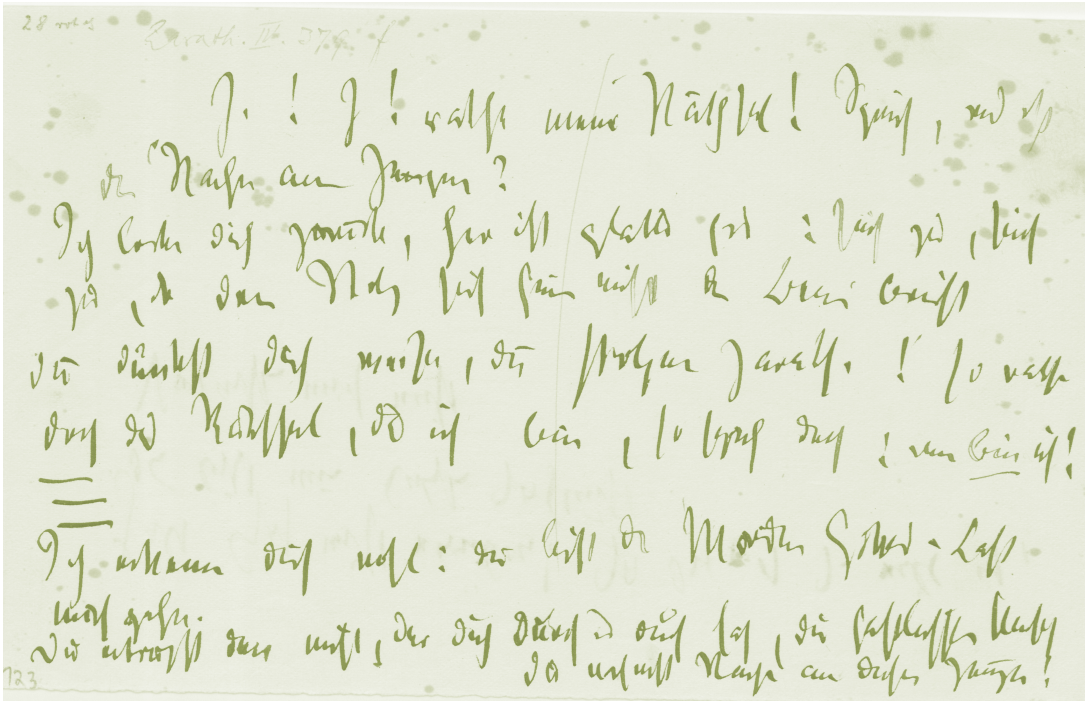
AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

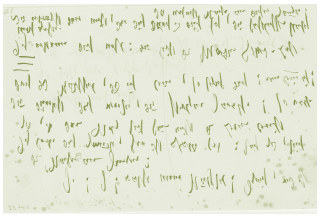
Buenos Aires | año XIV | nº 32 | junio 2017



Friedrich Nietzsche. Hojas sueltas. Planes y borradores
para una tercera y cuarta parte de *Also sprach Zarathustra* .
Noviembre de 1882 a febrero de 1883 y otoño de 1883
Digitale Faksimile-Gesamtausgabe (DFGA/Mp-XV-3d,1)

Copyright 2004-2016 © Adversus.org | Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS)
Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina

AdVersuS
Publicación del IstitutoItalo-argentino
di RicercaSociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XIV,nº32, junio 2017



Friedrich Nietzsche. Hojas sueltas. Planes y borradores para una tercera y cuarta parte de *Also sprach Zarathustra* .
Noviembre de 1882 a febrero de 1883 y otoño de 1883
Digitale Faksimile-Gesamtausgabe (DFGA/Mp-XV-3d,1)

Copyright 2017 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

CUERPO EDITORIAL

DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL

Dr. Hugo R. Mancuso
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, R. Argentina

VICEDIRECTORA
Dra. Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Dr. Ignacio Weber
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

CONSEJO EDITORIAL
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Massimo Casali
CNR/IIRS , Roma, Italia
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS Bruxelles/Namur

COLABORADORES
María Mercedes Niklison
Universidad de Buenos Aires
Ana María Morilla
Universidad del Museo Social Argentino

CONSEJO CIENTÍFICO

Renato Barilli
Università di Bologna, Italia
Alicia Bernasconi
Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos
CONICET, Buenos Aires, R. Argentina
José Emilio Burucúa
Universidad de San Martin, Buenos Aires, R. Argentina
Miguel Ángel Canone
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica, Torino, Italia
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci, Roma, Italia
Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Irénne Marcille
Academia de Ciencias, Moscú, Rusia
Floyd Merrell
Purdue University, Indiana, USA
Walter Mignolo
Duke University, Durham, North Carolina, USA
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Rosa María Ravera
Asociación Internacional de Estudios Semióticos
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Raffaele Simone
Università di Roma Tre, Roma, Italia
Shigeaki Sugeta
Waseda University, Tokyo, Japón
Oscar Traversa
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina

MIEMBROS HISTÓRICOS

Juan Azcoaga [1925-2015]
César A. Cabral [1917-2011]
Tullio De Mauro [1932-2017]
Umberto Eco [1932-2016]
Emilio Garroni [1925-2005]
Julio Godio [1939-2011]
Jury Lotman [1922-1993]
Luis Jorge Prieto [1926-1996]
Thomas Sebeok [1920-2001]

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 **Vicedirectora** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (iweber@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.

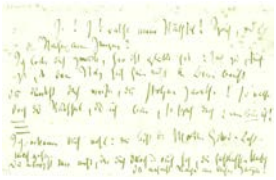
Artículos en publicaciones periódicas en línea:

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



AdVersuS

Artículos	**Sobre el vocablo «arte» en las *Memorias consulares* de Manuel Belgrano en el siglo XVIII / On the Word "Art" in the *Consular Memoirs* of Manuel Belgrano in the Eighteenth Century** DIANA VICTORIA BRITOS	1-22
	Parodia y crítica en fotografías argentinas de los noventa / Parody and criticism in Argentine photographs of the nineties VERÓNICA SILVANA LÓPEZ	23-48
	Eduardo Mateo y la poética de la incesante abducción / Eduardo Mateo and the Poetics of the Incessant Abduction MARIANO MENDEZ	49-75
	Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de J. Drexler / Semiotic Approaches to the Álbum *Bailar en la cueva*, by J. Drexler MARÍA CLARA LUCIFORA, MARÍA INÉS LUCIFORA	76-101
Notas	**La visualización como vehículo de la comunicación poética / Visualization as a Vehicle for Poetic Communication** MARÍA EMA LLORENTE	103-116
	Apuntes para una lectura semiótica del cementerio Nueva Esperanza de Villa María del Triunfo (Lima, Perú) / Notes for a Semiotic Reading of the Cementery Nueva Esperanza in Villa María del Triunfo (Lima, Peru NILA VIGIL OLIVEROS	117-129
Novedad editorial	**DUBATTI, Ricardo (comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la* guerra, Buenos Aires: CCC, 2017.**	131-132

Artículos

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Sobre el vocablo «arte» en las *Memorias consulares* de Manuel Belgrano en el siglo XVIII

DIANA VICTORIA BRITOS
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad de Buenos Aires,
R. Argentina
✉

Resumen: Las categorías *arte* y *artista* no significaron siempre lo mismo. Los conceptos así como las prácticas sociales forman parte de una tradición cultural y discursiva. Este trabajo pretende poner en evidencia las transformaciones semánticas de algunos conceptos que definieron lo artístico a finales del siglo XVIII en Buenos Aires, tomando como estudio de caso las *Memorias consulares* redactadas por Manuel Belgrano. Con herramientas teóricas de la semiótica textual, se busca mostrar que existió un impulso por revalorizar el estatus de la actividad artesanal/artística en la región, y que este impulso estuvo sostenido teóricamente por los debates, difundidos en la época, en torno al valor social del comercio y al sujeto individual. Antes de la consolidación de un sentido moderno (autónomo) de las artes, hubo un discurso intermedio entre las teorías culturales barrocas y modernas, que defendió e incluyó al artista como eslabón necesario para el desarrollo de la sociedad.

Palabras clave: Modernidad – Semiótica textual – Sistema de Arte.

[Essay]

On the Word "Art" in the Consular Memoirs of Manuel Belgrano in the Eighteenth Century

Summary: The categories of *art* and *artist* did not always mean the same thing. Concepts as well as social practices are part of a cultural and discursive tradition. This paper aims to show the semantic transformations of some concepts that defined the concept "artistic" towards the end of the 18th century in Buenos Aires, taking as a case study the *consular Memoirs* written by Manuel Belgrano. With the help of theoretical tools of textual semiotics, it is sought to show that there was an impulse to revalue the status of artisanal / artistic activity in the region, and that this impulse was theoretically supported by the debates, spread at the time, about social value of trade and the individual subject. Before the consolidation of a modern (autonomous) sense of the arts, there was an intermediate discourse between baroque and modern cultural theories, which defended and included the artist as a necessary link for the development of society.

Keywords: Modernity – Textual Semiotics – Art System.

Introducción

¿Por qué es importante discutir la categoría *arte* presente en un documento de finales de siglo XVIII en una Buenos Aires recién convertida en capital de virreinato? ¿Por qué no quedarnos con el resultado material de estos documentos?: una escuela de dibujo inaugurada en 1799 y un año después cerrada por falta de presupuesto. Justamente este suceso (la aparición y desaparición de la escuela) no llega a explicar el sentido, el estatus y el fundamento de este impulso.

Este trabajo descansa sobre una certeza: detrás de cada práctica así como de cada concepto hay teorías. Cada acto corresponde con maneras de simbolizar el mundo; y no estamos ajenos ante esta «codificación» de la «realidad», que puede tomar el nombre de *habitus* (Bourdieu 1999), *tradición* (Williams 1977). Y particularmente nos interesa este aspecto: la imposibilidad de salirse de este gran relato, que es un recorte, que es una selección: «Todo significado del signo es una abstracción. Es decir, el mundo de los hechos y los sentidos son un recorte. (...) para Peirce, además, todo signo —todo pensamiento, toda teoría— implica algún tipo de citación» (Mancuso 2010:183). Esta cadena infinita de diálogos entre teorías y saberes acumulados, previamente seleccionados y *reubicados*, pone~~n~~ en evidencia el carácter polifónico de cada texto. Este es el propósito que buscamos en este trabajo: analizar una serie de escritos que incluyeron al arte en un proyecto para la mejora y crecimiento de la región. Si nos quedamos con el fracaso del proyecto o reducimos la concepción artística del Secretario al «sentido social del arte», no llegamos a indagar en las bases teóricas sobre la que descansó la idea de arte en Buenos Aires a finales del siglo XVIII. Las *Memorias consulares* redactadas y leídas por Manuel Belgrano nos hablan de una época, evidencian el carácter *responsivo* de estos escritos frente al estado del arte en la región y frente a la ausencia del Estado, explicitan algunas certezas en torno al sujeto, la producción y la historia; y ponen en evidencia un cierto grado de conciencia histórica. «Se habla porque se actúa (...) Al igual que la acción, el lenguaje expresa una voluntad profunda» (Foucault 1966 (2008):305).

La poca densidad demográfica y el carácter periférico de Buenos Aires durante los siglos XVI, XVII y la primera mitad del siglo XVIII, obstaculizaron el desarrollo de gremios de pintura y/o escultura. Las diversas empresas artísticas iniciadas en la ciudad fueron encomendadas a artistas extranjeros y la demanda de piezas fue cubierta por talleres de Quito y de Cusco. En consecuencia, la historiografía

de las artes sobre finales de siglo[1] destacó la importancia de la inauguración de la Escuela de Dibujo (1799) al ofrecer un espacio de formación oficial antes inexistente. Los estudios sobre el tema, de Rodolfo Trostiné (1950) y de Adolfo Luis Ribera (1974), se enfocaron en los alcances del proyecto a través del análisis del reglamento, de las características de la institución así como de su corta duración y los nulos resultados. En contraste, este trabajo no pone como punto de partida la inauguración de la escuela, sino que, al contrario, la concibe como consecuencia de un discurso que la justificó e impulsó durante los años previos.

Para avanzar, emplearemos algunas herramientas metodológicas del análisis del discurso (Foucault 1969, Ducrot 1980, Maingueneau 2004) y de la semiótica e historia cultural (Bourdieu 1977; Williams 1977, 1981; Bajtin 1952-53), que sitúan el objeto de estudio dentro de una compleja trama de relaciones entre la cultura, la lengua y la historia. El enunciado, entendido como una *unidad real de la comunicación* (Bajtin 1952-53), no se concibe como reflejo de la realidad, sino como parte integral de las reglas sociales y culturales de un proceso histórico que, por un lado, lo limita y condiciona y, por el otro, funciona como base para la producción de nuevos sentidos. Tal es el caso de las *Memorias* que, mientras estuvieron circunscritas a una normativa y a una institución oficial, plasmaron nuevas concepciones sobre lo artístico y la cultura en la región. En diálogo, sostenemos que el interés por instruir en diversas ramas de las *artes* y, en particular, las artes del dibujo, no sólo fue innovador al incluir en un proyecto político-económico la actividad artística en el Río de la Plata, sino también fue resultado de un grado de conciencia cultural autónoma alcanzado. El énfasis puesto en la necesidad de generar medios para la producción y espacios para la formación se refiere a un proyecto pensado desde y para la región, en el que el desarrollo de una economía autosustentable hiciera posible una interacción equitativa con la península.

[1] El problema del significado de la categoría *arte* es un tema poco trabajado en las investigaciones sobre el período. Muchos de estos estudios tienen de base definiciones generales sobre lo que entendía la sociedad por *arte*, más no del aparato discursivo y el léxico empleado para difundir tales nociones. Las investigaciones sobre la arquitectura porteña de finales de siglo (Aliata y Munilla Lacasa 1998; Buschiazzo 1966; De Paula 1966; Sobrón 1997) han descrito esta etapa bajo la influencia del clasicismo, y han considerado la Academia de Dibujo (1799) como resultante del semblante de nuevas ideas arribadas a la ciudad. Asimismo, los títulos *Arte historia y sociedad* (1999) y *Arte y sociedad en la Buenos Aires colonial* (1999), destacaron la difusión de nuevas ideas sobre la *función social del arte* (Jáuregui y Penhos 1999) y *liberalidad* de la actividad (Fükelman, González y Sánchez 1998).

El impulso comercial

Durante el siglo XVIII, desde diversos sectores sociales se alimentó el estatus del comercio. El aspecto interactivo y comunicacional de la actividad mercantil, la convertía en una práctica digna de las naciones civilizadas. Representantes de los llamados «filósofos viajeros» como pensadores del extenso y heterogéneo Siglo de las Luces, afirmaban que el comercio «hacía a los hombres amables» (Pagden 1990 (1991):24) y, por ello, se oponían al monopolio, que lo concebían como práctica de las naciones más atrasadas. El abate Raynal, en *L´Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770), también F. de Magallanes como Montesquieu, consideraban el comercio como una actividad fundada sobre la comunicación y la libertad, en este esquema España se encontraba en las antípodas de la organización económica moderna, al prohibir a sus reinos interactuar con otros mercados:

> La libertad política y particular (...) de cada hombre de participar plenamente en el proceso político era lo que caracterizaba a la Europa moderna, ya que sólo las sociedades libres podían ser verdaderas sociedades comerciales (Pagden 1990 (1991):25).

Por el otro lado, y aparte de la propaganda negativa y la anterior «leyenda negra» construida en torno a España, las colonias de la monarquía castellana se veían constantemente avasalladas por flotas de origen francés o inglés. Las rivalidades entre potencias por el control de las rutas de navegación y del comercio atlántico fueron el punto de partida para la reorganización política, militar y económica del orden colonial, bajo los borbones. La toma de La Habana y de Manila (1762) dejó en evidencia la fragilidad defensiva de las ciudades-puerto y aceleró la urgencia por implementar una serie de reformas fiscales y administrativas para el refuerzo del *pacto colonial*. La red de intendencias dentro del territorio, los nuevos virreinatos e instituciones buscaron consolidar la *communitas católica* en ambos hemisferios, a partir de la creación de espacios de participación compartida:

> (...) si bien las reformas excluyeron a los criollos de los altos puestos de gobierno y atacaron los privilegios y propiedades de la Iglesia, también lograron importantes progresos en el comercio y en la producción,

> favoreciendo algunos intereses locales y ciertos cambios en la manera de pensar la política y la economía (Morelli 2008: párr. 13).

En este contexto, se crearon los Consulados de Comercio.[2] El de Buenos Aires fue decretado por Carlos IV el 30 de enero de 1794 y aunque no tuvo injerencia política, adquirió el rol de difusor de algunas «ideas ilustradas». Los Reales Consulados de finales del siglo XVIII cumplieron con dos tareas básicas: por un lado, garantizar justicia y protección a los comerciantes, y, por el otro, fomentar la economía a través del comercio.

Desde la primera memoria consular (1796), Manuel Belgrano planteó las bases de la organización productiva del *país* integrada a un sistema de mercado, regulado pero libre. Sin comercio, aunque existiese agricultura e industria, no habría mejora ni desarrollo porque las sociedades, sin necesidad de cubrir una demanda externa, sólo trabajarían para cubrir necesidades personales. Sin embargo, la actividad central era la agricultura. Esta concepción tomó algunos fundamentos clave de la economía política, principalmente de la obra *Lecciones de comercio* del abate Antonio Genovesi, mientras se distanció de la mirada pesimista en torno a las consecuencias del *pacto social*, denunciadas, con sus matices, tanto por Thomas Hobbes (1651) como por Jean-Jacques Rousseau (1762).

Entre 1794 y 1799, Belgrano, como secretario del Consulado, presentó cinco memorias. Las que analizaremos en este artículo («Medios generales de fomentar la agricultura, animar la industria y proteger el comercio de un país agricultor», de 1796; «Utilidades que resultarían a esta Provincia y a la Península del cultivo del lino y del cáñamo», de 1797, y una sin título denominada «sobre la dependencia mutua entre agricultura y comercio», de 1798) son producciones propias del autor, aunque también presentó dos obras traducidas: «Máximas generales del gobierno económico de un reino agricultor», en 1794, y «Principios de la ciencia económico-política», en 1796.

El ingreso de jóvenes criollos, formados en la península, al ámbito institucional trajo perspectivas renovadas acerca de las prioridades y de los deberes de un gobierno para mejorar el estado y la vida de los pueblos, al difundir nuevas

[2] Entre los consulados fundados durante la segunda mitad del siglo XVIII se cuenta con los Consulados de Málaga, Alicantes, La Coruña, Santander y Tenerife (1785-1786), Caracas y Guatemala (1793), Buenos Aires y La Habana (1794), Cartagena de Indias, Veracruz, Guadalajara y Santiago de Chile (1796).

ideas que discutieron los fundamentos culturales del *statu quo* de la monarquía en América.

El rol de las artes en la América española

Las *Memorias* de Belgrano, antes de la inauguración de la escuela, exhiben una particular mirada sobre la función social del arte. Sin embargo, este «carácter social» también lo volcaba en actividades como la agricultura, la ganadería y la industria. En este sentido, el arte (así en general) no se diferenciaba del resto de las tareas productivas. Por ello, destacar de las *Memorias* este aspecto social del arte en el siglo XVIII en un reino de España, puede ser una redundancia. La producción artística durante todo el proceso de conquista y de posterior institucionalización (Subirats 1994) fue un medio para la difusión y reproducción de la cultura cristiana castellana, desde los catecismos testerianos hasta los retratos políticos.

Apenas finalizadas las guerras de conquista en los principales focos de densidad poblacional, se inició un *proceso de territorilización* (Garriga 2006) basado en el «trasplante» del sistema político castellano al «Nuevo mundo». Desde el punto de vista del derecho público, América no era un territorio extranjero. Mientras que por una parte, tanto el Consejo de Indias como la Casa de Contratación, desde España, tuvieron la misión de organizar el nuevo gobierno, por el otro lado, el control de los medios simbólicos de representación hizo perdurables determinadas construcciones hegemónicas en torno a la soberanía del rey y los principios éticos cristianos. Para ello, desde mediados del siglo XVI, se instauraron gremios en las principales ciudades y se legó la responsabilidad de vigilar la producción en las áreas rurales a las órdenes mendicantes. Las prácticas «idolátricas» de las comunidades, las malas interpretaciones de la doctrina, así como las supuestas limitaciones morales de los indios, justificaron el control riguroso sobre la producción. De esta manera, tanto la organización del trabajo, de los materiales, de los códigos de representación como de los temas representados, fueron definidas por las autoridades coloniales,[3] que

[3] En relación con este tema, también existen trabajos que han discutido el aspecto netamente copista del arte colonial y asimismo, a partir del análisis de otros registros, encuentran otros mensajes que excedieron la lectura y control de un europeo tipo a raíz de su tradición plástica visual. Entre estos estudios sobresalen *Iconografías y mitos indígenas en el arte*, de Teresa Gisbert (1980), *El pensamiento mestizo* de Gruzinsky (1999) y *El poder de los colores,* de Gabriela Siracusano (2005). Los primeros enfocados en los estudios iconográficos ponen en evidencia un

trasladaron las prácticas institucionales españolas (marcadas por el legado de la Inquisición y del Concilio de Trento) a América.

Revisión de la palabra *arte*

> «La facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas. Debajo de este nombre se entiende la generalidad de las artes liberales y mecánicas.
>
> Se llaman así también los oficios de manos: como arte de la seda, de lana.
>
> Se toma por ciencia (sic) algunas veces: como el culto de artes, esto es de las ciéncias (sic) Metaphysica y Physica.
>
> Arte de las artes. Dicen algunos es la Política y razón de estado, ó (sic) sea el arte de reinar, que la comprehende y encierra»[4]

Las *Memorias*, en diálogo con los usos habituales del término en las principales urbes de Europa, emplearon el concepto en sus diversos sentidos, tanto para referirse a un producto finalizado, como a la capacidad de obrar correctamente. La acepción más usada —como «facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas»— se empleó para destacar la importancia de la agricultura: «el primer arte, el más útil, más extensivo y más esencial de todas las artes» (Belgrano 1796 [1988]:9) y para resaltar su aspecto técnico: «un arte que tenga necesidad de estudio, de reflexiones o de regla» (*Ibíd*.:11). La segunda acepción, como sinónimo de manufactura (industrial), presente, principalmente, en la *Memoria* de 1798, apareció en el *Diccionario* de 1780, sin excluir las definiciones ya citadas: «Arte. En general es todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone á naturaleza. *Ars*».

---

conjunto de temas plasmados en las obras de origen prehispánico. El último analiza un registro poco investigado hasta el momento: la materialidad de la pieza, que demuestra el uso intencional de pigmentos y materiales de uso ritual.

[4] La cita corresponde al primer diccionario editado por la Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Real Academia Española (Madrid 1726).

Ars, del latín, aludía a cualquier habilidad humana. «De hecho, *techné* [del griego] y *ars* se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humana de hacerlos o ejecutarlos» (Shinner 2001 (2015):46). Esta correspondencia entre las definiciones de diccionario y los sentidos clásicos del término durante el siglo XVIII, estuvo atravesada por la teoría del gusto que repercutió en autores como John Locke (1690), Francis Hutcheson (1725), Alexandre Gerard (1759) hasta Immanuel Kant (1790), que ubicó al sujeto en un espacio protagónico entre la creación y la naturaleza. Su característica principal, el aspecto manual, quedó relegada a un segundo plano y se hizo foco en lo sensible e intelectual. Pese a que la vertiente sensible no llegó al Río de la Plata (nuestros intereses búsquedas y contextos eran otros), las memorias evidencian algunos intentos por elevar el estatus del artista en la región. En síntesis, destacamos que el término *arte* se empleó como sinónimo de industria (obra) y de ciencia (conocimiento teórico sobre un tema), pero que, a finales del siglo XVIII, se difundió en un sentido provisto de estatus social.

Pero antes de avanzar con las memorias en sí, situemos la disputa sobre el estatus del sujeto creador en el arte. El debate principal en torno a la separación de la pintura y de la escultura de las artes mecánicas se llevó adelante en Florencia.

Las teorías del *disegno interno* y *disegno externo* de Giovanni Lomazzo (1584), como los estudios anatómicos y la perspectiva aérea de Leonardo da Vinci (1498, aunque publicados en el siglo XVIII) y el cálculo del canon y del módulo de León Battista Alberti (1435), pusieron en relieve la compleja labor de invención y creación intelectual que suponía diseñar y proyectar una pieza artística. En la producción de una obra, se sostenía, la tarea principal era la invención de un diseño a partir de la selección de lo mejor de la naturaleza, con *grazia* y *decoro*, y luego su traspaso al plano a través de herramientas clave como las matemáticas, la anatomía y el estudio de la atmósfera.

Esta discusión trajo como consecuencia la disolución del sistema gremial en las principales ciudades de la actual Italia, que implicó un cambio en el estatus social (al dejar de abonar impuestos como actividad mecánica) y en la formación del artista (que dejaba el taller del maestro y entraba en la academia). Sin embargo, España continuó arraigada al viejo sistema. La organización corporativa en los reinos de América vino acompañada de una herencia teórica que, hasta entrado el siglo XIX, estuvo fundamentada en la teoría neoplatónica

de la representación[5] y regulada, iconográficamente, con la exigencia de *decoro*.[6] En este contexto, se destacan las *Memorias* que, por un lado, asimilaron las definiciones del diccionario y, por el otro, introdujeron nuevas ideas sobre la actividad. Asimismo, nos resulta clave situar estas modelos de institucionalización en los debates políticos presentes en las principales capitales de virreinato, ya que el artista y la actividad, en su acepción «nueva», adquirían un valor y estatus social en términos de libertad, inventiva y ciudadanía (categorías que estaban en discusión para los criollos en la América española). Sin embargo, también debemos destacar que fue la monarquía de los borbones, en el campo de las artes, la que impulsó la fundación de una Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando (1752) y en Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España (1781), y la que inició un plan de restructuración de algunas áreas de gobierno que abrieron nuevos espacios de discusión, como los consulados de comercio.

Algunas notas sobre las *Memorias* de Manuel Belgrano

La primera *Memoria*,[7] redactada por Manuel Belgrano, trata sobre las fuentes universales de la riqueza (la agricultura, la industria y el comercio), que aseguraban la felicidad de los hombres. Asimismo, explica cómo mejorar el arte principal, la agricultura, entendido como la «madre fecunda» de las demás actividades: «Todo depende y resulta del cultivo de las tierras; sin él no hay materias primeras para las artes, por consiguiente, la industria no tiene cómo

[5] El neoplatonismo definía al arte como una copia de lo verdadero y bello. Este posicionamiento crítico de Platón, desarrollado en *Ión* y en *La República* (tomo X) fue retomado por el cristianismo a partir de la teoría de la luz y el oro en los comienzos del goticismo. El arte representaba el mundo celestial, y se convertía en un instrumento clave como Biblia *pauperum*. La obra artística no tenía valor en sí misma, sino lo que representaba al fiel y su capacidad de envolverlo en lo sagrado. Ésta última mención va a ser impulsada luego del Concilio de Trento (1545-1563) y desarrollada en el arte de la Contrarreforma.

[6] Sin embargo, es importante notar que desde finales del siglo XVIII tanto en Nueva España como la zona andina se desarrolla el género pictórico del retrato. Es sabido, que la aparición del género, en Italia e incluso en España, estuvo ligada con el desarrollo de una elite comerciantes y en lazos sociales no fundamentados por la sangre. En este sentido se comprende que el gremio como un oficio familiar, donde el padre artista ligada el oficio al hijo. Por el contrario, la organización independiente del artista convertía a la actividad en una profesión.

[7] «Memoria que leyó el Licenciado Don Manuel Belgrano, abogado de los Reales Consejos y Secretario por su Majestad del Real Consulado de esta capital, en la sesión que celebró su Junta de Gobierno el 15 de julio del presente año de 1796».

ejercitarse, no se pueden proporcionar materias para que el comercio se ejecute» (1796 [1988]:9). Las artes, en esta primera acepción (como actividad hecha con destreza), suponen reglas y conocimientos. En relación con ello, Belgrano justificaba la necesidad de tener academias y escuelas para el *bien común*, de las que, según destaca, en la península abundaban. A lo largo de la descripción de los beneficios de la actividad agricultora, el autor recalca la relación entre las artes y la formación: «Una de las causas (…) [del] poco producto de las tierras (…) es porque no se mira la agricultura como un arte que tenga necesidad de estudio, de reflexiones o de regla» (1796 [1988]:11). Entre otros aspectos, se mencionan las artes del dibujo y, pese a que el concepto continúa ligado a la primera acepción, se lo entiende como una formación central para cualquier actividad:

> Los buenos principios los adquirirá el artista en una escuela de dibujo que sin duda es el alma de las artes (…) es tan necesario, que todo menestral lo necesita para perfeccionarse en su oficio; el carpintero, cantero, bordador, sastre, herrero y hasta los zapateros (…) Aún se extienden a más que los artistas, los beneficios que resultan de una escuela de dibujo: sin este conocimiento los filósofos principiantes no entenderán los planisferios de las esferas celestes y terrestres, de las armilares que se ponen para el movimiento de la tierra y más planetas en sus respectivos sistemas, y, por consiguiente, los diseños de las máquinas eléctricas y neumáticas y otros muchos que se ponen ya en sus libros, al teólogo a quien le es indispensable algún estudio de geografía, le facilitará el manejo del mapa y del compás, al ministro y abogado el de los planos iconográficos y agrimensores de las casas y terrenos y sembrados que presentan los litigantes en los pleitos, el médico entenderá con más facilidad las partes del cuerpo humano (1796 [1988]:24).

Esta cita junto con la posterior apertura de la Escuela de Dibujo (1799), dirigida por Juan Antonio Hernández, —con un programa que incluía geometría, arquitectura y perspectiva— pone en evidencia el carácter técnico-científico de la actividad. Esta aparente adhesión al término moderno de *diseño* conlleva nuevas concepciones sobre el rol social del trabajo y del artista, y su papel en la cultura. A diferencia del valor simbólico que le había adjudicado la cultura barroca, la propuesta de Belgrano convierte la actividad en un conocimiento útil (*tekné*). De esta manera, el artista no sólo puede plasmar «la realidad», sino

también brindar las bases de conocimiento fundamental para diversas áreas de producción.

Tal como se exhibe, la categoría *arte* adquiría diferentes significados según la *situación de enunciación*. Sin embargo, hay un aspecto compartido entre los diversos sentidos, el arte —sea destreza o producto— tener una matriz intelectual. Por ello, incluso antes de la apertura de la escuela de dibujo, la palabra «arte» no apuntaba a un mero conocimiento mecánico. Incluso se menciona la posibilidad de que los españoles (tanto de la península como los criollos) se dedicasen a las artes: «Se podría pensar en separar de las artes a las razas de negros y mulatos, y destinar estos a la agricultura y otros oficios» (1798 [1988]:61). Esta estrategia para acercar a los *españoles* a la actividad productiva y técnica, de la cual el arte del dibujo formaba parte, se debía a que la producción artesanal estaba relegada a los sectores más bajos de la sociedad. El artesano de un gremio, por ejemplo, era un trabajador manual. No tenía estatus social elevado, trabajaba por encargo, pagaba el impuesto de alcabala, producía en serie y su formación, mientras fuese aprendiz, dependía netamente de un maestro.

En la América española, por ejemplo, los artistas/artesanos así como sus obras no fueron valorados hasta muy entrado el siglo XX (Ribera y Schenone 1948, González 1999, Jáuregui y Penhos 1999 y Penhos 2005) porque no se adecuaban a la categoría moderna de arte, consolidada a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Europa, entendida como invención de una obra única, por parte de un hombre libre, con *don* y *genio* para expresar las sensibilidades y la belleza de la naturaleza y del mundo. En este sentido, se comprende el reiterado pedido de Belgrano para que se forme y premie a los mejores de las artes, para que se exhiban sus obras y reciban mención por parte del Consulado. Elevar el estatus del productor, implicaba agregar valor al producto. Estas ideas también aparecen en la primera *Memoria,* al definir que «el honor anima a las artes» (1796 [1988]:23-24). La tardía y escasa organización gremial en Buenos Aires (que sólo contó con el gremio de plateros y el de zapateros) fue impulsada por los artesanos españoles nacidos en la península. Sin embargo, paralelamente, arribaban a la ciudad esclavos y migrantes libres de los pueblos del interior del virreinato, ambos sin tradición corporativa:

> La hábil y decidida resistencia de los artesanos negros y de etnia mixta hacia la denominación étnica en los oficios de Buenos Aires demuestra los

> límites y vulnerabilidades presentes en las presuntas jerarquías de (…) origen de esta ciudad (Johnson 2011 (2013):31)

Muchos artesanos y fabricantes de Buenos Aires eran dueños de esclavos; y solían trabajar de manera conjunta. La creciente importación de esclavos, después de 1780, trajo como consecuencia la transformación del mercado laboral local, que desplazó la mano de obra libre. Asimismo, tanto el fracaso de los gremios como la desregulada formación artesanal circunscribieron la actividad al sector plebeyo de la población. «En este entorno tan poco controlado, los aprendices podían afirmar que eran oficiales (…) y los oficiales podían afirmar que eran maestros (…) y no se les imponía penalidad alguna» (Johnson, 2011 (2013):87). En este contexto, en el que bajaba el número de peninsulares y criollos dedicados a la labor artesanal, en aumento del de los pardos y esclavos, adquiere interés el impulso de Belgrano por elevar el estatus de una actividad sumergida en prácticas informales.

El género y el significado en el enunciado

A partir de este primer acercamiento semántico al término, es posible avanzar con el estudio de la *situación de enunciación*, es decir, el contexto lingüístico que evidencia la posición del enunciador y el co-enunciador. Asimismo, se requieren algunas herramientas de la teoría de los *géneros discursivos* (Bajtin 1952-53, Maingueneau 2004) para entender qué aspectos lingüísticos eran normativos o inusuales, en el estilo y en la composición del texto. Parte del plan de acción propuesto por Belgrano se construyó como una respuesta a un estado de situación. Las sugerencias para el desarrollo comercial como para la formación de la sociedad fueron pensadas como posibles soluciones para combatir el monopolio y la exclusión de ciertos sectores sociales libres del sistema productivo.

Escribir una memoria era una tarea fijada por ordenanza. Consistía en redactar los detalles de un ciclo cumplido como funcionario del gobierno colonial. Aunque parezca forzado definir la memoria como un género (literario), es posible hallar puntos en común con el resto de las producciones del mismo tipo. Las memorias se redactaban una vez concluido el mandato, estaban dirigidas a «vuestra majestad» (V. M.) y escritas en primera persona del singular. El relato incluía descripciones, percepciones y tareas realizadas por el enunciador, así como detalles de lugares, el comportamiento de la sociedad y

decisiones tomadas. Este escrito tuvo valor de declaración jurada, ya que se resaltaba la veracidad del contenido: «para el cumplimiento de mi obligación hacer todos los años una memoria alusiva al instituto de esta Junta» (Belgrano 1796 [1988]:8).

Las *Memorias* escritas por Manuel Belgrano no hacían mención de las tareas realizadas, sino que presentaban análisis —de ciertos temas que implicaban al Consulado— y proyectos a futuro; estaban redactadas en primera persona, a veces del singular y otras, del plural. Esta diferencia en las *coordenadas personales* (Maingueneau 2004) estuvo definida por el contenido del mensaje. Particularmente, cuando hacía referencia a la *Memoria* misma o hablaba directo al rey, Belgrano usaba la primera persona del singular. Sin embargo, cuando mencionaban asuntos sobre la región o la península, empleaba el *nosotros*. Resulta fundamental destacar el pronombre *nosotros* porque brinda algunas ideas sobre cómo se definía el criollo frente a la metrópoli. España era una sola y esto se plasma, de manera indirecta, en el texto:

> Nosotros mismos estamos palpando la prueba de esta verdad. Pocas son las ciudades y villas de nuestra Península que no tengan una sociedad económica, cuyo instituto es mirar por la agricultura y artes (1796 [1988]:10).
>
> Nuestra Península, como he dicho, y todos saben, está llena de sociedades económicas (1798 [1988]:64)
>
> He aquí el principio de la felicidad de estas provincias. Nuestro augusto soberano, que siempre vela por el bien de sus vasallos, y cuyo paternal amor sólo aspira a la prosperidad de sus dominios, para que reine la abundancia entre todas las clases del Estado (1798 [1988]:51).

El *nosotros* inclusivo da a entender que tanto los ciudadanos de la península como los del virreinato formaban parte de una unidad. Península y América eran dos territorios bajo una misma autoridad política.

En relación con lo anterior, resulta lógico que se exija que las medidas benefactoras llevadas a cabo en la península se ejecutasen, también, en América. En estas citas, Belgrano no diferencia en términos étnicos a los ciudadanos de España, sino en términos geográficos. Este discurso «igualador» ejecutado con el uso de la primera persona del plural frente a una junta formada por españoles nacidos en la península y españoles nacidos en

América,[8] evidencia las estrategias para difundir y debatir en el plano de lo discursivo el lugar del criollo.

El programa de reorganización administrativa del territorio de las Indias —materializado en término de Carlos Garriga (2006) en *plazas militares* y *patrias criollas de América*— coincidió con el surgimiento del debate sobre el patriotismo, tanto en España como en los virreinatos.

> Si tenemos en cuenta que la mayor parte de la elite científico-profesional del Río de la Plata había estudiado en España, concluimos que el estado de cosas en Buenos Aires era, al menos indirectamente, resultado de los planes de la reforma educativa borbónica. Como señaló Lafuente, esta reforma puso el acento en las academias militares, navales y las escuelas de medicina, para formar personal capacitado técnicamente a fin de dirigir el imperio, modernizar la administración y optimizar el rendimiento económico que la metrópoli obtenía de sus territorios de ultramar, en lo que se ha llamado un proceso de «militarización de la ciencia» (de Asúa 2010:194).

En la península, la idea de nación española estaba circunscripta a los nacidos en la metrópoli y «hacía referencia a un espacio estrictamente europeo de virtudes morales y de identidad civilizadora» (Morelli 2008: párr.31). En diálogo, José María Portillo Valdés (2006) aclara que, en realidad, «monarquía» era el concepto empleado para hablar de los territorios de la Corona. Sin embargo, en América estaba extendido el uso de la palabra «nación» para referirse a una comunidad «*sujet[a] a un mismo Príncipe, o Gobierno* (…) una comunidad vinculada por la obediencia a una misma autoridad y leyes» (Souto y Wasserman 2008:84):

> Hasta los últimos años del siglo XVIII, los españoles de nacimiento, los criollos, como empezaron a llamarse, se consideraban españoles en todo, excepto en cierto grado de conciencia cultural propia (Pagden 1990 (1991):25).

A diferencia de los estudios en torno a la *invención de un pasado prehispánico* (*Ibíd.*:144) o a la creación de una *epistemología patriótica* (Cañizares Esguerra

[8] Incluso una Real Orden de 1798, dispuso que se invitase al virrey y los demás tribunales de la capital a concurrir a la sesión de inicio.

2002 (2007):361), en que tradiciones culturales divergentes (como la criolla e indígena) se veían unidas; el caso de las *Memorias* ofrece algunos parámetros diferentes con respecto al *criollismo patriótico* de otras regiones de la América española. Manuel Belgrano plasmó esta «conciencia de particularidad» con los usos de los conceptos «país» y «patria». En el escrito de 1796, define la «patria» como el lugar de origen: «(…) sé de la abundancia que hay en él [el ganado] en este país, y lo dejaré en este sentido entre tanto conozca con más fundamento mi patria» (1796 [1988]:52) que —pese a los sentidos diversos que podía tener— coincidió con la definición de los diccionarios de la Real Academia Española en el siglo XVIII. Asimismo, cuando el término se empleaba junto con «madre», se hacía referencia a la metrópoli. Ergo, este impulso discursivo por desarrollar la actividad económica y mejorar las costumbres de los habitantes del virreinato, se fundamentó en una representación diferenciada de la «madre patria», aunque integrante de la comunidad hispana. De manera recurrente, los dichos de Belgrano destacan la necesidad de solucionar los problemas particulares del territorio. Aunque la particularidad no esté definida en términos de identidad cultural, se presenta, de manera muy sutil, una crítica hacia los hombres que no sienten filiación con el territorio:

> Yo espero que por aclamación se adopte el pensamiento para evitar los grandes monopolios que en esta parte tengo noticias se ejecutan en esta capital, por aquellos hombres que desprendidos de todo amor hacia sus semejantes sólo aspiran al interés particular (1796 [1988]:21).
>
> Sus habitantes [los de un país agricultor] son industriosos, saben cultivar por arte la tierra y se hallan poseídos de tal modo de amor patriótico (1798 [1988]:52).

Particularmente, es de interés revisar la *Memoria* de 1797, ya que marca la diferencia entre la Monarquía y el virreinato. Cuando Belgrano explica los beneficios del cultivo del lino y del cáñamo, destaca la falta de análisis de las necesidades reales del territorio y transparenta el hecho de tener que «primero, [debe] interesar al gobierno; [y] segundo, a los patriotas» (1797 [1988]:48). Afirmamos que en estas sutilezas (desde las necesidades locales) se sitúa lo patriótico en Belgrano.

Aparte del *nosotros inclusivo* y esta idea de la *patria* que atraviesa las tres memorias escritas en el siglo XVIII, se encuentran presentes otras voces dentro de los textos como *recurso de autoridad* (Ducrot 1980): Campomanes, para

referirse al lino (en la Memoria de 1797) o al arte y la educación popular (en la Memoria de 1798); Mr. Luders, Chomel y su diccionario económico, Marcandier, Chateauireux, Duhamel y Quesnay, para sostener el discurso sobre los beneficios del lino y de la agricultura en general, así como Genovesi y Cicerón, sobre el honor y el premio para incentivar las artes (1798). Estas voces legitimantes, en particular, son de interés porque dibujan un mapa de lecturas e ideas sobre las que se afirmó Belgrano para construir su discurso. En síntesis, estos espacios de participación criolla, aunque seguramente limitados por el contexto de enunciación, lograron plasmar algunas críticas al gobierno y delimitar obligaciones y deberes descuidados por la Monarquía.

Los fundamentos teóricos de la palabra *arte* en el siglo XVIII

Los diversos planteos en los textos sobre el arte, durante el siglo XVIII, estuvieron atravesados por otras problemáticas que exceden lo que hoy se entiende por *campo artístico* (Bourdieu 1980). El artista —como creador-genio— y la obra —como pieza única para ser contemplada—son nociones consolidadas en el XIX a partir de las teorías sobre la autonomía de la actividad, la universalidad de la belleza y del gusto, y la *finalidad sin fin* (Kant 1790 (2007):147). Las reflexiones sobre el arte, su rol y significado estaban supeditadas a otras teorías en torno a la organización de la sociedad. La ausencia de discursos consolidados sobre esta actividad en la región nos permite explicitar los diversos *discursos internos* (Volóshinov 1929 (2009):159) en torno a la idea de arte en Manuel Belgrano. La intención de elevar el estatus del artista, los diálogos entre el arte y la técnica, la cultura y la educación junto con un incipiente sentido de lo patriótico, permiten dilucidar la existencia de dos postulados centrales sobre los que se sostuvo el discurso del Secretario del Consulado en esta primera etapa: por una lado, subyace la noción de «sujeto cultural», en oposición al estado de naturaleza; y, por el otro, la valoración de la actividad comercial como englobadora de todas las actividades del hombre en sociedad.

La idea de sujeto en oposición a la naturaleza, en el siglo XVIII, tuvo protagonismo junto con el debate civilización-barbarie. Tanto el utilitarismo inglés como el *iusnaturalismo* discutieron las consecuencias de la vida del hombre en sociedad. Manuel Belgrano no estuvo fuera del debate. El estancamiento económico y el malestar de algunos sectores tenían, según el secretario, una explicación fundamentada en aspectos culturales, es decir, en

prácticas sociales. La falta de educación y la ausencia de medidas políticas de parte del gobierno, sumado al monopolio, implicaron que un amplio sector social no fuese integrado al mercado productivo del virreinato. Bajo esta postura, el «fenómeno» de la holgazanería de los pueblos se alejó de explicaciones biológicas y de carácter geográfico, para abordar los procesos sociales a partir de la idea de malas prácticas culturales del ámbito tanto público como privado. No hubo en su discurso condena social, sino el señalamiento de malas decisiones políticas. Esta postura que adjudicaba al hombre el poder de modificar sus prácticas, se sostiene sobre la idea de causalidad. Pese a que puede resultar extemporáneo hablar de «historicismo», sin embargo, sí creemos que en las *Memorias* se pensó al sujeto como resultado de un pasado.

Por el otro lado, el análisis semántico del concepto y de la situación de enunciación de las *Memorias* ofrece evidencia del acercamiento entre las nociones *arte*, *estatus* y *comercio*. Antonio Genovesi explicaba, en su manual, que existían dos tipos de artes: primarias (o necesarias) y secundarias (o utilitarias); las últimas se subdividían en artes de comodidad o de lujo. Sin entrar en el tema de las clasificaciones, nos interesa retomar la idea de que las artes del lujo (como la pintura, el dibujo, la indumentaria) eran útiles: «hay un cierto luxo que es útil, y aun necesario para sostener las artes, fomentar la industria, dar movimiento, cultura, y ayre á las naciones (...) sin él nos mantendríamos siempre bárbaros» (1765 (1784):135). El deseo de progresar y de mejorar las condiciones de vida era resultado de la vida en sociedad, era consecuencia de la reflexión, no de la naturaleza. Este deseo de distinción, según Genovesi, no debía llamarse *luxo*, sino «buen gusto, cultura, gentileza» (1765 (1784):170).

En este período, cuando aún no hay una comunidad consolidada de artistas, se transparentan algunos diálogos, habitualmente ignorados, entre el arte y la política, el arte y la identidad. Pese a que aún no hay debate sobre el arte, sí se evidencia la existencia de una incipiente teoría sobre cómo auspiciar e impulsar las artes. Aunque todavía no se discuta su sentido, se sobrentiende que es necesario para el progreso de la sociedad. Con una mirada localista se empiezan a analizar los problemas del propio territorio, y a proponer soluciones. Este papel activo de la ciudadanía criolla, que se advierte en el ejemplo de Manuel Belgrano, pone en evidencia una crítica hacia la organización colonial. Este interés por la producción artística y la elevación del estatus del artista, nos permite trazar una línea de conexión entre la construcción de lo patriótico y la reconfiguración del significado de arte. Estas nuevas ideas en torno a lo artístico coincidieron con la crisis de las instituciones de la administración española. Una

de esas instituciones, el arte, también se transformó y tomó otras formas, y significados, a causa de la aparición de las academias, la crisis de los gremios y el auge de talleres de firma. Es decir, aunque se mantuvieron los usos habituales del concepto, se bocetaron algunas nuevas ideas sobre la función y la responsabilidad del arte. Esta confianza en el conocimiento no sólo dialogó con el discurso ilustrado, sino también con pensadores críticos de aquél; como los abates napolitanos Fernando Galiani y Antonio Genovesi. De esta manera, arte, progreso y riqueza hallaron un modelo económico común. La transformación nocional pone en evidencia un nuevo paradigma político, en el que el aspecto representativo no era el central, sino su deber y su responsabilidad para con el proyecto que lo impulsaba:

> La palabra es el medio en el que se acumulan lentamente aquellos cambios cuantitativos que aún no logran pasar a una nueva cualidad ideológica, ni dar origen a una nueva y acabada forma ideológica. La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales (Volóshinov 1929 (2009):43).

Cada sistema impone sus instituciones, y el arte, en el sentido encubierto en el relato consular, pone las bases de nuevas concepciones sobre el criollo, el artista y su producción.

REFERENCIAS

ALIATA Fernando, MUNILLA LACASA Ana Lía
1998 *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Eudeba.
BAJTIN Mijail M.
1952-53 "Problema rechevyj zhánrov", *Literatúrnaia Uchioba*, I, 1978: 200-219; (tr. esp.: "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1999: 248-293).
BOURDIEU Pierre
1977 "Sur le pouvoir symbolique", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32, 3: 405-411; (tr. esp.: "Sobre el poder simbólico", en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba, 2000: 65-73).
1980 *Questions de sociologie*, París: Minuit; (tr. esp.: *Sociología de la Cultura*, México D.F: Grijalbo, 1990).
1999 *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba, 7ª reimp, 2009.

CAÑIZARES ESGUERRA Jorge
2002 *How to Write the Hgitory of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford University Press; (tr. esp.: *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007).

DE ASÚA Miguel
2010 *La ciencia de Mayo. La cultura científica en el Río de la Plata 1800-1820*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DE PAULA Alberto S.J.
1966 *Don Felipe Senillosa: su aporte a la grandeza nacional y a la formación de nuestra arquitectura*, Buenos Aires: Theoria.

DUCROT Oswald
1980 "Enonciation" *in Le Dire et le Dit*, París: Minuit; (tr. esp.: "La enunciación", en *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 1994:132-47).

FOUCAULT Michel
1966 *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines,* Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).
1969 *L' archeologie du savoir,* París: Gallimard; (tr. esp.: *La arqueología del saber,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).

FÜKELMAN Cristina, GONZÁLEZ Ricardo, SÁNCHEZ, Daniel
1998 *Arte, culto e ideas: Buenos Aires, siglo XVIII*, Buenos Aires: Fundación Telefónica.

GARRIGA Carlos
2006 "Patrias criollas, plazas militares: sobre la América de Carlos IV. Horizontes y Convergencias", en MARTIR Eduardo *et al*., *La América de Carlos IV (Cuadernos de Investigaciones y Documentos, I)*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, pp. 35-130.

GRUZINSKY Serge
1999 *La Pensée métisse,* París: Fayard; (tr. esp.: *El pensamiento mestizo*, Barcelona: Paidós, 2000).

GISBERT Teresa
1980 *Iconografías y mitos indígenas en el arte*, La Paz: Gisbert y Cia.

GONZÁLEZ Ricardo
2000 "Retablos y Predicación", en *IV Jornadas de Estudios e investigaciones. Imágenes, palabras, sonidos: prácticas y reflexiones.* Buenos Aires: Instituto «Julio E. Payró», Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, pp. 99-114.

JÁUREGUI Andrea y Marta PENHOS
1999 "Las imágenes en la Argentina Colonial. Entre la devoción y el arte", en BURUCÚA José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política,* Buenos Aires: Sudamericana, pp. 45-104.

JOHNSON Lyman
2011 *Workshop of Revolution. Plebeian Buenos Aires and the Atlantic World*, *1776-1810*, Durham y Londres: Duke University Press; (tr. esp.: *Los talleres de la*

revolución. La Buenos Aires Plebeya y el mundo del Atlántico, 1776-1810, Buenos Aires: Prometeo, 2013).

MAINGUENEAU Dominique

(2004) "¿Situación de enunciación o situación de comunicación?", *Discurso.org* [en línea], 3, 5, (citado 15/11/2017), disponible en: <https://web.archive.org/web/20080216191504/http://www.revista.discurso.org:80/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm>

MANCUSO Hugo

2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: SB.

MORELLI Federica

2008 "La redefinición de las relaciones imperiales: en torno a la relación reformas dieciochescas/independencia en América", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], 8, (citado 15/11/ 2017), disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/32942>

PAGDEN Anthony

1990 *Spanish Imperialism and the Political Imagination*, New Haven y Londres: Yale University Press; (tr. esp.: *El imperialismo español y la imaginación política,* Barcelona: Planeta, 1991).

PENHOS Martha

2005 *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a finales del siglo XVIII*, Buenos Aires: Siglo XXI.

PORTILLO VALDÉZ José María

2006 *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*, Madrid: Marcial Pons.

RIBERA Adolfo Luis

1974 "Las escuelas de dibujo del Consulado de Buenos Aires", *Sumario*, 2: 3-11.

RIBERA Adolfo Luis y Héctor SCHENONE

1948 *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

SHINNER Larry

2001 *The invention of art*, Chicago: University of Chicago Press; (tr. esp.: *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2004)

SIRACUSANO Gabriela

2005 *El poder de los colores,* Buenos Aires: FCE.

SOBRÓN Dalmacio

1997 *Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura de Córdoba.

SOUTO Nora y Fabio WASSERMAN

2008 "Nación", GOLDMAN Noemí (ed.), *Lenguaje y revolución*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 83-99.

SUBIRATS Eduardo

1994 *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna,* Buenos Aires: Siglo XXI.

TROSTINÉ Rodolfo
1950 *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850*, Buenos Aires: Instituto de Didáctica San José de Calasanz (FFYL).
VOLÓSHINOV Valentín Nikoláievich
1929 *Marksizm i filosofiīa īazyka: osnovnye problemy sotsiologicheskogo metoda v nauke oīazike*, Leningrado: Prigoī; (tr. esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009).
WILLIAMS Raymond
1977 *Marxism and literature*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).
1981 *Culture*, Nueva York: Hasper Collins Publishers; (tr. esp.: *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2015).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE CONSULTA

ACREE William
2011 *Everyday Reading: Print Culture and Collective Identity in the Río de la Plata, 1780-1910*, Tennessee: Vanderbilt Press; (tr. esp.: *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*, Buenos Aires: Prometeo, 2013).
BENVENISTE Émile
1970 "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages,* 17: 12-18; (tr. esp.: "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI, 1977: 82-91).
GOLDMAN Noemí (ed.)
2008 *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, Buenos Aires: Prometeo.
MAINGUENEAU Dominique
1999 "Peut-op assigner des limites a l'analyse du dis- cours?", *Modéles Linguistiques,* XX, 2: 61-70.
MANCUSO Hugo
2005 *Palabra viva: teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
NAVARRO FLORIA Pedro
1999 *Manuel Belgrano y el Consulado de Buenos Aires, cuna de la revolución, 1790-1806*, Buenos Aires: Instituto Nacional Belgraniano.
ORTEGA Francisco
2011 "Ni Nación ni parte integrante. 'Colonia', de vocablo a concepto en el siglo XVIII iberoamericano", *Prismas*, 15: 11-29.
PASTORE Rodolfo, CALVO Nancy
2000 "Cultura colonial, ideas económicas y formación superior *ilustrada* en el Río de la Plata. El caso de Manuel Belgrano", *Prohistoria*, 4: 27-58.
TROSTINÉ Rodolfo
1953 *El grabador argentino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)*, Buenos Aires: Talleres gráficos San Pablo.

FUENTES

ALBERTI León Battista
1435 *De pictura*, Florencia; (tr. esp.: *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Tecnos, 1999).
BELGRANO Manuel
[1988] *Escritos económicos*, Buenos Aires: Hyspamérica.
BUSCHIAZZO Mario
1966 "Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 19: 27-38.
GENOVESI Antonio
1765 *Lezioni di commercio o sia di economia civile* (tr.esp. Victorian de Villava. *Lecciones de comercio, ó bien de economía civil*, Madrid: Joachín Ibarra, impresor de Cámara de S. M).
GERARD Alexandre
1759 *An essay on taste*, Londres: A. Millar, A. Kincaid and J. Bell.
HOBBES Thomas
1651 *Leviathan*, Londres: Andrew Crooke, (tr. esp.: *Leviatán*, Buenos Aires: Losada, 2007).
HUTCHESON Francis
1725 *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (tr. esp.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid: Tecnos, 1992).
KANT Immanuel
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Berlín: Lagarde und Friederich; (tr. esp.: *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe, 2007).
LOCKE John
1690 *An Essay Concerning Human Understanding*, Londres: The Buffles; (tr. esp.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956).
LOMAZZO Giovanni
1584 *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán; (tr. ing.: *Idea of the Temple of Painting*, Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 2014).
RAYNAL Guillaume-Thomas
1770 *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, París: Berry; (tr. ing.: *A History of Two Indies. A Translated Selection of Writings from Raynal's Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Hampshire: Ashgate Publishing, 2006).
ROUSSEAU Jean-Jacques
1762 *Du contrat social*, Amsterdam: Marc Michel Rey; (tr. esp.: *Contrato social*, Madrid: Espasa Calpe, 2007).

ARTÍCULOS

[Original]

Parodia y crítica en fotografías argentinas de los noventa

VERÓNICA SILVANA LÓPEZ
Universidad Nacional de Córdoba
Centro de Estudios Avanzados
Córdoba, R. Argentina
✉

Resumen: El artículo que a continuación presentamos propone el análisis de fotografías producidas en la década de los 90 en Argentina. El objetivo es observar los sentidos, las representaciones y las narraciones sobre la década en un tipo particular de discurso, el fotográfico. Indagamos en cuatro series fotográficas: *Color* de Atahúlfo Pérez Aznar, *Pop Latino* de Marcos López, *El plastiquito: Qué rico el plastiquito!* de RES y en retratos del fotoperiodista José Luis Cabezas. Las series fueron agrupadas bajo el eje de lectura *La parodia como crítica*. En un primer momento observamos marcas que en el análisis se transformaron en huellas de las relaciones (ideológicas) entre el objeto (los 90) y las condiciones de producción. La imágenes propondrán desde la parodia, la ironía y el humor un cuestionamiento a la década en términos sociales, políticos y culturales pero también, y especialmente, a gramáticas del lenguaje artístico y fotográfico.

Palabras clave: Discursividad social – Representaciones – Narraciones.

[Full Paper]

Parody and Criticism in Argentine Photographs of the Nineties

Summary: The article that we present here proposes the analysis of photographs produced in the 90s in Argentina. The objective is to observe the senses, the representations and the narrations about the decade in a particular type of discourse, the photographic one. We investigated in four photographic series: *Color* by Atahúlfo Pérez Aznar, *Pop Latino* by Marcos López, *El plastiquito: Qué rico el plastiquito!* by RES and in portraits by photojournalist José Luis Cabezas. The series were grouped under the reading axis *Parody as criticism*. At first we observed marks that in the analysis were transformed into traces of the (ideological) relations between the object (90) and the conditions of production. The images will propose from the parody, the irony and the humor a questioning to the decade in social, political and cultural terms but also, and especially, to grammars of the artistic and photographic language.

Key words: Social Discursivity – Representations – Narrations.

Fotografía de los noventa: una dimensión significante

Toda práctica o hacer puede ser analizada desde distintas dimensiones, la semiótica aborda la dimensión significante de los fenómenos sociales. Esta premisa implica una serie de afirmaciones: el sentido es material y se produce socialmente, el acceso a lo real se realiza desde lo textual y lo discursivo, los discursos disputan por imponerse.

En un artículo reciente de Santiago Ruiz y Ximena Triquell (2016) titulado «Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: La imagen generadora de relato» se afirma que, a sabiendas de que tras el giro lingüístico ya no es posible pensar la correspondencia entre signos y cosas, se torna necesario estudiar las funciones de la imagen. Para los autores, la verdadera lucha en el campo de lo social se produce en el intento de imponer unos relatos sobre otros. En tal disputa por el sentido, las imágenes actúan como mediadoras, es decir, median como generadoras de relatos argumentativos, narrativos o explicativos. Este razonamiento es contrario al principio de Roland Barthes quien afirmaba que la imagen es polisémica. Para Barthes, la imagen requería del texto escrito para su anclaje en la realidad. La reformulación sugiere que la imagen, en su materialidad, se nos presenta vacía de sentido en su aspecto indicial, como icónica la imagen solo muestra, «(…) no puede narrar, ni argumentar. De allí que las bajadas de las fotografías que Barthes consideraba anclajes resulten más bien relatos en los cuales enmarcar el instante que la fotografía muestra, describe» (Ruiz y Triquell 2016:150). El poder de las imágenes descansa en uno de los rasgos del índice no suficientemente considerado, el que refiere a éste como un signo que se impone a la percepción. El poder es una capacidad de intromisión abrupta y necesaria

> (…) la imagen siendo ella quien se nos impone, no nos obliga a leerla en un sentido determinado, la imagen simplemente exhibe, nos dice «esto es» o «esto ha sido», y nada más. (…) Como un signo aislado, la fotografía remite a un objeto pero no nos dice nada más sobre éste. Ante ella sólo podemos describir lo que muestra (Ruiz y Triquell 2016:150).

Frente a lo cual se hace necesario el abordaje de la representación en vinculación con los otros discursos de la época.

En este caso, observamos y analizamos cómo aparece representada la Argentina

durante los años noventa, período de profundas transformaciones no sólo por la imposición del modelo neoliberal sino por los desarrollos en el campo fotográfico. En efecto, se incrementó significativamente la cantidad de trabajos y de publicaciones sobre fotografía y se abrieron nuevas salas de exhibición. También se produjo un quiebre con la tradición fotográfica latinoamericana que implicó un viraje en relación con los discursos y las prácticas de décadas anteriores; por ejemplo, se comenzó a utilizar el color en un ámbito tradicionalmente ligado al blanco y negro, se jerarquizó la puesta en escena,[1] se incorporaron nuevas temáticas y modos diferentes de abordarlas.

La renovación de la fotografía artística está ligada también a una postura crítica con respecto a aquello que se tomaba como objeto de la representación. La curadora e historiadora de arte Valeria González (2011) ha señalado que es hacia fines de los 90 cuando en la práctica fotográfica artística, comienza a tomar cuerpo la reflexión metalingüística —coincidente con el ingreso de la fotografía en el sistema del arte—, en oposición a la labor fotográfica durante los 80, la que estuvo dominada por el fotoperiodismo y la documentación social.

Aquí, las fotografías funcionan como «prácticas discursivas», que al decir de Marc Angenot, constituyen «hechos sociales y en consecuencia, hechos históricos» (2010:15). De allí que, como fragmentos de un discurso social, abordemos las condiciones de producción y los efectos de reconocimiento que se produjeron en un contexto ideológico particular. Nos interesa observar en qué medida y cómo se (re)presentan las condiciones contextuales referidas.

Acudimos a series fotográficas y no fotografías aisladas ya que el análisis de la serialización implica el abordaje de las transformaciones en los componentes del enunciado fotográfico ya sean de los personajes, los espacios o el tiempo. Este posicionamiento enfatiza la importancia en la construcción de una mirada, a partir de la cual, el enunciador asume un punto de vista, asimilable con la mirada del fotógrafo. Una sola fotografía sólo puede describir, lo que no impide que, en algunos casos, se sugiera una acción o la expectativa de que algo vaya a ocurrir.

[1] Existe, según consta en el libro *Fotografía en la Argentina 1840-2012* de Valeria González, un antecedente del año 1979 en la utilización del color y la puesta en escena que se puede observar en la fotoperformance titulada *Mientras unos destruyen otros construyen* de Dalila Puzzovio. La utilización de esos recursos responde a una *estrategia de connotación*, siguiendo la definición de Cora Gamarnik, frente a la censura de la dictadura cívico-militar.

La investigación de la que es parte este trabajo[2] indagó en diecisiete series fotográficas producidas por aquello que hemos definido como movimiento y al que hemos designado como Nueva Fotografía Argentina. La elección de este nombre parafrasea la construcción «Nuevo Cine Argentino» con el que guarda profundas vinculaciones no solo formales sino también conceptuales.

Entre los fotógrafos de ese movimiento se encuentran Marcos López, Marcos Zimmerman, RES (Raúl Stolkiner), Adriana Lestido quienes integraron en el año 1996 el volumen titulado *Fotografía Argentina Actual Dos*, de la editorial fotográfica La Azotea, con selección y textos a cargo de la reconocida fotógrafa y ensayista argentina, Sara Facio. En ese momento, se daba a conocer a estos fotógrafos como incipientes figuras del ámbito artístico. Sin embargo, y entendiendo que esta situación particular de cambios que se puede observar en la fotografía argentina a partir de los noventa quedaría reducida si sólo se detuviera en la selección de Facio, optamos por ampliarla a otros fotógrafos relevantes de la década reconocidos por su activa labor en relación a la actividad fotográfica tanto por Facio como por otros importantes curadores, críticos de arte y fotógrafos.[3] Entre ellos, consideramos a Alejandro Kuropatwa, Alberto Goldenstein, Daniel Yako, Atahúlfo Pérez Aznar, Facundo de Zuviría, Juan Travnik y José Luis Cabezas.

El recorrido por los 90, revela una década signada por crisis devenidas de la instalación del modelo económico, social y cultural neoliberal. Para su estudio tomamos en cuenta algunos discursos que circularon y que colocaron al «tedio» como característica principal. Sin embargo, también circularon sentidos contrarios que polemizaron esa apreciación y, desde ámbitos como el artístico, asumieron una relación crítica e incluso de resistencia.

Estas disputas por el sentido nos resultan potentes a la hora de abordar el campo fotográfico de la década y más específicamente las producciones de la «cultura oficial» en las cuales se ubican las fotografías que analizamos. Esto se evidencia en los espacios por los cuales las series circularon, ámbitos del arte ya consagrados como la Fotogalería del Teatro San Martín, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta o en proceso de consagración como el

[2] Investigación doctoral titulada *La fotografía artística como discurso crítico de la realidad: Representaciones sociales de la Argentina de los 90 en la Nueva Fotografía Argentina*. Doctorado en Semiótica, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 2017.

[3] Rodrigo Alonso, Valeria González, Gumier Maier, Jorge López Amaya, Juan Travnik, Alberto Goldenstein.

Centro Cultural Rojas que empezaban a incorporar la fotografía en sus salas. El incremento en la circulación y la exhibición es parte de la consolidación de la fotografía en el campo artístico argentino.

Objetivo

La investigación referida estructuraba el análisis en tres ejes denominados: *Lo real documentado*, *La realidad personal* y *La parodia como crítica*. Aquí por cuestiones de extensión sólo desarrollaremos parte del análisis del eje *La parodia como crítica*.

Los ejes de lectura surgen de la relación texto (nivel icónico), discurso (nivel indicial) y discursividad (nivel simbólico). Para este artículo consideramos las series *Color* de Atahúlfo Pérez Aznar (1989-1991); *Pop Latino* de Marcos López (1993-1999); *El plastiquito: Qué rico el plastiquito!* de RES (1994); y el retrato de Ernesto Sábato de José Luis Cabezas. Una primera lectura de las mismas dejó entrever recurrentes oposiciones como blanco y negro vs color, por ejemplo, pero consideramos que ese hecho formal no alcanza para definir un tipo lectura que dé cuenta de los aspectos indiciales y simbólicos. Por ende, propusimos articular el análisis interno (formas, temas, mirada) con el externo (los espacios de circulación y recepción de las series) a partir de lo cual y, en vinculación con el eje mencionado, se expondrá un posicionamiento crítico con rasgos humorísticos sobre aquello que se representa.

Cabe señalar que si bien existen en el campo de las Ciencias Sociales varios estudios que abordan la complejidad de la década, no se encuentran trabajos que asuman la especificidad de los discursos fotográficos en la construcción de representaciones sociales del periodo. Entendemos que abordar este problema desde la producción fotográfica puede servir para comprender de qué manera este arte es capaz tomar posición y proponer nuevas interpretaciones sobre la realidad. Se trata en definitiva de dar cuenta de lo que la fotografía puede decir distinto de otros discursos en el marco histórico de crisis que caracterizó a la década.

La parodia como crítica

El eje *La parodia como crítica*, contiene una serie de imágenes que se ponen al servicio de la parodia con el objetivo de producir una crítica a los noventa. Aquí entendemos la parodia en los términos de la definición bajtiniana como «todo tipo de discurso en el cual el autor asume o se apropia de la palabra del otro

pero a partir de una orientación semántico-valorativa diferente y opuesta a la orientación que lleva dicha palabra ajena» (Berone 2006:212).

Históricamente la parodia surgió relacionada con los géneros cómicos-serios de la Antigüedad clásica, aquellos que movilizaban una visión carnavalesca del mundo. Esta es analizada en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais* (Bajtin 1965). La idea principal de aquella investigación es que durante el Medioevo, las manifestaciones de la cultura cómico popular o cultura de la risa constituyen, en su heterogeneidad, un modo de oponerse a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal. La simbólica del carnaval se caracteriza por una lógica del mundo al revés que parodia la vida ordinaria a través de la risa festiva. Estos rasgos de los festejos del carnaval —como segunda vida o mundo utópico— llevan a Bajtín a afirmar que estas manifestaciones culturales son consecuencia de la división de clases.

La crisis feudal, el fenómeno del mercantilismo, el sistemático intercambio cultural y el plurilingüismo generan quiebres en la cultura europea. El cambio en las condiciones materiales provoca modificaciones en la visión de mundo medieval. A partir de la modernidad, la concepción carnavalesca del mundo se torna negativa, individual, carente de utopía y de ideales universales, por ejemplo, la degradación se vuelve, al igual que las groserías y obscenidades, exclusivamente negativa, de un carácter egoísta y personal; la risa pierde la fuerza utópica y regenerativa que contenía durante la Edad Media cuando a través de ella se parodiaba la vida ordinaria; la máscara adquiere un tono lúgubre. Durante este período se formaliza, la parodia se torna oscura y vuelve sobre el pasado pero solo para contribuir a consolidar los valores presentes que sostienen la desigualdad.

Como podemos observar la parodia bajtiniana no es puramente literaria y no se restringe a un determinado género literario sino que puede aparecer en discursos con diferentes propósitos.

La parodia es entonces una actitud que surge como una posición frente a una realidad que es valorada en términos éticos y cognitivos. La estrategia del discurso paródico es mostrar la falsedad de otro discurso, relativizar su sentido contra la voluntad de asumirse como absoluto. Según Marcelo Moreno (2009) la inversión del sentido se realiza mediante diferentes procedimientos como la sustitución de una palabra o un sonido, la alteración del sentido de una representación o una forma socialmente estereotipada, entre otros. Igualmente, lo paródico puede ser utilizado como fin en sí mismo, es decir, como valor cómico,

como género literario o con otros propósitos como la crítica a algunas formas establecidas.

Además, es susceptible de incorporar la ironía ya que ésta implica la inversión del sentido de la palabra ajena. Para explicar la ironía pensemos en el doble circuito de la comunicación de Charaudeau. El autor señala que el acto de lenguaje es resultado de dos actividades, una de producción y otra de interpretación. La actividad de producción supone un proyecto de habla de un sujeto comunicante. En tanto, la actividad de interpretación instituye un sujeto interpretante. Ni el sujeto comunicante ni el sujeto interpretante son seres de habla, esta distinción queda en evidencia en la mentira y la ironía cuando el sujeto hablante enuncia lo contrario de lo que piensa el sujeto comunicante, con la diferencia de que en la mentira, el sujeto interpretante desconoce el proyecto de habla del sujeto comunicante y en la ironía, está en condiciones de conocer una parte pues comprende, por ejemplo, que la expresión «Qué rico el plastiquito!» quiere decir «qué asco el plastiquito!».

Sin embargo, no realizaremos aquí un análisis textual de la ironía pues los textos fotográficos y verbales complementan las series, es decir, la ironía debe entenderse como componente de una actitud paródica. En este sentido veremos, por ejemplo, los modos en que la serie *Color* ironiza y parodia «lo establecido» en torno a lo bello.

Las fotografías que integran este eje utilizan la parodia para apropiarse del discurso establecido —sobre todo en lo que refiere a política, arte, medios de comunicación, mundo del espectáculo— y proponer, parafraseando los desarrollos bajtinianos, una concepción carnavalesca negativa del mundo.

El recurso a la parodia tendrá como resultado la exageración como sema recurrente que se expresará formalmente en la utilización del color, en la escenificación, en el uso de máscaras y disfraces y conceptualmente aumentando o disminuyendo el sentido de las cosas. Este sema se articulará en la figura retórica de la hipérbole la cual explora, de manera intencionada, en el exceso los rasgos de la realidad que representa.

La parodia prevé la comprensión activa de los términos del enunciado paródico. Esto implica el reconocimiento y el saber sobre un enunciado previo. En consecuencia, se prefigura un enunciatario que sabe (la parodia sólo puede ser percibida gracias a ese conocimiento) sobre una experiencia compartida por el enunciador y el enunciatario. Las series invitan a realizar un ejercicio de

intersubjetividad que de un «hacer saber» se proyecta a un «hacer interpretar» que busca desenmascarar los valores culturales puestos en circulación durante los noventa.

Análisis de las series

I. *Color* (Atahúlfo Pérez Aznar 1989-1991)

La serie consta de imágenes en color realizadas en interiores y exteriores. Los títulos de las fotografías referencian lugares (Hotel Amok, Berazategui; Edificio Irigoyen 2071, Mar del Plata; Museo Ciencias Naturales, La Plata; Carnicería 10 46 y 47, La Plata; Escuela 12 67 y 68, La Plata; Loma La Perla, Mar del plata; Torreón del Monje, Mar del plata, Cabaret Las Maravillas, Mar del Plata) y personajes «reales» (Rafael, Fabián en su casa, Roxana y sus trofeos, Mónica).

Hotel Amok Berazategui 1989, *Edificio Irigoyen 2071 Mar del Plata 1990*, *Museo de Cs Naturales La plata 1990* describen paisajes prefabricados, adelantándose a la idea sobre el paisaje que descubre los elementos clásicos de ese tema en la sala de estar de un hotel, en la pared empapelada de un edificio o en el decorado artificial del museo. El canon del paisaje es parodiado: el paisaje como valor clásico (en la pintura clásica y en la fotografía) es negado. La puesta en escena expone y sobredimensiona la artificialidad del tema, del estilo y del registro fotográfico.

En estas tres fotografías, los títulos resultan descriptivos del lugar preciso donde fueron realizados los registros. Hay en la referencialización, un aspecto paródico vinculado con el estatuto de la fotografía como evidencia.

Carnicería 10 46 y 47 La plata 1990 registra reses colgadas en el interior de una heladera. La repetición imita la serialización plástica. Pero también, los elementos decorativos reproducen la naturaleza muerta o *still life*, de obras pictóricas y fotográficas. El registro de las reses como modelo plástico parodia el estilo, los temas y el valor estético de algunos lenguajes artísticos clásicos y fotográficos como el pictorialismo y el fotoclubismo.

La referencia a un aspecto de lo institucional aparece en *Escuela 12 67 y 68 La plata 1990*. El retrato de Sarmiento recupera y se apropia de un símbolo político de la historia nacional, lo transforma y lo actualiza desde la crítica paródica. En ésta se registra en contrapicado un monumento de cuerpo entero de Domingo Faustino Sarmiento con guardapolvo. Las dimensiones corporales son

exacerbadas no solo por la angulación sino por las propias proporciones de la escultura: las manos parecen inmensas, al punto de la deformidad, en relación con el resto del cuerpo. La expresión de seriedad del rostro también es desmesurada. Estos elementos expresan hiperbólicamente los rasgos del personaje histórico que en este caso se asocia con la escuela. El título sugiere a la figura de Sarmiento como metáfora de «la escuela» obviando de manera significativa el lado más polémico del prócer como político.

En *Loma La Perla Mar del Plata 1990*, aparece, de nuevo a través del contrapicado, un hombre vistiendo disfraz del superhéroe norteamericano: Superman. Podríamos comparar la caracterización de la máscara romántica con la del disfraz ya que, en ambos casos, sirve para disimular, encubrir y engañar. El personaje rompe así con la verosimilitud del título. Como en la imagen anterior, se recupera un símbolo, en este caso, de la cultura popular norteamericana. La ironía surge de la dislocación entre figura (Superman) y fondo (la ciudad de Mar del Plata).

Torreón del Monje Mar del Plata 1990 registra en contraluz un personaje que debido a esta iluminación no puede ser visto con claridad. El sujeto que posa para la cámara, puede asimilarse con el superhéroe Batman debido a ciertos rasgos. Sobre el fondo, se localizan unas tiendas que almacenan elementos localizables en las playas, entre ellos, mesas, sillas, sombrillas y en lo alto se ubica un tigre en una publicidad de Maxxo. El título hace referencia a uno de los símbolos de la ciudad balnearia de Mar del Plata pero de nuevo el misterioso personaje rompe con la referencialidad.

Rafael, *Cabaret Las maravillas Ensenada 1989* y *Fabián en su casa Barrio obrero Berisso 1989,* son dos fotografías que muestran a travestis. En la primera imagen, el fondo es plano e indefinido aunque el título revele que se trata de un Cabaret. En la segunda, hay un espacio contextualizado, es el hogar del modelo. Ese lugar es precario, observamos paredes de bloque sin revocar, puerta de chapa, la modelo posa sobre un mueble sostenido en un bloque. En los casos, mientras los títulos refieren al «hombre» (en los nombres propios masculinos), la imagen revela «la mujer».

Respecto a los desnudos de Atahúlfo Pérez Aznar, Roberto Guareschi reflexiona:

> Sus desnudos masculinos y femeninos no están bendecidos por ninguna «escuela», disculpados por ninguna versión del erotismo, ni siquiera los modela la sensualidad. Esas personas desnudas son expuestas frontalmente a la cámara en la cotidianeidad de las distintas habitaciones de sus casas.

> No es insólito que alguien transite su living desnudo. Sin embargo algo falla en las fotos de Pérez Aznar. ¿Será una ausencia de emoción? ¿Cómo habrá que fotografiar un cuerpo sin ropa en una cocina para que la combinación no se convierta en mescolanza? Las respuestas abrirán caminos. La audacia de la búsqueda enseña a veces tanto como el testimonio de un hallazgo (1986:3).

Los desnudos de Pérez Aznar, y otros artistas, desataron la polémica a fines de los ochenta. Durante el año 1986, en un hecho sin precedentes en el país, la muestra del Núcleo de Autores Fotográficos (NAF), y las imágenes de Atahúlfo Pérez Aznar, fueron censuradas.[4] Además se secuestraron 21 de las 124 obras expuestas, bajo la acusación de «exhibición obscena». En el año 1991, Pérez Aznar vuelve a padecer la censura en la muestra personal titulada «Reflexiones de una década». Entre las obras expuestas figuran la fotografía *Fabián en su casa barrio obrero Berisso 1989*. En este caso es el modelo quien solicita el secuestro de la imagen argumentando que «hubo violación de intimidad, libertad y reputación».[5] Estos hechos dan cuenta de las resistencias generadas en la recep-ción de las obras no sólo por parte del público sino también por la justicia, uno de los modelos y los ámbitos de circulación (Centro Cultural «Las Malvinas» y Museo Nacional de Bellas Artes) a casi tres años de finalizada la dictadura cívico militar. También refieren a la novedad del lenguaje fotográfico, las reticencias que las obras generaban frente al arte consagrado, legítimo y las dificultades en el ingreso a las instituciones que justamente otorgaban dicha legitimidad.

Cabaret Las maravillas Ensenada 1989, *Roxana y sus trofeos La Plata 1990* y *Mónica Berisso 1991-92,* son tres desnudos femeninos. El primero remite nuevamente al espacio del cabaret. En la imagen se exhibe una mujer parada tocando su vagina, en un escenario habitado por instrumentos de percusión. La imagen se va oscureciendo conforme se debilita la luz blanquecina del flash. El nombre del lugar resulta irónico frente al propio espacio del cabaret que exhibe un espacio precario. En la segunda imagen, observamos una mujer joven sonriente, desnuda, que oculta parte de su rostro con lentes de sol. El título

[4] El juez Eduardo Sabatini sobreseyó definitivamente a varios integrantes del Núcleo de Autores Fotográficos, NAF, acusados de exhibiciones obscenas por la denuncia de un particular en oportunidad que éstos realizaban una exposición en el Centro Cultural «Las Malvinas», ex. Galerías Pacífico, Dirección Nacional de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación (Bécquer Casaballe 1987:23).

[5] *Cfr.* "Travesti arrepentido", *El Popular*, 23 de octubre de 1991: 6.

agrega información al plantear una relación entre la modelo y los trofeos que se exhiben, que parecen remitir tanto al cuerpo como a una actividad. La última imagen es una joven posando en la cocina de su casa, apoyada en una vieja heladera. Al igual que en el caso de los travestis, mientras los títulos remiten a información pública sobre los personajes registrados, las fotografías develan aspectos privados. Tanto en las imágenes de los travestis como en los desnudos, la ironía matiza la sensualidad y el erotismo de los modelos.

La representación de temas como el paisaje y los desnudos se realiza desde una visión conceptual y paródica. No sólo los desnudos pueden enmarcarse en la categoría artística de «feísmo» tal como Guareschi afirma, también los paisajes interiores, nocturnos, artificiales pueden ser incorporados en esa definición.

En esta serie se parodian los temas clásicos (desnudos, paisaje, naturaleza muerta) provenientes del arte pictórico pero también ampliamente trabajados por la fotografía. Podemos afirmar igualmente que aparecen burlados aspectos técnicos de la fotografía, los «errores» de iluminación (la escasa iluminación, el uso de flash directo, sin filtros ni difusores, lo que provoca subexposiciones en el fondo de la toma y rebotes en superficies reflectantes y en el uso de luz del ambiente) y encuadre (que incorporan enchufes y cables) son acá considerados recursos artísticos. Además se presentan ciertos juegos entre lo que los títulos proponen y lo que las imágenes muestran: en Edificio Irigoyen aparece un paisaje de playa, en *Rafael, Cabaret Las maravillas* y *Fabián en su casa aparecen* personajes travestidos. Las imágenes son metonimias (parte por el todo) en *Hotel Amok, Edificio Irigoyen, Museo Cs Naturales, Carnicería 10 46 y 47* y metáfora en *Escuela 12 67 y 68*.

A nivel semántico, el título de la serie *Color* además de referir a la sensación visual generada por la luz pareciera también asociarse con cierta cualidad de los objetos, espacios y sujetos representados, es decir, estaría dando cuenta de un carácter peculiar que estos poseerían. En ese sentido, el color se conectaría con lo popular y lo pintoresco. Lo colorido correría a la par de cierta informalidad y se opondría a lo formal, lo serio, lo respetable.

II. *Pop Latino* (Marcos López 1993-1999)

La serie fotográfica *Pop Latino* comienza a realizarse en 1993 y se extiende hasta el 2009. En este trabajo analizaremos sólo las imágenes producidas en Argentina durante el período 1993-1999.

Si bien las imágenes no se presentan en secuencia cada una de ellas remite a un conjunto que se compone de personajes, espacios y tiempo que refieren a la política argentina de los noventa, la guerra fría, el interior de Argentina, Buenos Aires y Latinoamérica. La serie se apropia de la estética y re-significa la crítica del *Pop Art* al parodiar la historia cultural de Latinoamérica y algunos aspectos de la vida política argentina durante los noventa. Para el análisis agrupamos las fotografías bajo títulos que evocan procesos políticos particulares: *a)* Política Argentina de los noventa, *b)* Guerra fría; y asociados a los espacios del enunciado: *c)* Interior argentino, *d)* Buenos Aires y *e)* Latinoamérica.

a) Política argentina de los noventa: *Todo por dos pesos. Córdoba, 1995*. La imagen muestra como figura central a un personaje conocido en el ámbito cinematográfico como la «máscara de Loki», dios de la travesura y la maldad. El mismo fue interpretado por Jim Carrey en la película *La máscara. La otra cara del héroe* del año 1994. En términos generales, el uso de la máscara tiene como efecto la transformación de la personalidad de quien la porta, es decir, el objeto sólo funciona cuando es colocada. Como señala Bajtín es la negación de la identidad. La fotografía sólo muestra la cara del personaje transformado, dando cuenta de la metamorfosis o también, en términos bajtinianos, de la «ridiculización». El uso de la máscara implica entonces un antes y un después. La máscara señala con un gesto entre risueño y macabro el cartel de un negocio en el cual se lee «Importación $1.99 todo por». El título refiere a la fórmula «Todo por dos pesos» que se reprodujo en comercios que vendían productos importados de China. El espacio de la representación es una calle sin otra referencia que el idioma español pero el título informa que fue realizado en la ciudad de Córdoba, lo que ancla la fotografía en este espacio.

En el contexto de los noventa, la máscara establece una relación entre la realidad, la política económica de la importación y la imagen de un personaje grotesco que encubre las consecuencias de esa política. El efecto humorístico resulta de la desmesura de la escena que compone el enunciado y la información del extratexto.

b) Guerra Fría: *Atrapado por las fuerzas del mal. Buenos Aires, 1997*. Tres personajes integran esta imagen: un hombre joven con camisa militar, un personaje con máscara de cocodrilo y una careta que se asoma desde abajo con la fenotipia de Fidel Castro. La imagen recupera una serie de símbolos vinculados con la lucha revolucionaria en Latinoamérica, la más evidente es Fidel Castro. El título colabora en la interpretación y sugiere la oposición entre los

personajes del enunciado por un lado, el hombre atrapado y por otro lado, las fuerzas del mal (que son quienes lo atrapan: un sujeto disfrazado de cocodrilo con un arma de juguete y un muñeco). El personaje es representado como mitad humano mitad reptil, porta un arma de plástico color naranja. El espacio expone una mezcla de imágenes, se muestra como fondo el dibujo de una explosión en la estética del comic y la fotografía (pintada) de una cúpula similar a la del planetario de la ciudad de Buenos Aires. Aunque la puesta en escena imita los personajes involucrados en el discurso anticomunista de la guerra fría, la fotografía parodia el discurso que ve enemigos («las fuerzas del mal») en lugares donde éstos no existen (sólo son juguetes y disfraces).

c) Interior Argentino: *Antena. Jujuy, 1996*. La imagen presenta un cactus de plástico magenta en medio de un paisaje árido compuesto en su mayoría por cactus «reales» y piedras. La primera oposición sugerida es artificial *vs*. natural. El mensaje lingüístico sin embargo alude a otro objeto. El título propone una sustitución (antena por cactus), la imagen propone una comparación (cactus como antena). La designación «antena» además es significativa en el espacio de la representación que se caracteriza por ser inhóspito. En términos reales, la antena facilita el contacto directo con el exterior, en la imagen la antena es un simulacro. No hay posibilidades de contacto. A este hecho se suma la información geográfica del lugar que refiere al noroeste argentino. Naturaleza y cultura son burladas, la primera por su estilo poco acogedor, la segunda por su artificialidad. Se impone así lo falso e innecesario (ya que no hay necesidad de un cactus de plástico donde hay cactus naturales) por sobre lo verdadero y lo necesario (una antena). Pero también el cactus presenta características fálicas (pene erguido), es decir, la comparación es cactus como falo. Ese tipo de imágenes, muy populares en la historia del arte, la religión y también en el psicoanálisis, han sido asociadas con la fertilidad y la masculinidad. En la fotografía, lo fálico, es representado desde la artificialidad, el falo es de plástico. La imagen representa la forma del órgano masculino y la esfera de lo masculino en vinculación con el espacio geográfico, desértico y predominantemente masculino (en relación con la presencia de las otras formas fálicas, los otros cactus) que necesitaría ser fecundado.

d) Buenos Aires: *Gardel apareció en el picnic y Gardel preocupado. Buenos Aires 1997*. La primera fotografía muestra a un personaje que imita al conocido cantante de tango Carlos Gardel. Éste aparece rodeado por cinco mujeres jóvenes con uniforme escolar que lo rodean haciendo gestos exagerados de sorpresa y emoción. En ese registro el supuesto Gardel aparece sonriendo sobre

un fondo colorido de edificios y antenas parabólicas. El título relata la llegada del personaje a un picnic. La imagen asocia el reconocimiento que tiene Gardel en Argentina a la fama de algunas figuras públicas de la actualidad (desde los 90 o incluso antes). Las jóvenes se acercan a tocarlo, lo miran extasiadas. La relación entre símbolos de la cultura popular porteña, década del noventa y fama es parodiada.

En la segunda, aparece otro personaje reproduciendo a Carlos Gardel pero esta vez, la gestualidad cambia, se lo observa serio y pensativo y ya no mira a cámara. Como fondo aparecen estructuras cilíndricas, edificios y una antena parabólica. Los colores de la imagen se atenúan, en su lugar aparecen colores de tonalidades fríos. El título describe al personaje como «preocupado». La parodia surge de la invención de hacer aparecer a Gardel en el Buenos Aires de los años noventa. El rostro está enmarcado por las estructuras cilíndricas lo que pone en relación la preocupación del personaje con el espacio en el que se lo hace aparecer. En ese contexto el personaje resulta extemporáneo.

e) Latinoamérica: *Santuario*. *Buenos Aires, 1998*. Una mujer con clara expresión de sorpresa y atuendo de empleada doméstica, limpia una mesa con una serie de imágenes religiosas (Jesucristo, San Cayetano), míticas (el gauchito Gil), políticas (Bolívar) y figuras del comic norteamericano (Superman, Robin). El «Santuario» como describe el título propone una especie de sincretismo que combina figuras de ámbitos diversos.

La parodia no sólo surge de la escena «milagrosa» (una luz aparece en el momento de la limpieza de una de las figuras) sino de la mezcla entre figuras religiosas, políticas, de la cultura popular y de la cultura de masas.

Las imágenes de *Pop Latino* apelan a las competencias de los espectadores. El conocimiento requerido se vincula con la historia política y cultural de Argentina, de Latinoamérica y de Estados Unidos. De hecho, en todas las fotografías analizadas existe algún personaje, objeto o hecho que hace referencia a esa relación. La cultura argentina es representada a partir de símbolos políticos (María Julia Alsogaray, Carlos Menem, Plaza de Mayo), patrios (escarapela y bandera), culturales (Carlos Gardel, fútbol), míticos (Gauchito Gil), religiosos (San Cayetano) y en objetos de consumo (carne). La cultura Latinoamericana a través de símbolos políticos (Fidel Castro, Simón Bolívar), artísticos (Botero) y objetos de consumo (Inca Kola). La cultura norteamericana a partir de símbolos patrios (*Estatua de la Libertad,* bandera), políticas gubernamentales (el patio trasero) expresiones idiomáticas (*Happy Day*),

objetos de consumo (Coca Cola) y personajes del entretenimiento (Power Rangers, La máscara, Superman y Robin). La parodia opera sobre la tensa relación entre esas conexiones.

La serie incorpora algunas reflexiones de Marcos López, que complementan el sentido sincrético de las imágenes y especifican un sentido sobre el «Pop Latino»:

> Introducción al Manifiesto de Caracas, 1998
> Hay una escena básica: en la gran avenida, un día lluvioso y gris de pleno invierno, un niño se abre paso entre las piernas de los grandes para mirar cómo pasa el desfile.
> Una mezcla de carnaval carioca donde también marchan militares, policías, diabladas bolivianas, comparsas correntinas, guardaespaldas, testaferros, gendarmes de frontera.
> Civiles que bailan a destiempo.
> Un Trío eléctrico. Un grupo de Sin Tierra. Mariachis. Banderas verde y rosa de Mangueira.
> Con la cabeza baja, dos cuadras de actores desempleados que marchan en silencio.
> Por los parlantes, el locutor insiste: «Hermanos, al recibirlos, la patria se engalana...»
> Las músicas se mezclan: Tarantela, candombe, pasodoble, fanfarrias militares.
> Con el correr del día, la gente se emborracha. Hay disturbios y grupos que se enfrentan.
> Tiros, perros, caballos desbocados.
> El recuerdo es de miedo.
> La fiesta como siempre se tiñe de amargura (Marcos López).

El primer texto describe la imagen de lo que parece ser una fiesta patria en una zona de frontera argentina, López la caracteriza como una mixtura de carnaval carioca y marcha militar. La mezcla es el elemento que se destaca. Hacia el final del texto, lo festivo se degrada hasta adquirir un tono negativo y lúgubre.

> Manifiesto de Caracas, 1998.
> América Latina.
> Argentina.
> La patria como crisol de razas.
> Los que estaban y los que llegaron de los barcos.

¿Cómo es una cultura con identidad propia?
Soy un europeo nacido en el exilio, dijo Borges.
Gardel, el tango, el Che Guevara...
El club de fútbol Boca Juniors.
La necesidad continua del psicoanalista: «mamita te pega porque te quiere y a mí me duele más que a vos...»
Las marcas invisibles de la dictadura.
La publicidad. El periodismo. El mercado del arte.
Buenos Aires: poner cara de que me interesa lo que se dice en las reuniones. Dar propinas. Perder la billetera. Pedalear como tonto mientras miro la tele en la bicicleta fija del gimnasio.
Lo anterior es la inspiración. Ahora voy a describir el gesto interno, el rumbo, la acción misma.
Subo al último mangrullo que quedó en pie en lo que fue la zona de fortines, en la frontera, en los confines de la pampa húmeda.
El secreto es callarse, mirar hacia el Norte, hacia la inmensa América, y descifrar lo que te dice el viento.
Galopes, gritos del malón que viene degollando, balazos, festejos de aguardiente.
El rocío. La inevitable calma.
Llantos de cautivas que parecen orgasmos.
Luego, dejarse embeber por lo más refinado del espíritu bolivariano.
Dejarse poseer.
Reencarnarse en la fiereza del Indio Guaicaipuru.
Escuchar a Iemanjá, a Ochum, a Obatalá.
Internalizar la mística y los ideales del muralismo mexicano para luego hacer switch y adaptarlos a los códigos actuales de comunicación de esta insensata aldea global-Armani-Dolce Gabbana-misiles a Belgrado-realidad virtual.
Pelear a machetazo limpio.
Sentirse en las huestes del profeta Martí.
Sentirse Maradona.
Tomar caipirinha desde el mediodía hasta que se ponga el sol.
Formar un grupo para cantar en restoranes: cuatro, maracas, guitarra y arpa.
Ir a jugar con los duendes de la siesta que viven en la selva del Chaco paraguayo.
Experimentar la intensidad de un loco amor: rojaijú, guaraní, cuñataí...

Pop Latino: Un Shopping center de cartón pintado que tambalea azotado

> por los vientos patagónicos.
> Pop Latino: Al terracota profundo de la América/Altiplana lo cambio por rojo tahití, verde calypso o rosado escarlata.
> El color de los carros en Maracaibo.
> Trabajar en lo visual con frases hechas y arriesgar por el camino de la obviedad: primer plano, gran angular, fondo, mensaje social.
> Un toque de humor y cierta liviandad en la mirada.
> Evitar lagrimear por miedo de llorar hasta morir.
> «Tú no tienes la culpa que el mundo sea tan feo», dice Manu Chao en un disco de moda.
> Yo digo como dice el bolero:
> «Vuelvo a casa y tú no estás.
> Te busco.
> Ya no estás» (Marcos López).

Ambos textos son letanías que enumeran las tensiones en torno a la identidad provocada por la hibridación cultural. Ese rasgo de origen de América Latina y Argentina se presenta como problemático. Las tensiones también hacen referencia a la ambivalencia de los estados de ánimo: la alegría es amargura.

En el segundo escrito se hace explicito el sentido del pop latino que, a su vez, se describe como «el gesto interno, el rumbo, la acción misma».

Se dice:

> Pop Latino: Un Shopping center de cartón pintado que tambalea azotado por los vientos patagónicos. Pop Latino: Al terracota profundo de la América/Altiplana lo cambio por rojo tahití, verde calypso o rosado escarlata (*Ibíd.*).

El primer significado refiere al Pop Latino como *Shopping Center*. Recordemos que en *Escenas de la vida Posmoderna*, Sarlo (1994) lo describe como simulacro de ciudad, como monumento de un nuevo civismo conformado por un mercado que disuelve identidades y que para contener a algunos debe excluir a otros. Para López, el Pop Latino es artificialidad frágil. En tanto, el segundo significado hace referencia a una elección estética que refiere a uno de los elementos más importantes en la obra de López: el color.

Podríamos resumir diciendo que en los textos *Pop Latino* es una colorida mezcla de artificialidad frágil.

III. *El plastiquito: Qué rico el plastiquito!* (RES, 1994)

En la página oficial del fotógrafo, la serie no aparece expuesta. Recién aparece en el año 2009 cuando el Centro Cultural Recoleta realizó una muestra retrospectiva, auspiciada por *Página 12*. Valeria González, curadora de la muestra, observa:

> En *El Plastiquito*, serie iniciada en 1994, las fotos muestran alimentos envueltos en plástico transparente, tal como son entregados en el supermercado. Las imágenes, realizadas en color, se apropian de la estética publicitaria: los objetos se presentan como valiosas alhajas en el centro de la escena. Sin embargo, Res revierte la estética del escaparate y devela el vacío que yace detrás de las promesas del consumo (González 2009:15).

En una nota titulada «Fotografía y Temporalidad» de *Página 12*, Fabián Lebenglik señala al respecto de la serie:

> De *El plastiquito* (1995), por ejemplo, Res dice que es «una suerte de arqueología urbana de fin de siglo. Es la vida atrapada en bolsitas»: allí el consumo casi como una naturaleza muerta, donde los productos más diversos, comprados en el supermercado, son encerrados y transportados en bolsitas. Según la curadora, en esta serie el artista restituye en el discurso las condiciones materiales que el lenguaje publicitario excluye (2009:s/p).

Hay una coincidencia en ambos artículos en resaltar la estética publicitaria y la vinculación temática entre basura y consumo. En el marco de los 90, las fotografías pueden ser puestas en relación con algunos de los valores asignados, desde distintos sectores intelectuales, a la cultura de la década. Entre ellos la postura del crítico francés Pierre Restany quien, según Valeria González, afirmó que las obras de la década «reflejaban la cultura guaranga, ordinaria y superficial del menemismo» (2011: 117).

A diferencia de otros trabajos del fotógrafo los registros no son realizados en secuencia ni presentados en dípticos. Aunque existe implícitamente una relación temporal entre un antes y un después sugerido entre los alimentos que se encuentran en buen estado (que no vemos) y la basura que es lo que efectivamente se exhibe. El tiempo de la enunciación es un tiempo presente,

que cobra contemporaneidad en los elementos del lenguaje fotográfico como el color, la escenificación y en la temática del consumo.

La serie es un concepto. Los objetos fotografiados asocian los restos de la sociedad de consumo como algo propio del contexto político, económico, social y cultural de los noventa. Dicha representación simbólica se expresa a través de objetos cotidianos: diferentes tipos de bolsa de basura, basura colocada a modo de alimentos, alimentos envueltos en plástico. El elemento que se reitera es el plástico. No hay formas humanas aunque la basura funciona como un rastro de humanidad o lo que es lo mismo la humanidad es representada a partir de la basura.

El título de la serie *El plastiquito: Que rico el plastiquito!* es una ironía sobre los alimentos y su consumo. Existen dos acepciones de la palabra «plástico», una que se asocia con las cualidades materiales de ese elemento, es decir, como material sintético; otra lo hace en el sentido figurado, y refiere a la frivolidad y la pertenencia social. En la serie, el título refiere a la primera acepción y enfatiza la propiedad del sabor que ese material no posee. La cualidad de los alimentos se transfiere a la de un material no comestible. El diminutivo «plastiquito» acentúa la ironía del enunciado.

IV. *José Luis Cabezas*

El 25 de enero de 1997, José Luis Cabezas, fotoreportero de la revista *Noticias* es asesinado en General Madariaga, Pinamar. Cabezas se destacó como fotógrafo de personalidades del espectáculo y de la política argentina durante la década de los 90. Se desempeñó en el principal semanario político del país, perteneciente a la editorial Perfil, creado por Jorge Fontevecchia en 1989.

El asesinato de este fotoperiodista representa un punto álgido con respecto a una década signada por el deterioro institucional, la corrupción, el entrecruzamiento del sector gubernamental y el empresarial. En ese marco, es significativo que las imágenes logradas para uno de los semanarios políticos de la década incluyan indistintamente figuras del periodismo, del espectáculo y de la política. Incluso los modos de representación elegidos tienden a subvertir los rasgos y roles de los fotografiados.

Para el análisis realizamos un recorte sobre las imágenes de personajes relevantes como Ernesto Sábato (escritor argentino, integrante de la CONADEP); Graciela Meijide (activista por los Derechos Humanos, madre de un joven

desaparecido, integrante del FREPASO y la ALIANZA); Mirtha Legrand (actriz y conductora de TV); Mario Pergolini (periodista y conductor radial y televisivo, creador del ciclo *Caiga Quien Caiga*); Eduardo Duhalde (político, Vicepresidente de Carlos Menem, Gobernador de la provincia de Buenos Aires, Presidente durante el 2002 y 2003 durante la Ley de Acefalía); Carlos Ruckauf (político, Vicepresidente de Carlos Menem); Carlitos Menem Junior (corredor de autos, hijo del ex Presidente Carlos Menem). Aquí sólo presentamos el retrato de Ernesto Sábato.

Sobre los retratos

La temática de las fotografías de Cabezas es siempre el retrato. Estos se caracterizan por perspectivas exageradas, ángulos picados y contrapicados, el uso de gran angular, el color, la puesta en escena, la mirada a cámara. Estas decisiones técnicas llevan a acentuar la presencia de su punto de vista, de la mirada. Si bien el género documental y fotoperiodístico marca un predominio de los aspectos icónicos e indiciales, las imágenes adquieren un carácter simbólico por la intencionalidad artística y testimonial vinculada a la escena política, mediática y del espectáculo de los noventa.

En estos casos la parodia se sitúa en el juego de desfasaje entre los elementos de la puesta en escena y el rol social del personaje en el extratexto. En este marco, las imágenes parecen estar refiriendo, a través de los personajes, a las instituciones que representan o a los hechos por los cuales adquieren notoriedad. En este sentido, Mario Pergolini es representativo de los medios de comunicación; Graciela Fernández Meijide, Eduardo Duhalde y Carlos Ruckauf de la política partidaria; Mirtha Legrand del espectáculo; Carlos Menem Junior de la investidura presidencial; Ernesto Sábato de la cultura.

Con relación a esa discordancia, en las imágenes veremos que los personajes posan utilizando elementos disonantes en relación con su imagen pública o en espacios de escasa conexión con el rol social que detentan. Esto sobre todo acontecerá con las figuras políticas. Estas maniobras tácticas de representación están en estrecha vinculación con el origen de la reproducción mecánica.

Eliseo Verón analiza los cambios en lo que define como «estrategias enunciativas» de representación a partir de la introducción de la fotografía en el siglo XIX. Desde los primeros años de la fotografía, se instala un uso que retoma los códigos pictóricos del retrato. Los notables, comenzando por el mismo Emperador, se hacen fotografiar a la manera en que antes se hacían pintar.

Aquí, la estrategia enunciativa, retomando las reglas de producción del retrato pintado, expresa —como este último— una voluntad de ejemplariedad: trabajada por la estilística del retrato pintado, la colocación de un resabio de eternidad. En el dominio fotográfico, tenemos una primera figura enunciativa de la neutralización de las condiciones específicas de la vista tomada: el referente (para retomar la terminología de Barthes) está destemporalizado.

> Una estrategia enunciativa asociada a un soporte (la pintura) es transferida a un nuevo soporte (la fotografía). En el caso de la pintura, el conjunto de procesos de circulación del sentido permanece en la esfera pública; como se trata de un notable (es decir un hombre público), el retrato se justifica. Y como la pintura es un arte autográfico por excelencia (…), la consumación colectiva de esta obra única no tendrá lugar más que en un contexto público. La técnica fotográfica introduce una diferencia fundamental: la imagen fotográfica es reproductible a voluntad. Se puede comprar una fotografía del Emperador (acceso pagado, aspecto fundamental de la mediatización), lo que implica una nueva modalidad de apropiación privada de un elemento significante del orden público. Desde ese momento, la fotografía fue ligada, en los medios, al consumo privado de valores públicos, encarnados en las múltiples figuraciones del poder y de las instituciones (Verón 1997:11).

Los notables, debido su relevancia pública, hacían uso de la estrategia de voluntad de ejemplariedad:

> «La existencia de la fotografía, dice Barthes, corresponde a la creación de un nuevo valor social, que es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente» (…). Es un movimiento que aparece, lo vemos, como el inverso al precedente: ya no es el retrato del Emperador; es el Emperador en la mesa, rodeado de su familia, jugando con sus hijos: tiene así mismo una vida privada. En ese caso, los efectos técnicos de la fotografía afectan a la misma estrategia enunciativa: lo que aparece como valor ya no es, como en el caso del retrato, la dignidad destemporalizada de la notabilidad, sino podríamos decir la naturalidad de una vida que, marcada por el sello de lo público, no es por ello menos vida (*Ibíd.*).

La reproductibilidad engendrará una nueva modalidad de apropiación de lo privado hacia lo público. Cabe entonces preguntarnos ¿cuáles son las estrategias enunciativas de las figuras públicas fotografiadas por Cabezas?

En la fotografía de Ernesto Sábato, el personaje viste un traje negro, con pulóver bordó. Usa gafas negras, sombrero, cruza sus brazos y sus piernas, expresa un gesto serio y mira a cámara. Su figura se ubica sobre un fondo de playa, de día soleado. La particularidad es que el fondo es un dibujo de un estilo infantil, entre naíf y surrealista. Hay un doble mecanismo de simulación en esa puesta, del personaje y del escenario. Los rasgos personales del fotografiado son incoherentes con la puesta en escena, su figura actúa como contraste marcado con el fondo. El efecto cómico no sólo se ubica en la relación entre la figura pública y el espacio representado, sino en la conjunción de dos lenguajes artísticos disímiles: la pintura y la fotografía.

En los registros de personajes políticos, culturales y del espectáculo, la notabilidad pública es mínima debido a las características del espacio y del personaje. La investidura pública es informalizada. El fotógrafo, y en consecuencia el espectador, ingresan en la esfera privada de una figura pública. No hay referencias a su rol social, y sus rasgos individuales pueden ser asociados a la simpatía, la espontaneidad y la frescura. En este sentido, la fotografía lo construye como un ciudadano más.

Opera así la estrategia demagógica de acercar el personaje político (que se percibe como lejano debido a su lugar en la representación política) al público general.

En las fotografías se despojan (invirtiendo o degradando) a los retratados de sus roles sociales. En el marco de los noventa ese gesto es político y actúa en el presente como documento de la espectacularización del discurso político y mediático. En sus imágenes, los roles sociales son superados por los rasgos personales. La mirada del fotógrafo se marca mediante dos opciones: la mirada a cámara del personaje que lo reconoce como interlocutor y la utilización de ángulos aberrantes, que al salir de la normalidad, fuerzan al personaje y al espectador a mirar (se) desde otro lugar. Ese otro lugar se encuentra vinculado a veces a espacios íntimos, a espacios escenificados o a espacios abiertos ilocalizables. Las referencias en todos los casos quedan sujetas a las competencias de los lectores, que deberán identificar a esos personajes que son en la mayoría «públicos» pero representados desde su intimidad. Tal como afirma Eliseo Verón:

> Poniendo en evidencia su aspecto privado, un valor público reencuentra, en la apropiación privada del receptor, el estatuto de un lugar de

> reconocimiento, de una cierta puesta en paralelo de dos esferas de lo privado. Incluso, si la puesta en representación fotográfica de lo privado no guarda interés más que por ser el reverso de la notabilidad. Este mecanismo deviene fundamental en los medios informativos modernos (1997:10).

El reverso de la notabilidad, inversión y degradación en términos paródicos, es la estrategia enunciativa que el fotógrafo propone y que los retratados acuerdan. Dicha modalidad de representación se torna polémica y a la vez referencial de la época que ha sido caracterizada por el ingreso, exposición y debate de la política sólo a través de los medios masivos de comunicación. Parodia también es sinónimo de simulacro, en estos casos, los sujetos se prestan al juego de inversiones, al intentar representarse y mostrarse por oposición.

Registros en clave paródica

Marcelo Moreno (2009) en la introducción de su artículo sobre la parodia diferencia dos tipos o modalidades paródicas; una cercana al ridículo y otra a la burla. De acuerdo con ello, observamos que en el caso de *Pop Latino* la parodia actúa por imitación. Por el contrario en los casos de *El plastiquito*, *Color*, y en los retratos de José Luis Cabezas actúa por transformación o trasposición. Ahora bien, las trasposiciones son diferenciales: en el caso de *El plastiquito*, al colocar la basura en el lugar del objeto de arte, se traspone el sentido embellecedor del arte, de la fotografía en ese caso. *Color* también operará por trasposición, al poner en escena personajes, objetos y lugares «coloridos» que trastocan el estilo noble del arte en un estilo vulgar.

Lo que estas series evidencian no es sólo un posicionamiento con respecto a la compleja sociedad de los noventa sino que reflexionan igualmente sobre el propio mecanismo, problematizando el lugar de la fotografía en el arte y los valores consagrados en ese mundo. En este sentido, podemos relacionar el eje con algunos de los postulados del *Pop Art* y sobre todo con la obra de Andy Warhol quien al parodiar las imágenes de consumo masivo puso en tela de juicio no sólo comportamientos y valores sociales de su tiempo sino la solemnidad hacia la cultura y la admiración de las manifestaciones del arte consagrado. El *Pop Art* buscó diluir la frontera entre arte culto y cultura de masas ubicando los objetos de uso cotidiano como modelos plásticos. Para ello

se valió del tono kitsch, del reciclaje de imágenes, de la apropiación y de la recuperación de símbolos, entre otros.

Si nos atenemos a las jerarquías sobre los grandes géneros artísticos impuestas por las academias europeas entre el siglo XVII y la Edad moderna veremos que el eje «La parodia como crítica» se estructura en torno a tres géneros inferiores: el retrato, el paisaje y el bodegón. Además de ser considerados géneros, éstos eran calificados como menores por ser simples representaciones de objetos externos, sin fuerza moral o imaginación artística.[6]

Si bien es cierto que las series recuperan el cuestionamiento del *Pop Art* hacia las jerarquías pictóricas y la sociedad de consumo, lo novedoso, es que la crítica se vuelve sobre el propio lenguaje fotográfico. En el *Pop Art* se utilizaba la representación mecánica para negar y desnaturalizar los trazos pictóricos. En ese caso, el cuestionamiento se dirigía hacia el expresionismo abstracto que bregaba por el genio del artista y la trascendencia de su obra. El *Pop Art* proponía ser una forma de arte hecha deliberadamente para no durar, es decir, para no trascender.

En las series para que la parodia funcione, el mecanismo debe ser también parodiado. Por eso se visibilizan los decorados en las fotos de Cabezas; se encuentran paisajes donde no los hay en *Color*; se marca la diferencia entre los diferentes lenguajes en la conjugación entre pintura y fotografía en *Pop Latino* y la basura se vuelve objeto plástico en *El plastiquito*.

A pesar de la proyección social que impera en las fotografías analizadas existe una mirada individual en la mayoría de las series. Las formas paródicas adquieren elementos negativos, no hay utopía y el intento de universalización queda neutralizado por la mirada personal, acotada a una realidad nacional y latinoamericana.

Valen entonces algunas reflexiones finales sobre este eje que deben ser leídas en el marco general del arte fotográfico de los noventa y sus condiciones de producción.

[6] En oposición a ellos, en lo más alto de la escala se ubicaba la Pintura de historia (cuyos temas eran religiosos, mitológicos, históricos, literarios y alegóricos) que buscaba realizar interpretaciones de la vida y portaban un mensaje intelectual y moral además de transmitir una verdad universal. En segundo lugar, se ubicaba, la «escena de género» que representaba escenas de la vida cotidiana y por ende no era ni ideal en estilo ni elevada en temas.

El interrogante es si desde la parodia las series llegan a atacar el núcleo duro de las problemáticas de los 90. Recordemos que la estrategia mediática, sobre todo televisiva por esos años, adoptó la ironía para cuestionar y denunciar la política. Investigadores como Eva Da Porta (2004), indican que el uso de esas modalidades terminó alimentado una visión escéptica del mundo que contribuyó al distanciamiento entre política y sociedad. Además, colaboró en la reducción de lo político a la política,[7] consolidando una estrategia demagógica de los medios que colocó la figura de los periodistas por encima de los verdaderos excluidos de la época, invisibilizándolos.

Ahora bien, en las series no habría tal pretensión de verdad, por lo cual el efecto paródico resulta legítimo en el cuestionamiento. Aquí es donde la función poética a la que adscribe la serie y su modalidad de «hacer interpretar» cobra relevancia. Las fotografías presentan una mirada crítica, pero ésta es insuficiente a la hora de atacar los puntos neurálgicos de las problemáticas de los 90. Por el contrario, en varias oportunidades el arte se autorreferencia. Desde esta perspectiva, las imágenes son paradójicas, participan de la hegemonía impuesta sin poder deconstruir los sentidos, y al hacerlo asienten desde la reflexión. Esto, sin embargo, no neutraliza el valor de la parodia para polemizar las palabras de un otro político, artístico, cultural, argentino o latinoamericano.

Referencias

ANGENOT Marc
(2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BAJTIN Michail M.
1965 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebeláis,* Madrid: Alianza, 1987.

[7] La diferencia entre lo político y la política es la desarrollada por Santiago Ruiz y Ximena Triquell (2012) quienes, siguiendo la distinción que establece Eliseo Verón entre definiciones descriptivas y analíticas de la ideología/ «lo ideológico» y del poder, diferencian «la política» como término descriptivo que refiere a la estructura a partir de la cual los partidos políticos se disputan el poder institucional de «lo político» como instancia analítica que refiere a una manera de representar. En otras palabras, la distinción da cuenta de la relación entre el discurso con el mundo al que refiere y representa.

BARTHES Roland
1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*, París: Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma; (tr. esp.: *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 2003).
BÉCQUER CASABALLE Amado
1987 "Los fotógrafos del NAF sobreseídos", *Revista Fotomundo*, 232: 23.
BERONE Lucas
2006 "Parodia", en *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba: Ferreyra Editor, pp. 212-215.
DA PORTA Eva
2004 "Acontecimientos políticos, efectos discursivos", en *Cartografías de la Argentina de los '90. Cultura mediática, política y sociedad*, Córdoba: Ferreyra Editor, pp. 201-217.
FACIO Sara (selec. y textos)
1996 *Fotografía Argentina Actual Dos,* Buenos Aires: La Azotea.
GONZÁLEZ Valeria
2011 *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, Buenos Aires: Ediciones Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
GUARESCHI Roberto Pablo.
1986 "Doce autores fotográficos. El coraje de la búsqueda", *El Clarín*, 16/06/1986:3.
MORENO Marcelo
2009 "Parodia", en FLORES Ana (dir. y coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Córdoba: Ferreyra Editor, pp. 152-163.
RUIZ Santiago y Ximena TRIQUELL
2012 "Cuando la forma es política. Dispositivos narrativos en *Historias Mínimas* (Sorlín, 2002) e *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008)", en *Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*, Córdoba: Ferreyra Editor, pp. 139-157.
2016 "Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: La imagen generadora de relatos", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [en línea], 61: 143-154, (consultado 15/11/2017), disponible en: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/596_libro.pdf>
SARLO Beatriz
1994 *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires: Ariel.
VERÓN Eliseo
1997 "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de Una fotografía", en *Espacios públicos en Imágenes*, Barcelona: Gedisa, pp. 10-18.

ARTÍCULOS

[Original]

Eduardo Mateo y la poética de la incesante abducción

MARIANO MENDEZ
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina
✉

Resumen: Entendiendo la escucha musical como un proceso semiótico en el cual se definen los límites de un determinado *texto musical*, el presente trabajo indaga en las complejas relaciones significantes implicadas en la producción y recepción musical cuando estas se encuentran mediadas no sólo por las performances sino también por el fonograma. Al permitir comprender las obras musicales como procesos antes que como productos, el concepto de *abducción* propuesto por Peirce y la noción de *texto* desarrollada por Barthes resultan particularmente apropiados para analizar las relaciones entre performances y grabaciones. Debido a que reifica las performances y habilita su escucha repetida, la tecnología fonográfica incide en el proceso de producción y recepción musical de un modo sin precedentes. En la producción, esta tecnología interviene en el proceso formativo del texto musical, dotando de materialidad sonora a las ideas musicales y posibilitando su modelado en el estudio de grabación. En la recepción, el fonograma producido asume para con el *texto musical* un valor referencial que antes sólo era exclusivo de la instancia performática, mediando entre el autor y el oyente y produciendo expectativas respecto a dicho texto. Dentro de este marco semiótico se hace posible articular coherentemente una serie de consideraciones provenientes del campo de los estudios de performance que dan cuenta de esta problemática. El caso del músico uruguayo Eduardo Mateo resulta particularmente apropiado para abordarla debido a los numerosos testimonios existentes tanto acerca de sus interpretaciones en directo como de los pormenores de su trabajo en el estudio de grabación.

Palabras clave: Texto – Fonograma – Performance.

[Full Paper]

Eduardo Mateo and the Poetics of the Incessant Abduction

Summary: Understanding musical listening as a semiotic process in which the limits of a particular musical text are defined, the present work investigates the complex significant relationships involved in the production and musical reception when these are mediated not only by the performances but also by the phonogram. By allowing the understanding of musical works as processes rather than as products, Peirce's concept of abduction and the notion of text developed by Barthes are particularly appropriate for analyzing the relationships between performances and recordings. Because it reifies the performances and enables their repeated listening, the phonographic technology influences the process of musical production and reception in an unprecedented way. In the production, this technology intervenes in the formative process of the musical text, endowing sound materiality to the musical ideas and making possible its modeling in the recording studio. In the reception, the produced phonogram assumes for the musical text a reference value that previously was only exclusive to the performative instance, mediating between the author and the listener and producing expectations regarding such text. Within this semiotic framework it is possible to coherently articulate a series of considerations from the field of performance studies that account for this problem. The case of the Uruguayan musician Eduardo Mateo is particularly appropriate to approach this issue because of the numerous testimonies that exist about his live performances as well as the details of his work in the recording studio.

Keywords: Text – Phonogram – Performance.

«*Tras este sucinto balance, y colocándonos más allá del mito, hay que consignar que el desempeño de Mateo como intérprete, o sea, haciendo esa música de síntesis (con sus valores, sus limitaciones y sus ingenuidades) sobre un escenario, nunca ha pasado de ser un simpático borrador*».
(Rodríguez Barilari *cit. in* Pinto 1994[2015]:451).

Introducción

Ubico esta cita al comienzo porque señala el área de problematización que me propongo abordar en el presente ensayo: la de las complejas relaciones de significación implicadas en la producción y recepción musical cuando estas se encuentran mediadas no sólo por la performance sino también por el fonograma. La pregunta general aquí es ¿cómo incide la escucha fonográfica en la producción y recepción musicales? Adopto como principal marco de referencia una perspectiva semiótica, entendiendo a la producción y recepción musical como producciones de significado, es decir, como un proceso de percepción e interpretación mediante el cual se constituye un signo (la *obra*) en la mente del oyente. El objetivo particular es comprender cierta dimensión especulativa de la semiosis musical fundamental para la producción y recepción de fonogramas e interpretaciones. Buscando respuestas a la pregunta arriba enunciada propongo una idea de *obra* entendida como *proceso abductivo* y la articulo con consideraciones provenientes del campo de los estudios de performance. Con este conjunto de herramientas conceptuales examino de cerca el caso del compositor uruguayo Eduardo Mateo, de quien existen numerosos testimonios acerca de sus interpretaciones y de los pormenores de su trabajo en el estudio de grabación. Estos testimonios, en conjunto con sus álbumes editados y los pocos registros existentes de sus presentaciones, son fuentes apropiadas para los objetivos de este trabajo.

Aunque reconozco que el caso de Eduardo Mateo es particularmente pertinente para abordar esta problemática, asumo que las conclusiones presentadas son susceptibles de transponerse a casos similares. Ante todo, estimo necesario revisar la idea de *obra musical* y establecer su relación con el concepto peirceano de *abducción*.

Obra y abducción

«Resulta casi imposible concebir que la verdad pueda no ser absoluta; y sin embargo, la verdad del hombre nunca es absoluta, porque la base del Hecho es la hipótesis»
(Peirce *in* Debrock 1998:21).

Dentro de la musicología tradicional la categoría de *obra* ha tenido un lugar preponderante. Sin embargo, no siempre resulta apropiada para el análisis de algunas expresiones musicales. Según Waisman, la categoría de *obra*

> Supone un proceso de creación finito: una obra es un objeto acabado, listo para que un destinatario la observe, la evalúe, la admire. (…) en los idiomas romances significa fundamentalmente el producto de un trabajo; en los germánicos, el trabajo mismo (*work* en inglés, *Werk* en alemán) (…) una obra es una forma elaborada, que debe responder a ciertos criterios mínimos de evaluación: unidad, unicidad, estructuración, inteligibilidad (1997:100). [1]

Waisman señala que «muchas músicas no son obras» y propone (para su análisis de la música colonial latinoamericana) reemplazar dicha categoría por la noción de *texto*, tal como la desarrollara Barthes. Parafraseándolo, Waisman dice: «La obra se interpreta y se consume, el texto se ejecuta, y solo funciona (se pone en marcha, se completa) en la ejecución» (*Ibíd.*:102). Respecto a las diferencias entre *obra* y *texto* agrega Barthes:

> La obra se cierra sobre un significado (…) la obra funciona ella misma como un signo general (…) El Texto, por el contrario, practica un retroceso infinito del significado, el texto es dilatorio (…) está estructurado, pero descentrado, sin clausura (…) (Barthes 1970 (1974):74).

Para Lotman «la creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto» debido a que

[1] Plesch señala como igualmente involucrados en la categoría valorativa de obra «elementos tales como originalidad, novedad, complejidad, perfección de factura y logro estético individual» (1994:131).

> En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes (Lotman y Uspensky 1981 (1996):56).

Según González Martínez esta idea de *texto* aplicada a la obra artística «supone una ampliación del ámbito de aplicación de un término proveniente del campo científico de la lingüística que es básico para la comprensión hermenéutica de la cultura» (1999:16). Podemos en este sentido hablar entonces de *texto* para referirnos a una obra musical o músico-verbal.[2]

Asimismo Cook, cuando analiza la concepción de performance que se deriva de la obra entendida como objeto cerrado, también encuentra esta categoría limitada para el abordaje de algunos géneros musicales: «La idea de performance "de", de performance que reproduce un trabajo autosuficiente, es en el mejor de los casos problemática y, en el peor, absurda cuando se aplica al jazz, el rock o la cultura remix» (2001:[4] tr. propia). En esta concepción de la música entendida como producto y no como proceso estarían implicadas según Cook cuestiones de hegemonía cultural:

> Hubo una sospecha, derivada en gran parte de la etnomusicología, de que la tradicional insistencia musicológica en ver a la música como producto antes que como proceso representaba una especie de hegemonía cultural, una afirmación de los valores del arte alto sobre el arte bajo (Cook 2001:[4] tr. propia).

La noción barthesiana de *texto* recuperada por Waisman es de suma utilidad para analizar la praxis musical de Eduardo Mateo que, como argumento en el próximo apartado, está más orientada a la idea de un proceso permanente[3] que

[2] En el caso de Eduardo Mateo se trata ante todo de textos músico-verbales (canciones con texto literario).

[3] En este trabajo la noción de *proceso* es entendida en un sentido más extenso (y más semiótico) que el dado por Cook. Aquí se refiere ante todo al proceso de «hipotetización de la obra» explicado párrafos más adelante. Para Cook la idea de *proceso* implica la exploración de las relaciones horizontales que la obra mantiene con todo ítem en el entorno de la performance. Contrapone esta idea de *proceso* a una idea de *texto* como *producto* terminado. El texto sería para Cook la encarnación de la visión del autor a través de la cual se mueven verticalmente las interpretaciones. A diferencia de Cook, y siguiendo a Barthes, no considero aquí al *texto musical* como algo clausurado sino como un espacio de relaciones significantes en el que se define (y

a la de un producto terminado. Pero antes de abordar esta cuestión quiero volver sobre la idea de Barthes de que «la obra funciona ella misma como un signo general». Recordemos que para Peirce

> Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces del Fundamento del representamen (Peirce (1987):244-245).

Para Martínez «en el caso de la música, [el interpretante] es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico» (2001:180). Si una obra es un signo, necesariamente integra entonces una semiosis, es decir, un ilimitado juego de referencias con otros signos.

> Cualquier cosa, de naturaleza acústica o no, puede ser un signo musical, desde que esté relacionada con algún tipo de semiosis musical. La primera serie de signos musicales se sitúa, naturalmente, en el dominio de los fenómenos acústicos. Pero hay otras posibilidades, como partituras, grabaciones, instrumentos, culturas musicales, etc. (Martínez 2001:181).

Dentro de los de signos que participan en la semiosis musical quisiera agregar y destacar, por su importancia en relación a este trabajo, a *las variaciones de una misma obra*, vale decir, aquellas versiones de la obra que mantienen con esta algún grado de identidad mediante referencias directas a algunos de sus componentes estructurales; fundamentalmente la melodía, el esquema armónico, la rítmica o el texto literario.[4]

---

redefine) el *objeto obra*. En ese espacio estarían contenidos todos los «signos musicales» de los que habla Martínez (de los cuales los «ítems performáticos» de Cook son sólo un subconjunto). Por esta razón resulta innecesaria en el contexto de este trabajo la noción de *script* (guión) propuesta por Cook como reemplazo para *texto*. El *script* de Cook está incluido en el concepto de *texto musical* aquí presentado.

[4] Variaciones de una misma obra son, entre otras cosas: cada nueva interpretación, los bocetos y versiones preliminares o alternativas, los arreglos y adaptaciones posteriores, los *covers*, los *remixes*, etc. Aunque las variaciones ideales de una obra (recuerdos, asociaciones) también

Ya establecida esta diferencia entre *obra* y *texto* resulta oportuno introducir el concepto de *abducción*. Tal como Peirce la entiende esta es una forma de razonamiento cuya conclusión es una hipótesis, es decir, una afirmación provisoria acerca de algo, una conjetura con valor predictivo que adquiere veracidad en su contrastación con los datos empíricos. Para Peirce la base de todo conocimiento, y por lo tanto de todo hecho, es la abducción. Esta «contiene el proceso abstractivo que nos hace captar las leyes o los universales dados en las cosas» (Beuchot 1998:s/p). Debrock establece una relación entre el concepto de abducción y la idea de símbolo (*symbolon*) tal cómo la entendía Nicolás de Cusa: aquella actividad en virtud de la cual se reorganiza un conjunto de hechos para colocarlo en una perspectiva enteramente nueva. «Tal acto de simbolización, tal *conjetura* es el requisito básico para una inferencia abductiva» (Debrock 1998). Este autor establece, además, una analogía entre el conjeturar científico y la actividad del artista:

> La genialidad del artista consiste en su habilidad para desarrollar este concepto jugando un juego que consiste en reorganizar continuamente las posibles relaciones que ofrecen el material y las ideas determinadas, en virtud de las reglas impuestas por la razón. (…) el gran arte y la gran ciencia son dos caras de la misma moneda. La diferencia está en que, mientras que para el científico el símbolo es la clave para encontrar las ideas determinadas de la naturaleza, para el artesano el símbolo es la clave para el diseño que le permitirá encontrarse con algunas ideas determinadas dadas (Debrock 1998:s/p).

Si la percepción de determinadas relaciones entre signos musicales produce en la mente del oyente (el *interpretante* peirceano) una idea de obra (el *signo general* de Barthes) y si esta obra-signo funciona de manera análoga a una hipótesis (o sea como afirmación provisoria respecto a la obra) podemos entonces, salvando todas las distancias, extender la analogía y considerar a la escucha de cada *variación de una misma obra* como una suerte de «contrastación empírica» del signo-obra, producido por anteriores performances y/o escuchas fonográficas.[5] Es en estas «contrastaciones» que el

participan de la semiosis sólo tomo en consideración aquellas variaciones que asumen una realidad material (performances y fonogramas).

[5] En *What is a Musical Work? Memory and Aesthetic Identity* (2011), David Huron aborda el problema de qué es una obra desde la Teoría Cognitiva de la Identidad Musical. Su investigación concluye con que no existe una base objetiva para distinguir una obra «original»

signo-obra o hipótesis de obra se abre al juego de lo textual, a ese dilatorio «retroceso infinito del significado» del que habla Barthes. Es en el tejido intertextual que forma con las variaciones de sí misma y los demás signos musicales que la *obra* existe como *texto*, «estructurado, pero descentrado, sin clausura». Porque, al fin de cuentas, ¿qué es ese objeto llamado «obra»? ¿Es acaso algo más que las hipótesis que formulamos respecto suyo intentando *comprenderlo*?[6] Si aceptamos que tanto la escucha del músico (durante el trabajo productivo) como la escucha del oyente (durante la recepción de la obra) implican procesos de abducción, esto es, de formulación de hipótesis con las cuales avanzar en el conocimiento del objeto obra y, si decimos con Peirce que el conocimiento de un objeto nunca es absoluto ni definitivo,[7] podemos entonces afirmar que nuestro conocimiento del objeto obra, en tanto proceso semiótico, nunca concluye. Concluyen la escritura del *autor*[8] y las reescrituras de terceros, concluyen sus interpretaciones y registros, sus narraciones, descripciones y valoraciones pero no nuestro conocimiento de la obra como objeto. En tanto estructura significante ella se redefine permanentemente en la semiosis en la cual se reinscribe *ad infinitum*, con cada nueva interpretación y con cada nueva escucha.

Habiendo ya definido a la *obra* musical como un movimiento de cierre sobre el expansivo campo de lo textual y luego de adoptar la noción de *texto musical* para dar cuenta de un objeto en permanente construcción me propongo analizar ahora la dinámica abductiva en la producción de Eduardo Mateo y la

---

de su «variación». Lo que establece la diferencia es el tipo de codificación que realiza la memoria en nuestra experiencia con los estímulos sonoros. Según Huron esta codificación es subjetiva y puede ser modificada por el aprendizaje.

[6] Comprender: 1. Abrazar, ceñir o rodear por todas partes algo. 2. Contener o incluir en sí algo. (R.A.E.)

[7] Según Peirce, todo nuestro conocimiento del mundo está basado en hipótesis. Para él la *verdad* es simplemente un ideal regulativo, el límite ideal que toda investigación busca realizar. Sólo conocemos las cosas en tanto signos y el pensamiento mismo es un signo. «La cuestión siguiente es: ¿qué representa el pensamiento signo? —qué nombra— (…) Sin duda, la cosa externa, cuando se piensa en una cosa externa real. Pero aun así, como el pensamiento es determinado por un pensamiento anterior del mismo objeto, sólo se refiere a la cosa por el hecho de denotar este pensamiento anterior» (Peirce (1987):70). Es en este sentido que podemos afirmar que no es posible postular una comprensión definitiva acerca del objeto obra. Todo lo que conocemos son los signos con los cuales damos forma a ese objeto en nuestra mente.

[8] Otra categoría discutible, abordada entre otros por Barthes, Foucault y Derrida, que no retomo aquí por cuestiones de extensión. Solo baste lo señalado por Foucault respecto a la relación entre *autor* y significado «El autor es, por tanto, la figura ideológica por la cual se marca la manera en que tememos la proliferación del significado» (1998:222 tr. propia).

relación que esta mantiene con las técnicas de registro fonográfico.

Mateo: entre el registro sonoro y lo performático

Uno de los impactos más significativos que ha tenido el fonograma en los músicos fue la posibilidad de usarlos como medio para aprender a tocar. Arnoldo Chuster recuerda cómo orientó a Mateo para que, en su temprano acercamiento a los instrumentos de cuerda pulsada (*cavaquinho* y guitarra), empleara la radio y los discos como referencia.

> Él venía a mi casa y escuchábamos en la radio música brasilera, y empezábamos a sacar los tonitos con la guitarra. Y yo le enseñé los primeros tonos, y como hacerlos, como dividirlos, como copiarlos del disco (Chuster *cit. in* Pinto 1994[2015]:27 y 36).

También Nancy Charquero recuerda que este «hacía mucha práctica de guitarra con los discos del Trío Los Panchos» (*Ibíd.*:46). Según Katz la repetibilidad del fonograma no se reduce a un simple fenómeno tecnológico. La posibilidad de escuchar una misma pieza una y otra vez sin cambio alguno «ha afectado a los músicos en su calidad de oyentes. Con las grabaciones, los artistas pueden estudiar, emular o imitar interpretaciones de una manera nunca antes posible» (2004:27 tr. propia).

Ya McLuhan había sugerido que al construir medios o *extensiones*, el ser humano produce la ampliación de uno u otro de sus órganos sensoriales. Según este autor, «los efectos de las tecnologías (…) modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia» (1964 (1994):39). En el caso de la escucha fonográfica los principales sentidos que se amplían son el oído y la memoria auditiva. Sin duda, la posibilidad de contar con el auxilio de una «memoria auditiva mecánica» y de poder ejercitar así una escucha minuciosa y repetida de lo registrado ha modificado la praxis musical de un modo sin precedentes. Como señala Katz, tanto en el aprendizaje como en el trabajo creativo se han expandido los horizontes de posibilidad de intérpretes y compositores.

> Los intérpretes explotan la repetibilidad estudiando no sólo las grabaciones de otros músicos, sino también las suyas. (...) Al escucharse a sí mismos, los músicos pueden oír errores —desapercibidos durante una interpretación—

> que luego pueden corregirse. A veces, sin embargo, lo que los artistas notan no son errores, sino aspectos de estilo o interpretación. Lo que pudo haberse sentido correcto en el calor de la performance puede, en retrospectiva, sonar exagerado y artificioso o, en el otro extremo, plano y sin vida. Probablemente todos los artistas de grabación modifican su ejecución hasta cierto punto cuando no se escucha un sonido deseado (Katz 2004:27-28 tr. propia).

La tecnología de grabación, concluye Katz, no afecta sólo a la técnica sino también a la estética. La posibilidad de volver a escuchar lo que ya se ha ejecutado permite al intérprete modificar lo que él o el productor consideren necesario. Pero, además de participar en la formación de juicios sobre la interpretación, la escucha repetida puede incidir también en las decisiones compositivas que definen las características estructurales de una idea musical en formación. El caso elegido para este trabajo ejemplifica claramente esa incesante búsqueda del «sonido deseado» a la que se refiere Katz. La permanente reescritura del *texto músico-verbal* pareciera ser la pauta que guía el trabajo compositivo e interpretativo de Eduardo Mateo a lo largo de toda su carrera. Mi hipótesis es que esa tendencia a la reescritura se halla directamente relacionada con la formación musical de Mateo, esencialmente práctica e íntimamente ligada a la improvisación. Una formación musical permanente que corre en paralelo a su desarrollo profesional y a su progresivo acercamiento a las tecnologías de grabación.

Remitiéndome al exhaustivo trabajo realizado por Pinto (1994) sobre la vida y obra de Eduardo Mateo, me propongo hacer a continuación un repaso de su carrera. El objetivo es doble: justificar la pertinencia del caso y destacar ciertas cuestiones que estimo relevantes para analizar el tipo de relaciones que Mateo establecía con las técnicas de registro sonoro.

Mateo nació en 1940 y entre 1948 y 1955 integró diversas murgas junto a su padre y su hermano, cantando y tocando diferentes instrumentos de percusión.[9] En 1958 comenzó a tocar el *cavaquinho* en *O Bando de Orfeo*, agrupación abocada al samba, el bolero y la música melódica.[10] En 1960 tomó clases de guitarra con Germán Reyna y realizó sus primeras composiciones. En 1964 emprendió junto

[9] Adopta desde esta temprana edad una afición que jamás abandonaría por los ritmos y posibilidades de improvisación propios del candombe.

[10] José Manuel Yacal, compañero de Mateo en *O Bando*, recuerda: «Eduardo andaba por la calle, siempre estaba carburando letras (…) tarareando o pensando cómo iba a tratar de cambiar una canción que salía de arreglar para hacerla más llamativa» (*cit. in* Pinto 1994[2015]:36).

a otros músicos una gira de cinco meses por Brasil en calidad de guitarrista ejecutando un repertorio que incluía bolero, samba, bossa nova y jazz.[11] En 1965 ingresó en la agrupación *Los Malditos* (luego rebautizada *The Knights*) en la que interpretaba *covers* de *The Beatles* y de *The Rolling Stones*. Por esa misma época se dedicaba a grabar *jingles*.

Entre 1966 y 1970 fue guitarrista y cantante en *El Kinto* junto a Rubén Rada, Walter Cambón, Luis Sosa y Urbano Moraes, entre otros.[12] En 1966 trabajó como guitarrista en el trío que acompañó a Diane Denoir durante los *Conciertos Beat* organizados por Ernesto Bergeret.[13]

En 1967 integró el proyecto *Horama* junto a Horacio Buscaglia y Verónica Indart, con quienes participaría de una serie de espectáculos llamados *Musicasiones*.[14] Por esa misma época comienza su interés por la música de India. Buscaglia recuerda que Mateo «empezó a conseguir grabaciones de Ravi Shankar, y cuanta música hindú conseguía por ahí la escuchaba» (*cit. in* Pinto 1994[2015]:148).

En 1970 formó un dúo con el percusionista Reinaldo Lema, pero este desistió del proyecto a poco de iniciarlo porque no le gustaba la forma de improvisar que estaba adoptando Mateo, influenciada según él por la música hindú.[15] En 1971 grabó un álbum con Diane Denoir y en 1972 su primer álbum solista, *Mateo sólo bien se lame*. En 1973 (en el contexto de la incipiente dictadura cívico-militar uruguaya) participó junto a otros artistas en *Los Conciertos de la*

[11] Según uno de sus compañeros de gira, en este período Mateo desarrolla algunas capacidades audioperceptivas: «si bien se ensayó un repertorio que iba a estar recordando todas la noches, los brasileros hacían unas mezclas ahí. (…) [Mateo fue aprendiendo] a captar un tono rápidamente sin que le dijeran» (Alcaraz *cit. in* Pinto 1994[2015]:47-48). En relación a su habilidad como guitarrista luego de ese viaje, según Pinto, Mateo era «el mejor guitarrista de *bossa nova* después del mismísimo João [Gilberto]» (*Ibíd.*:49).

[12] Durante sus años de actividad esta agrupación gozó de una relativa popularidad en la escena *beat*. Su novedad consistió sobre todo en cantar en español e incorporar tumbadoras a la formación básica de rock (dos guitarras, bajo y batería). Según Pinto «Mateo parece haber sido el impulsor teórico del candombe-*beat*, o sea, *rock* con ritmo de candombe» (1994[2015]:124)

[13] Estos consistían en una serie de espectáculos, realizados en los teatros Solís y Odeón (Montevideo, Uruguay), en los que se interpretaba música de diversos géneros mezclados con *sketches* y lectura de textos.

[14] Estos participaban del mismo espíritu que los *Conciertos Beat*. Todos fueron realizados en el Teatro El Galpón (Montevideo, Uruguay).

[15] «Era siempre una nube, una cosa que no se sabía lo que iba a pasar» (Reinaldo *cit. in* Pinto 1994[2015]:236).

Rosa, *Los conciertos del Colibrí* y *Los Conciertos Montevideanos*, entre otros espectáculos. Por esta misma época Mateo adoptó la enseñanza hinduista del Maharahi Prem Rawat[16] y vivió períodos de retiro meditativo en los que compuso algunas canciones inspiradas en esa enseñanza. Entre 1974 y 1975 formó parte de la organización de una serie de espectáculos auto-gestionados llamados *La Escalera*, en los cuales se publicitaba además como profesor de guitarra.

En 1975 se empleó como músico en el *Restaurante Panamericano* (Montevideo, Uruguay), interpretando bossa nova y temas propios. En 1976 grabó junto al percusionista Jorge Trasante el álbum *Mateo y Trasante* que fue luego presentado en el *Shakespeare Café Concert* (Montevideo, Uruguay). En esta época realizó un cambio significativo en su manera de cantar, inspirado según él en la forma de cantar de árabes e hindúes.[17] Tomó clases de guitarra clásica con Amílcar Rodríguez Inda[18] y de solfeo con Nybia Scaffo.[19]

En 1977 participó del concierto *Un adiós para el tamborero*, dedicado a Trasante que se iba de viaje. En 1978 tocó en pequeños bares y presentó dos ciclos propios: *Recitales Mateo* y *El tango según Mateo*. En 1981 comenzó a grabar el álbum *Cuerpo y Alma* pero al poco tiempo interrumpió el registro. En 1982 organizó con ayuda de Buscaglia el concierto *Mateo en Marzo*, en el Teatro de la Candela (Montevideo, Uruguay) y también el espectáculo *Tresbigotres y una mosca* junto a Buscaglia y Pippo Spera. En 1983 retomó la grabación de *Cuerpo y Alma* y presentó un nuevo ciclo en vivo denominado *La historia en suite de Guli-Guli*. En 1984 estrenó *La Máquina del Tiempo*[20] en el Teatro Millington

[16] Este difundía «la noción oriental de que todos llevan la "luz" adentro suyo, y la alcanzan en la medida que logran despojarse del ego» (Pinto 1994[2015]:277).

[17] «Es cuando el rompe con todo y se pone a cantar de una forma totalmente inconcebible y personal» (Ross *cit. in* Pinto 1994[2015]:300).

[18] «Le enseñé técnica. (…) El mejoró. Pero lo que el tenía es esa cuestión innata de comunicación. Eso no se estudia nunca. (…) Todo ese movimiento de dedos que tenía él para enlace de acordes, que era creativo (…) Él, era esa apetencia tremenda, así, de mejorarse» (Inda *cit. in* Pinto 1994[2015]:299). «Las exploraciones vocales y guitarrísticas absorben a Mateo. Aprovechando la técnica adquirida con Rodríguez Inda, Mateo tuvo su etapa de obsesión por el flamenco» (Pinto 1994[2015]:302).

[19] «Fue la única persona con la que pude terminar el [Adiestramiento Elemental Para Músicos de] Hindemith. (…) Estudió, estudió, estudio, y estaba para eso, prácticamente» (Scaffo *cit. in* Pinto 1994[2015]:299). Scaffo recuerda además que Mateo estaba muy interesado en aprender acerca de la *Nueva Música*.

[20] Este espectáculo contaba con la participación de Jaime Roos (bajo), Gustavo Etchenique (batería), Alberto Magnone (piano y sintetizador), Walter Haedo (percusión), el trío vocal

Drake (Montevideo, Uruguay). Este espectáculo presentaba una serie de nuevas canciones unidas conceptualmente y compuestas en un estilo próximo al *jazz fusión*. En 1985 estrenó *La Máquina del Tiempo/2*[21] en el Teatro La Máscara (Montevideo, Uruguay).

En 1986 graba *Botija de mi País* junto a Rubén Rada y participa como arreglador en el primer disco solista de Mariana Ingold. En 1987 estrenó *La Máquina del Tiempo/3*[22] y grabó un disco en vivo con Fernando Cabrera, *Mateo & Cabrera*. También grabó *La Máquina del Tiempo presenta a: Mateo / Mal tiempo sobre Alchemia (1er. viaje)*. En 1988 organizó una serie de presentaciones en las que comenzó a tocar sobre baterías programadas grabadas en un casete. Según Pinto esto modificó la dinámica de sus performances. «Quien siempre tuvo repertorios sorpresivos y cambiantes empezó, cercenado por el casete, a presentar siempre los mismos temas en el mismo orden» (Pinto 1994[2015]:512).[23] Ese mismo año tocó con Leo Maslíah en el ciclo *Centrocine* y en el espectáculo *7 Solistas*. También es reconocido por el diario *La República* como el mejor compositor del año. En 1989 grabó su último álbum *La Máquina del Tiempo/La Mosca* que fue lanzado en 1990, año de su defunción.

Si, como dice Martínez, «cualquier cosa, de naturaleza acústica o no, puede ser un signo musical (…) partituras, grabaciones, instrumentos, culturas musicales», considero que este repaso por la carrera de Eduardo Mateo ha servido para evidenciar algunos de los sistemas significantes que participan en la organización de su música: múltiples estilos de composición, interpretación e improvisación, interés experimental por diferentes culturas, géneros e instrumentos musicales y empleo de dispositivos electrónicos para la composición, interpretación y grabación. Sintetizo el recorrido realizado por su carrera en cuatro observaciones:

Travesía (integrado por Mariana Ingold, Estela Magnone y Flavia Ripa) y Gastón Contenti (trompeta y fliscorno)

[21] A diferencia de su predecesor, este espectáculo contaba solamente con Mateo y su guitarra, junto a un televisor encendido sin sonido que transmitía imágenes al azar.

[22] Esta vez junto a Mariana Ingold (voz), Urbano Moraes (bajo), Álvaro Salas (congas), Andrés Bedó (piano y sintetizador) y Sergio Faluótico (batería).

[23] Respecto a este tipo de acompañamiento mecánico, es pertinente lo que Frederickson señala con relación a la pista de click: «[esta] crea una nueva estética de la música. El tiempo se abstrae de sus orígenes musicales y se impone a la música. (…) Esto representa un cambio radical de la filosofía tradicional del tempo, según la cual las fluctuaciones del tempo son determinadas por la estructura de la música» (Frederickson 1989:207-208).

1. La labor musical de Mateo se orientaba tanto hacia a la interpretación como a la composición y los arreglos.[24] Los testimonios biográficos señalan una intensa dedicación y una prolífica producción.[25] Sin embargo, mucho de su trabajo se ha perdido por no haber sido registrado en soporte alguno (fonograma, tablatura o partitura).

2. Mateo siempre se interesó por adquirir nuevos recursos técnicos y teóricos, tanto a través de clases, el intercambio con otros músicos y la escucha fonográfica de todo tipo de música. Estos recursos eran conscientemente aplicados a la interpretación y composición.[26]

3. En la trayectoria musical de Mateo la improvisación ocupó un lugar central y fue inseparable de su práctica compositiva y de arreglador. Mateo integraba improvisación y composición en un mismo proceso de reescritura permanente. Este proceso estaría orientado hacia la realización de una forma ideal que los testimonios señalan como efectivamente existente.[27]

4. Mateo manifestaba cierta renuencia a dar por finalizadas sus canciones. Esto se expresaba en dos sentidos: el trabajo de variación permanente y su tendencia a improvisar y extender el final de sus canciones.[28]

---

[24] «Ensayábamos con Mateo todo el día, y si no ensayábamos teníamos actuaciones, y si no, andábamos por ahí buscando discos y cazando cual era la onda que había (…) probando instrumentos nuevos y alternando con otros» (Mattos *cit. in* Pinto 1994[2015]:64).

[25] «Infinidad de temas. (…) [Mateo era] un tipo que vivía para la guitarra y para tocar y para componer» (Rada *cit. in* Pinto 1994[2015]:102). «[Mateo y Rada] hacían temas caminando por la calle, en un boliche en cualquier lado» (Urbano *cit. in Ibíd.*:115). «Escribía permanentemente. (…) Además vivía con la guitarra en la mano, así que permanentemente estaban brotando cosas. El no buscaba los temas. Salían solos» (Nancy *cit. in Ibíd.*:116).

[26] «A él le interesaba todo. Te das cuenta, música que a él le entraba por un oído, no le salía por el otro y le quedaba metida adentro de la cabeza. Le gustaba todo» (Facal *cit. in* Pinto 1994[2015]:46). «Sinceramente me interesa toda la música, desde Japón, Norte América, África y Asia» (Mateo *cit. in Ibíd.*:148). «Mateo era una procesadora estética muy particular» (Ross *cit in. Ibíd.*:260).

[27] La búsqueda de la originalidad y la exactitud era algo que parecía preocupar especialmente a Mateo. «Él sabía exactamente cómo lo quería, qué es lo que quería» (Sosa *cit. in* Pinto 1994[2015]:121). «Mateo quería la cosa perfecta, exacta, justa» (Nancy *cit. in Ibíd.*:64). «Además, los ensayos de Mateo eran agotadores (…) mentalmente. Porque él te quería llevar a ese punto. Y llegar a ese punto te daba trabajo. (…) Ahora cuando se llegaba era un disfrute, totalmente» (Popo *cit. in Ibíd.*:518).

[28] «En las partes improvisadas, especialmente en los finales de los temas, había zapadas en las que de repente el tema se deshilachaba y había cosas que decididamente estaban mal» (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:255). Considero a estos finales improvisados como la irrupción de lo *textual*,

Estas cuatro observaciones permiten caracterizar la praxis musical de Mateo como más cercana a la noción de *texto musical* que a la de *obra*. Sus canciones y las improvisaciones a partir de las cuales daba forma a su música son en cierta manera como hipótesis, conjeturas con las cuales se iba aproximando, tal vez nunca definitivamente, a ese objeto ideal que buscaba plasmar en los materiales de la música. En relación con esto, es descriptivo el recuerdo que Pinto guarda de la labor de Mateo como arreglador durante la grabación del álbum debut de Mariana Ingold:

> Mariana tocaba su base en la guitarra (base que para Mateo era un sobreentendido inmutable: el arreglo se haría arriba de esa base). Mateo inventaba las partes tocándolas en su guitarra. Yo las escribía, y pasaba a tocarlas en el piano, para que él pudiera seguir inventando partes adicionales. Al principio Mateo escuchaba y escuchaba repetidas veces la canción (…) La idea de arreglo parecía brotarle en abstracto, de la cabeza. En determinado momento, al tomar alguna forma la imagen mental que tenía, en pocos segundos encontraba las posiciones más desusadas en la guitarra y tenía pronta una posibilidad absolutamente insólita, pero genial. (...) [Los arreglos] llevaban la armonía, el ritmo, e incluso el clima afectivo de la música hacia lados inesperados y, (...) distorsionando parámetros tan básicos, al mismo tiempo respetaban y potenciaban lo que intuíamos como la «esencia» de la composición (Pinto 1994[2015]:475).

Los elementos presentes en esta descripción se ajustan a grandes rasgos a los de cualquier semiosis musical que, por cuestiones explicativas, divido en tres momentos:

1. Se establece un signo musical más o menos inmutable que sirve de referencia y se ejecuta o delega su ejecución a otro músico o a un reproductor fonográfico.[29] En este caso es el ritmo armónico ejecutado por Ingold en la

no clausurado, en ese «significado general» que tiende a cerrase sobre sí mismo (la *obra*, tradicionalmente entendida).

[29] Por supuesto que esto es muy esquemático ya que nunca un signo musical se presenta aislado de otros. En relación con esto, resulta muy pertinente el análisis que Dalhaus (1989) hace de la idea de *parámetro* en términos de categoría fetiche.

guitarra aunque podría tratarse de otros signos musicales tales como una melodía, un ritmo percutido, un timbre, un texto literario a musicalizar,[30] etc.

2. Se confronta ese primer signo con otros que surgen por asociación y se integran aquellos que se consideran más apropiados para conformar el *texto-musical* en cuestión.[31] En el caso descrito los signos que surgen por asociación son los arreglos que Mateo piensa desde la guitarra y de los cuales Pinto toma nota para decidir luego cuáles serán definitivamente incluidos (podría fijárselos de otra manera, por ejemplo grabándolos).

3. Se repite y extiende el proceso integrando más y más signos, algunos de los cuales desplazan a otros previamente integrados. En casos extremos, los signos adoptados más tardíamente llegan a desplazar incluso al primer signo y reformulan el punto de partida.

La dinámica del proceso de significación y la formulación de hipótesis respecto de la obra nunca cesa realmente; como decíamos al final del primer apartado (*cfr*. Obra y abducción) lo que cesa es la escritura del autor, la selección y articulación que este hace de determinados signos para constituir un determinado *texto musical*. Lo que podemos llamar *obra* es eso que toma prestado su cuerpo del espacio intertextual en el que se definen sus cualidades por la exclusión de otras. Este cuerpo inacabado vive siempre bajo la amenaza de ser desfigurado por la reescritura. En relación con esto, acierta Martin

[30] Según Carlos Píriz, el productor de *Mateo sólo bien se lame*, a la hora de grabar «[Mateo] no tenía claro ni qué temas iba a hacer ni cómo eran los arreglos, nada por el estilo. La técnica era esta: él tenía un cuaderno y en cada página del cuaderno él tenía una servilletita de un bar u otro papelito equivalente donde tenía anotada la letra del tema. A partir de la letra él recordaba cómo era la melodía y podía volver a juntarse con la idea original de cuando la había compuesto» (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:250). Este modo de trabajo musical es análogo al que Arbo (2014) describe como propio de una cultura musical oral. A diferencia de las culturas musicales escritas, en las cuales las obras se leen e interpretan, en las culturas orales las obras se recuperan y recrean a partir de la variación de una estructura ejemplar heredada. En el caso de Mateo el texto verbal de la canción, previo, funciona como recurso mnemónico para recrear el texto musical. Arbo menciona un tercer tipo de cultura musical, que coexiste con las mencionadas: la cultura fonográfica, en la cual las obras se transmiten y recuperan por medio de registros sonoros. El empleo que Mateo hacía de los medios fonográficos para la recuperación de sus textos musicales son tratados a continuación en el presente apartado.

[31] La idea que orienta las cualidades del texto puede ser previa o ir cobrando forma durante el proceso. En ambos casos es *durante* el proceso que adquiere una formulación parcial (un final de escritura, una *hipótesis de obra*).

cuando afirma que «las obras musicales son ficciones que nos permiten hablar más cómodamente de performances» (1993:123 tr. propia).

Retomo la pregunta planteada al comienzo del trabajo: ¿cómo incide la escucha fonográfica en la producción y recepción musical? En lo referido a la producción de Eduardo Mateo[32] es posible afirmar que las tecnologías de registro cumplen un rol ambivalente. Por un lado, lo asisten en la contención de sus ideas musicales[33] permitiéndole preservarlas y organizarlas en un soporte sonoro. Por otro lado (o mejor, al mismo tiempo), estimulan el proceso de *abducción compositiva* y potencian la expansión de estas ideas al punto de llegar muchas veces al caso que he señalado como extremo: la disolución del *texto musical* en formación. Como veremos a continuación, el rol de las tecnologías de registro a lo largo de su carrera varía de un álbum a otro. Carlos Píriz recuerda las primeras sesiones de grabación de *Mateo sólo bien se lame* (1972) de esta forma:

> Así, el primer día grabó, no sé, tres, cuatro cosas. Al día siguiente descartó esas tres o cuatro cosas: se podían borrar. Taba (sic) todo mal según Mateo. Borramos. Y este proceso de borrar lo del día anterior y volver a hacer otras cosas corrió durante cuatro o cinco días. Entonces en ese momento entendí que el sistema iba a ser ése para todo el disco. O sea, que nunca íbamos a tener nada más que cuatro o cinco cosas que iban a estar mal. Entonces a partir de ese punto decidí que iba a empezar a decidir yo qué era lo que estaba bien o mal (…) (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:251).

Esta situación ilustra bastante bien lo señalado por Frederickson respecto a cómo las técnicas de grabación han modificado la relación entre los artistas y su audiencia. «El músico (...) no tiene necesariamente la oportunidad de adaptarse a una audiencia. En cambio, su performance es ajustada por el ingeniero de sonido» (Frederickson 1989:198 tr. y énfasis propios). *Mateo solo bien se lame* fue íntegramente terminado, y hasta titulado, por el productor Carlos

Píriz[34] quien decidió no sólo «qué era lo que estaba bien o mal» sino también *hasta donde* llegaba cada canción.[35] Refiriéndose a las partes improvisadas en

[32] Lo relacionado a cómo incide en la recepción es tratado en el tercer y último apartado.

[33] Este parece haber sido también el efecto del empleo de sonidos de batería grabada en sus recitales de 1988.

[34] «(…) a partir de elaborar las mezclas (…) hice el disco ese. (…) Si hubiera sido por Mateo, presumo, seguramente el disco nunca se hubiera terminado, ni hecho, ni nada por el estilo» (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:255).

los finales de las canciones (ver nota al pie 28) dice Píriz: «Esas cosas podían haberle dejado a Mateo la idea de que el total estaba mal. Respetuosamente caímos antes de esas cosas y nadie las escucha». Respecto a la creatividad en tiempos de la post-producción musical dice Cook:

> Las técnicas de postproducción han fragmentado la autoría hasta el punto de que las distinciones estables entre los actos de composición, performance, producción e ingeniería difícilmente pueden mantenerse. La creatividad se distribuye a través de una práctica musical irreduciblemente colaborativa (2014:27 tr. propia).[36]

Incluso la decisión de darle cierta estética documental a *Mateo solo bien se lame* fue de Carlos Píriz:

> El finísimo trabajo de finalización se extendió por meses. Incluyó el armado de las «escenas documentales» de estudio[37] [las cuales] están elaboradas a partir de un cuidado montaje, a tijera y cinta adhesiva, del *master* final. De este modo, episodios que habrán transcurrido en largos minutos quedaron condensados y dinamizados a una duración de segundos (Pinto 1994[2015]:255).

En este álbum, al igual que en todos los demás, Mateo emplea la técnica de *overdubbing*.[38] Todas las guitarras, percusiones y voces fueron grabadas por Mateo en diferentes tomas.[39] Según Frederickson,

---

[35] «Para los intérpretes, el impacto de la limitación de tiempo tecnológicamente impuesta es más claro [que para los oyentes]» (Katz 2004:32 tr. propia).

[36] La función de un productor musical es notablemente parecida a la que Stravinsky atribuye al creador: «La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es. (…) siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. (…) ¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? (…) Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas» (Stravinsky 1970:86-87).

[37] Se refiere a cuando Mateo cuenta antes de empezar a tocar o cuando se equivoca.

[38] Esta consiste en grabar nuevos sonidos o instrumentos en una pista que ya contiene algo previamente grabado. En *Mateo sólo bien se lame* se empleó una grabadora multipista de cuatro canales.

> La tecnología puede crear un mundo musical simulado sin artistas, intérpretes ni ejecutantes. (...) La tecnología de la máquina transforma las convenciones tradicionales del hacer música separando a los músicos unos de otros y tratándolos como componentes. (...) Este arreglo cuestiona algunas de las convenciones fundamentales que definen las performances musicales (1989:197 y 203 tr. propia).

Para *Mateo & Trasante* (1976), se empleó en cambio otro tipo de estrategia a la hora de grabar. Cuenta Trasante,

> Así empezamos, con esbozos (…) Mateo venía con esos esbozos a casa, pero cuando se armaba una bola, era tanta la creatividad que tenía que ya se iba para otra cosa y se ponía a escribir otra letra. (…) la improvisación contó muchísimo. Porque Mateo planteó este trabajo antes que nada en la integración del dúo… [Nos decíamos] «lo que tenemos que hacer es improvisar y encontrarnos»… y vernos, y mirarnos. (…) Cuando fuimos a grabar todos los temas tenían su estructura ya perfectamente formada, como un esqueleto (patrones, una letra) pero siempre dejábamos espacio a las improvisaciones… como en el jazz. Como en la música de la India (Figares 2006:45).

Pareciera que en este álbum el *overdubbing* cumple un rol más subsidiario dentro del proceso creativo, no tanto el de orientar el proceso sino el de mejorar el producto obtenido mediante una rigurosa práctica performática.

> Nosotros grabábamos mirándonos vidrios de por medio (…) En una cabina Mateo y en la otra yo. (…) Como en casa ensayábamos mirándonos —que era así como tocábamos en vivo—, así fue como grabamos (…) Lo nuestro iba mucho con la mirada (…) Nunca nos pusimos de frente al público. Las pocas veces que tocamos, tocamos así. (…) Por lo general se hacían pocas tomas (…) ya habíamos hecho esos temas millones de veces. (…) Sí, esto llevo su tiempo antes que se decidiera grabar… (*Ibíd*.:31).
>
> Pero lo del estudio fue una magia porque podíamos escucharnos y tocar otras cosas que nos habíamos imaginado, pero que hasta entonces no

[39] Excepto en la canción *Niña*, donde el doblaje de voz lo hace Horacio Molina. Los coros de esta canción y los de *Tras de ti* fueron aportes de *El Quinto de Cantares*. En el resto de las canciones el doblaje lo realiza Mateo. Una pregunta interesante para pensar desde Barthes: ¿Qué tipo de *grano* tiene una voz duplicada con la técnica de *overdubbing*? (sobre todo cuando la superposición de diferentes tipos de emisión y expresión vocal produce *batimiento*).

> podíamos hacer porque teníamos tan sólo dos manos. (…) La verdad es que las ocho pistas nos abrieron una posibilidad enorme (*Ibíd.*:29).[40]

A diferencia de otros álbumes de Mateo, *Mateo & Trasante* incluye canciones grabadas en una sola toma, lo que Arbo denomina *pieza de* performance[41] (manipulación de una única toma, un tipo de registro intermedio entre el *testimonio de performance*[42] y el *fonomontaje*[43]). Acerca del tema *Palomas* dice Trasante:

> Es una toma en directo de todo guitarra, percusión y canto,… es que es un tema imposible de grabar con overdubs… No se puede porque la métrica es un poco a placer. (…) Estaba el texto como guía, y en función de eso nos dábamos la libertad de tocar alrededor y tejer lo que quisiéramos (…) las estructuras variaban en función de los días (Figares 2006:62).

Y acerca de *Amigo lindo del alma*: «Se tocó por primera vez con toda la banda, en el estudio y en directo (…) Tocamos todos al mismo tiempo. Todo junto, así, como está (…) fue grabado en una sola toma» (*Ibíd.*:56).

Quizás el rol que la tecnología ocupaba para Mateo estuviera en cierta medida condicionado por el factor tiempo: tiempo de ensayo y de grabación. Según Trasante «Hubo un trabajo de producción muy grande en este disco. Como teníamos mucho tiempo, nosotros teníamos la posibilidad de digerir las cosas con gran tranquilidad» (*Ibíd.*:66).

---

[40] Nótese que Trasante habla de «tocar otras cosas que nos habíamos imaginado», no de imaginar cosas nuevas. Esto apoya la afirmación de que en este álbum el *overdubbing* es subsidiario a la práctica performática.

[41] Otro ejemplo de este tipo de registro es el álbum en vivo *Mateo & Cabrera* en el que, según Cabrera, el único doblaje realizado es el de la voz de Mateo en *Mejor me voy*. El resto de las manipulaciones sobre las tomas en directo no consisten en doblajes sino solamente en su ecualización y masterización.

[42] El *testimonio de performance* es la grabación de una performance sin ningún tipo de manipulación posterior. Ejemplos de este tipo de registro en la carrera de Mateo son su participación en el álbum *Peña Rancho Chileno*, el *bootleg El tango según Mateo*, las últimas dos canciones de *Mal tiempo sobre Alchemia* y algunas de las canciones incluidas en sus álbumes póstumos (*La Máquina del Tiempo/3er Viaje* y *El Tartamudo*).

[43] El *fonomontaje* es la producción de una performance mediante el empleo de *overdubbing*. Ejemplos de este tipo son los álbumes *Mateo sólo bien se lame*, *Cuerpo y Alma*, *Mal tiempo sobre Alchemia, La Mosca* y el resto de las canciones de *Mateo & Trasante*.

El tiempo de ensayo, sobre todo, parecía ser determinante para Mateo a la hora de lograr «el sonido deseado» en el estudio. Quizás por eso, ante la imposibilidad de llevar a cabo los ensayos para *Cuerpo y Alma* (1984) como él hubiese querido, se refería por aquel entonces al *overdubbing* como una «tentación»:

> En otras cosas ha sucedido que el músico no va con las ideas que tengo, en fin, falta de tiempo, falta de ensayo. Más bien, ¿sabes qué es?: es un poco la comodidad que te dan los adelantos técnicos. Una grabadora que tiene una consola de ocho canales a mi me tienta. A mí, como siempre me gustó mucho tocar la percusión, además de la guitarra y tocar el contrabajo, entonces prefiero sonar yo solo (Mateo *cit. in* Pinto 1994[2015]:400).
>
> Lo que pasa es que yo tuve una época en la que me lancé mucho a la improvisación, a lo que saliera. Pero no dio mucho resultado (…) hubo que tirar mucha cosa, mucha cinta grabada de la que se puede usar muy poco. Por eso ahora estoy trabajando de otra manera, y cada vez todo está más súper estudiado. Pienso premeditarme en todo… (*Ibíd.*:401).

Los testimonios presentados hasta aquí son apropiados para formarse una idea del tipo de relación ambivalente que Mateo establecía con las tecnologías de grabación. La improvisación y el registro se retroalimentaban en su práctica musical modulando el proceso de expansión y contención significante del *texto músico-verbal*. Mediante este proceso de «conjetura compositiva», de permanente selección y reordenamiento de signos musicales, sus *textos* adquirían ciertas cualidades formales específicas que, sin ser nunca definitivas, posibilitaban cierto grado de identidad y reconocimiento.

Para finalizar quiero confrontar la cita que abre este trabajo con algunas consideraciones que buscan dar respuesta a la pregunta ¿cómo se relaciona la escucha fonográfica con la recepción?

La recepción de Mateo mediada por el registro sonoro

La idea de que el desempeño de Mateo en vivo «nunca ha pasado de ser un simpático borrador» se fundamenta en un consolidado prejuicio: el de que una performance debe reproducir lo registrado en un fonograma. Como señala Clarke:

> Persiste el dilema sobre cómo se deberían entender la grabaciones (…) La grabación sumamente editada de múltiples tomas (…) es una expresión de la música que se ha construido deliberada y cuidadosamente, que posee sus propias características y requiere criterios de evaluación específicos. (…) El no reconocer (…) que las prácticas y expectaciones auditivas relacionadas con las grabaciones también son bastante diferentes de las relacionadas con los conciertos, son quizá dos de las razones por las que muchas personas encuentran que la relación entre sus experiencias con las grabaciones y los conciertos es incómoda y quizá decepcionante. No debemos pretender escuchar ambas de la misma manera (2006:220).

En líneas generales podemos decir que la recepción del trabajo de Mateo en directo era un tanto complicada. Sobre todo porque, como recuerda el productor Ariel Paz, «la gente esperaba que tocara sus temas más conocidos, y el loco hacía otras cosas o unas zapadas [improvisaciones]» (Leira *cit. in* Pinto 1994[2015]:287). Por otro lado, aunque Mateo interpretara sus temas más conocidos siempre lo hacía de alguna forma diferente (al menos de su versión fonográfica). Es muchas veces difícil para un oyente que ha formado su imagen mental de una canción mediante la escucha fonográfica repetida aceptar variaciones demasiado alejadas de la *obra-hipótesis* inicial. Una resolución aceptable para el dilema que produce la proliferación de variaciones de una misma idea, empleada por Mateo al menos en una ocasión, es presentarlas como integrantes de una unidad conceptual más amplia. Tal es el caso de los tres «movimientos» de *Ficción Solar*.[44] A la inversa de lo señalado en la nota al pie 28 (referida a los finales improvisados), considero a este procedimiento (integrar variaciones de un misma obra en una unidad conceptual más amplia) como un intento de cerrar en un «significado general» a la dinámica expansiva de lo textual. O sea, un intento de conferir estatus de obra cerrada y diferenciada a tres momentos de un mismo proceso abductivo.[45]

A manera de ejemplo de cuan diferentes pueden ser las expectativas producidas por una misma canción en el estudio y en directo podemos comparar la versión

[44] Estos tres «movimientos» se encuentran en los álbumes *Mal tiempo sobre Alchemia*, *La Mosca* y *La Máquina del Tiempo 3er. viaje (1ª parte)* (cada álbum contiene un movimiento diferente).

[45] Si bien es cierto que el «tercer movimiento» presenta una variación de *tempo* y tímbrica notablemente diferente al de los otros dos, la recurrencia del texto verbal y el esquema armónico es muy similar (queda pendiente una trascripción que explicite la cercana relación que hay entre la rítmica y alturas del arpegio de este «tercer movimiento» con la rítmica y alturas de los coros del «segundo movimiento»).

de *Canción para renacer* contenida en *Mateo & Trasante* (1976) con la de *Mal Tiempo sobre Alchemia* (1987). La primera incluye voz, guitarra y el set percusivo de Trasante (tres congas y un tambor *requinto*) con el agregado (mediante *overdubbing*) de arreglos de bajo eléctrico, *berimbau* y *caxixi*. En contraste, la versión de *Mal Tiempo sobre Alchemia* apela a una instrumentación más despojada (guitarra y dos voces) además de simplificar notablemente el ritmo.[46] Sin embargo, el arreglo de la segunda voz (a cargo de Mariana Ingold) introduce una significativa variación de timbre y textura.

Otro ejemplo, más notable, es la versión de la canción *Nene* que podemos escuchar en *El tango según Mateo* (1978). A diferencia de la contenida en el álbum *La Máquina del Tiempo / 3er. viaje (1ª parte)* (1989),[47] la versión en vivo cuenta con una introducción improvisada[48] de aproximadamente 2:30 minutos que consiste en una elaboración de los materiales del acompañamiento de la parte A de la canción.[49] Lo notable es que la sección cantada dura 1:42 minutos, es decir, menos que la introducción improvisada. Sin embargo, lo que considero más importante de esta versión en vivo es algo del orden de lo performático, imposible de recuperar siquiera en parte por la carencia de dimensión visual del registro:[50] el hecho de que Mateo afine su guitarra mientras introduce la canción. Dice Mateo: «Principiante era el nene. El nene. Nadie podía con él. Pues si me callo es tan difícil. Telepáticamente únicamente. Íntimamente hablando». Luego de finalizar la canción, mientras vuelve a afinar para la siguiente canción, Mateo repite la operación y dice:

> El nene se hacía mucho el sota, caminaba, caminaba… Y de repente trajo algo así como un poema, ¿no? Y me preguntó si yo le podía poner música a todo esto. Y yo dije que sí, pero que para ello necesitaba cantar un tema,

[46] «La versión de *Mateo & Trasante* tenía una estructura rítmica más compleja y ambigua, con un preludio instrumental que podría ser escrito en 4/4 o 2/4 o 4/8, una introducción cantada en 4/8 o 3/4 o 3/8, una primera parte en 3/8 o 3/4 o 4+2/8 y una segunda parte claramente en 3/8. (…) Con el paso de los años, Mateo fue optando paulatinamente por la versión lisa, toda en 4 tiempos, adoptándola en prácticamente todas sus actuaciones en los años 80» (Peraza 1996:5).

[47] Se trata de un versión excluida de *Mateo sólo bien se lame* por cuestiones de espacio (otra de las «limitaciones de tiempo tecnológicamente impuestas» de las que habla Katz). Es notable el doblaje vocal.

[48] En ese estilo «hindú» que tanto exasperaba a Reinaldo Lema (ver nota al pie 15).

[49] La parte en la que Mateo canta «Nene, nene, nene que tiene».

[50] Katz nos recuerda que «lo que oímos está profundamente influenciado por lo que vemos» (2004:21).

> ¿no? Fíjense que el tema es lo más importante porque sino ¿dónde queda? ¿Dónde queda el nene? Yo que sé...

Esta situación ya de por sí inscribe el *texto-músico verbal* de la canción en una continuidad que no es la del fonograma sino la de la performance, con sus presentaciones, explicaciones, *feedback* con el auditorio, etc. Pero además, las palabras de Mateo bien podríamos referirlas, más que al contexto de *esa performance* en particular, al de *toda performance* entendida como proceso semiótico, como espacio significante en el cual el músico y el oyente producen sentido en conjunto. «Pues si me callo es tan difícil» dice Mateo. Si él hubiera callado, es decir, si nunca hubiera cantado *Nene*, ¿cómo podríamos haber conocido al «Nene»?[51] Sólo mediante la transmisión «telepática» de ese *texto* que es *Nene* (acuerdo con Mateo en que esto debe de ser difícil). Por otro lado, nótese el parecido entre lo que Mateo dice del «nene» y su propio modo de componer:[52] este le trae un *poema* (el contenido verbal de la composición), que es importante, sí, pero no más que el *tema* (el contenido musical). Es importante, dice Mateo, porque sino ¿dónde queda «el nene»?, ¿dónde queda ese *texto músico-verbal* complejo, del cual lo verbal es tan sólo uno de los sistemas significantes?

En *El Tango según Mateo*, el compositor también presenta el tema *El boliche*. Comparando esta versión con la que posteriormente fue grabada para *Cuerpo y Alma* (1984) dice Peraza que «[Mateo] lo tocaba mucho más rubato, más valseado, que en la grabación de estudio» (1996:13). El contenido textual verbal es también diferente del que quedaría registrado. Esta versión en directo de *El boliche* está incluida en un *bootleg que* se conoció años después de la edición de *Cuerpo y Alma* y nos permite pensar en esas decepciones que según Katz produce la comparación de una versión registrada en estudio con otra registrada en vivo.[53] Esta decepción no sólo se relaciona con los errores de interpretación (ininteligibilidad, desafines, salidas de tiempo, etc.) sino también con los defectos propios del registro.[54] Sin embargo, como señala Katz:

[51] Cabe señalar que cuando Mateo realiza el espectáculo *El Tango según Mateo* (1978) la canción *Nene* aún no había sido editada y sólo era conocida por sus interpretaciones en vivo.
[52] Ver nota al pie 30.
[53] La decepción de la «contrastación» de nuestra «hipótesis de la obra» con los datos sensibles de otra versión.
[54] El registro presenta sibilancias y otros ruidos de grabación.

> Con suficiente repetición, los oyentes pueden normalizar las características interpretativas de una performance o incluso los errores, considerando que son integrales no sólo a la performance sino también a la música. En otras palabras, los oyentes pueden llegar a pensar en una performance como la obra en sí. (...) Las expectativas también pueden surgir por los sonidos que no se originan en absoluto de la performance, sino de defectos en equipos de reproducción o grabaciones individuales (2004:25 tr. propia).

Es decir, al reificar la performance, el fonograma integra cualquier error de interpretación o registro como un signo más en la formulación de nuestra «hipótesis de obra», transforma en necesario lo que fue contingente durante la performance o su registro. Por ello dice Katz que «los oyentes pueden llegar a pensar en una performance como la obra en sí». Esto parecieran intuirlo bien quienes comercializan «ediciones póstumas» pues siempre cuentan a su favor con el hecho de que suficiente repetición dotará a cualquier registro de carácter de obra, con la consecuente ampliación del catálogo de álbumes del artista en cuestión. Cada versión desenterrada, cada *outtake*, cada *remix*, cada *mash up*, vuelve a dinamizar el movimiento abductivo mediante el cual el oyente participa de la reescritura de la obra, de su reformulación, de su participación en el proceso semiótico musical.

A manera de conclusión

El concepto de *abducción* es de utilidad para el análisis de la significación musical porque da cuenta de la dinámica expansiva en la que se definen los contenidos de *lo textual*. Permite caracterizar las obras musicales y sus variaciones como momentos textuales de un proceso semiótico más amplio e inconcluso. Enfocado en la producción, posibilita el análisis comparativo de una obra y sus variaciones en términos de *texto musical* o «hipótesis de obra», es decir de estructuras significantes siempre provisorias. En este sentido, permite también abordar cualquier estructura significante relacionada con una obra en particular (versiones preliminares o reescrituras posteriores) como huella (índice) del proceso abductivo en el cual se define su identidad particular. Enfocado a la recepción, el concepto de «hipótesis de obra» es particularmente útil para dar cuenta de procesos de significación que subyacen a la formación de expectativas y juicios de valor sobre el desempeño de los artistas. Finalmente, enfocado en las relaciones que la producción y la recepción mantienen entre sí, el concepto de *abducción* resulta efectivo para el análisis de performances y

fonogramas, entendidos estos como sistemas de signos musicales que median entre ambas instancias.

Referencias

ARBO Alessandro
2014 "Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique?", *Musique et enregistrement*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 173-192.

BARTHES Roland
1970 "De l'œuvre au texte", *in Par où commencer?*, París: Seuil; (tr. esp.: "De la obra al texto", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona: Tusquets, 1974, pp. 71-81).

BEUCHOT Mauricio
1998 "Abducción y analogía", *Analogía Filosófica*, 12, 1: 57-69; reproducido en: <www.unav.es/gep/AN/Beuchot.html> (consultado el 20/11/2016).

COOK Nicholas
2001 "Between Process and Product: Music and/as Performance", *Music Theory Online* [en línea], 7, 2: 15 pp. (consultado el 20/11/2016), disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>
2014 "Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance", *Muzikologija*, 14, 16: 15-30.

CLARKE Eric
(2006) "Escuchar la interpretación", en RINK John (ed.), *La interpretación musical*, Buenos Aires: Alianza, pp. 217-229.

DAHLHAUS Carl
1987 "Form", *in Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 248-264.

DEBROCK Guy
1998 "El ingenioso enigma de la abducción", *Analogía Filosófica*, 12, 1: 21-40.

FIGARES Daniel
2006 *Mateo y Trasante. Treinta años, 1976-2006. Conversaciones con Jorge Trasante*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

FREDERICKSON Jon
1989 "Technology and Music Performance in the Age of Mechanical Reproduction", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20, 2: 193-220.

FOUCAULT Michel
(1998) "What is an Author?", *Aesthetics, Method, and Epistemology*, Vol. 2, Nueva York: The New Press, pp. 205-222.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Juan Miguel
1999 *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Murcia: EDITUM.

HURON David
2011 *What is a Musical Work? Memory and Aesthetic Identity* [Podcast], in *Music and the brain Symposium*, Stanford University, Stanford Institute for Creativity and Arts (SICA).
LOTMAN Yuri, USPENSKYBoris
1981 "Semiotika kul'tury i poniatie teksta", *Semeiotike Truibpo Znakon Sistemam*, 12: 3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", *La Semiosfera, Vol I*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 52-56).
KATZ Mark
2004 "Causes", *in Capturing Sound. How technology has changed music*, Berkeley: University of California Press, pp. 8-47
MCLUHAN Marshall
1964 *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology; (tr. esp.: *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós, 1994).
MARTIN Robert L.
1993 "Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners", *in The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford: Clarendon Press, pp. 121-123.
MARTÍNEZ José Luiz
2001 "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* [en línea], 10: 177-192, (consultado el 22/11/2016), disponible en: <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html>
PEIRCE Charles S.
1894 "What is a Sign?", *CP* 2.281, 285 y 297-302; (tr. esp.: *¿Qué es un signo?*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1999; reproducido en: <http://www.unav.es/gep/Signo.html>, (consultado el 22/11/2016).
[1931-58] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard University Press, I-VIII.
[1982-2010] *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition,* vols. 1-6 y 8, FISCH M. H. *et al*. (eds.), Bloomington: Indiana University Press.
(1987) *Obra Lógico-Semiótica*, (tr. y selec. SERCOVICH Armando), Madrid: Taurus.
PERAZZA Ney
1996 *Mateo. Cancionero para guitarra. Transcripciones de 1996*, Montevideo: Ediciones del TUMP.
PINTO Guilherme de Alencar
1994 *Razones Locas. El paso de Eduardo Mateo por la Música Uruguaya,* Montevideo: Perro Andaluz; Buenos Aires: La edad de oro, 2015_4.
PLESCH Melanie
1994 "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología doblemente periférica", en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Mendoza: AAM, pp. 25-28.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2016 *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.) [en línea], Madrid: RAE, disponible en: <http://www.rae.es>
STRAVISNKY Igor
1970 "De la composición musical", *Poética musical*, Barcelona: Acantilado, 2006, pp. 69-88.
WAISMAN Leonardo
1998 "¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?", *Música e Investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, 2: 99-107.

Fuentes

MATEO Eduardo
1972 "Nene", *La Máquina del Tiempo. 3er. viaje (1ª parte),* Montevideo: Ayuí, 1987.
1976 "Canción para renacer", *Mateo & Trasante*, Montevideo: Sondor.
1978 "Nene" y "El Boliche", *El Tango según Mateo*, *bootleg*, s/l: s/f.
1984 "El boliche", *Cuerpo y Alma*, Montevideo: Sondor.
1984 "Ficción Solar. 3er movimiento. Mercurio", *La Máquina del Tiempo. 3er. viaje (1ª parte)*, Montevideo: Ayuí, 1987.
1987 "Canción para renacer" y "Ficción Solar. 1er movimiento", *Mal Tiempo Sobre Alchemia*, Montevideo: Ayuí.
1990 "Ficción Solar. 2do movimiento. Las Estaciones", *La Mosca*, Montevideo: Ayuí.

ARTÍCULOS

[Original]

Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler

María Clara Lucifora
Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad FASTA
Mar del Plata, R. Argentina
✉

María Inés Lucifora
Colegio FASTA «San Vicente de Paúl»
Mar del Plata, R. Argentina
✉

Resumen: Hoy en día, continúa abierta la polémica acerca de la condición literaria de la canción de autor, incrementada por el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016. Este trabajo pretende realizar un aporte respecto de esta cuestión, poniendo de manifiesto la condición inter-semiótica de la canción y la necesidad de estudiarla desde esta perspectiva como un objeto complejo y mestizo, compuesto por distintos sistemas semióticos. Por ello, es posible considerarla un texto «heterosemiótico» (tal como propone González Martínez), en el que los diversos sistemas que la integran forman un único texto global y coherente, que produce sentido no a partir de la suma de sus partes, sino como un fenómeno unitario. Para ello, en principio, repasaremos aportes teóricos al respecto, planteando algunas reflexiones que permitan comprender mejor este objeto cultural. A continuación, analizaremos tres canciones del álbum *Bailar de la cueva* (2014), del uruguayo Jorge Drexler: «Bailar en la cueva», «Bolivia» y «El triángulo de las Bermudas», para proponer un posible camino de interpretación de este fenómeno artístico, para cuyo abordaje consideramos imprescindible tener en cuenta las estrategias y sentidos globales generados a partir la confluencia de textos semióticos diversos que se actualizan con cada ejecución y con cada escucha.

Palabras clave: Canción de autor – Heterosemiosis – Música latinoamericana.

[Full Paper]

Semiotic Approaches to the Album *Bailar en la cueva,* by Jorge Drexler

Summary: The literary condition of singer-songwriters today is still controversial, especially after Bob Dylan was awarded the Nobel Prize in 2016. This article aims to make a contribution to this subject, by highlighting the inter-semiotic condition of the song and the need to explore it from this perspective as a complex and hybrid object composed of different semiotic systems. Thus, it is possible to be considered a heterosemiotic text (in González Martínez terms), in which the different semiotic systems it is made up of, forge a meaningful consistent global and coherent text, which produces meaning not from the sum of its parts, but rather as a unitary phenomenon. Thus, we will first review different theoretical contributions regarding this matter in order to achieve a better understanding of this cultural object. Then we will analize three songs from the album *Bailar en la Cueva* (2014), by the Uruguayan singer-songwriter Jorge Drexler: "Bailar en la cueva", "Bolivia" and "El triángulo de las Bermudas". This analysis proposes an approach to interpret this artistic phenomenon, acknowledging that it is essential to take into account the strategies and global senses from the confluence of diverse semiotic texts that are updated with each interpretation and each listening.

Key words: Singer-songwriters – Heterosemiosis – Latinamerican Music.

«Una canción es más que música y letra buenas,
es un acto de magia entre dos mundos que
coexisten en un momento»
(Drexler 2007).

Introducción[1]

Dijo Mário de Andrade en *Aspectos da música brasileira*:

> Como el arco que vibra tanto para lanzar lejos la flecha como para lanzar cerca el sonido: la voz humana tanto vibra para lanzar cerca la palabra como para lanzar lejos el sonido musical. Y cuando la palabra hablada quiere llegar lejos, no grita, no apela a la declamación, se aproxima característicamente al canto y va dejando, de a poco, de ser instrumento oral para volverse instrumento musical (1965:43; traducción propia).

Partiendo de estas palabras, podemos advertir un hecho fundamental para comenzar este trabajo: el cambio de función de la voz humana que supone el paso de la poesía a la canción. Por un lado, se integra a otro sistema semiótico como es el de la música, deviniendo instrumento musical (no sólo la voz sino todo el «cuerpo, la peripecia gestual, una identidad» [Romano 2002:15]), por tanto, al cambiar su función cambia también su modo de significar. Por otro lado, sigue siendo palabra al igual que su par puramente literario, la poesía, sin embargo, el grado de alcance es mucho más amplio para la canción tanto por el poder del canto para proyectarse más lejos (en sentido literal y metafórico), como por su capacidad de ingresar con mayor facilidad en los circuitos sociales, culturales, mediáticos y comerciales, sin perder su valor estético.[2]

El estudio de la canción de autor debe tener en cuenta, entonces, esta condición de artefacto cultural «mestizo», tal como la caracteriza Romano (2002:14), cuyos modos de producción, circulación y consumo, se alejan tanto de la literatura

[1] Este artículo fue elaborado en base a una parte de la ponencia: «El arte de hacer canciones. El caso de Jorge Drexler y Pedro Guerra», presentada en el marco del curso de verano brindado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dirigido por la Dra. Marcela Romano: «La canción en disputa: entre la música y la literatura. Homenaje a Leonard Cohen» (julio, 2017).

[2] Hablaremos aquí siempre de la canción de autor, cuya letra y música están compuestas por el artista. Dejamos de lado los casos en los que los cantautores musicalizan poemas, por considerarlo una línea de trabajo que supone el estudio de procesos diversos de los que abordaremos aquí.

canónica como de la producción musical estandarizada de los medios masivos, también llamada «canción gastronómica» (Eco 1964), aun cuando circule por similares circuitos del mercado y los *mass-media* que esta última. Se instala así como una «práctica alternativa» (Romano 2002:15), un híbrido entre lo verbal, lo musical y lo espectacular, entre la escritura y la oralidad, entre la autonomía del arte y su función heterónoma, etc. En definitiva, su carácter artístico lo da el hecho de que esas canciones requieren toda la atención del receptor para ser interpretadas, en la construcción de un «espacio crítico de extrañamiento» (*Ibíd.*), que tuvo la canción de la década del 60 y que hoy permanece intacto. En este sentido, podemos afirmar que la canción actual es hija de aquélla, pues mantiene la pretensión de romper con la visión simplista de la canción de consumo y dar una perspectiva distinta de lo real, introduciendo matices que «generan extrañamiento, ambigüedad y hasta contradicción» (Romano 1991:136). Además, la canción de autor (en todas sus etapas) utiliza ideologemas que apelan al contexto histórico-social del que surgen, de modo que el estatuto crítico de la canción se va modificando a través del tiempo y resulta válido que así sea.[3] Por otra parte, Romano señala que la nueva canción realiza una tarea de «revalorización de las culturas folclóricas, con el empeño de neutralizar la acción homogeneizadora de los medios masivos» (*Ibíd.*:137). Esto se ve especialmente hoy en día, cuando observamos una tendencia en el ámbito hispanoamericano de recrear los ritmos folclóricos de cada región y fusionarlos con los elementos de la música actual (pop, electrónica, rap, etc.). Por último, la canción posee un estatuto poético propio, lo cual supone un trabajo con los lenguajes (musical, verbal, escénico, etc.), desde una determinada ideología autoral y un proyecto estético total que mira hacia dentro de la producción de un artista, pero también hacia afuera, hacia su posición en el campo artístico, social, político y económico.

Aunque estas nociones parecen no presentar mayores problemas, el estatuto de la canción de autor se puso en tela de juicio cuando se le otorgó el premio

[3] Aunque esta afirmación parece una verdad de Perogrullo es necesario aclararla, ya que hay posiciones dentro de los estudios de la canción de autor que consideran que las canciones actuales que no siguen el modelo de aquellas compuestas en los 60, de cuño claramente social y con afán de denuncia, no pueden ser incluidas dentro de la categoría, ya que en cierto modo «negocian» con el mercado, cediendo a temas y formas que parecerían superficiales, acríticos o no comprometidos y traicionando, de este modo, aquel mandato inicial.

Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016,[4] en reconocimiento a las letras de sus canciones. Esto generó toda una serie de debates en torno a la condición literaria de estos objetos artísticos. Sin embargo, consideramos que la atención no debería estar en si pueden considerarse literarios, sino en que no sólo pueden ser estudiados desde esa perspectiva (como ha sucedido frecuentemente). Es necesario, por tanto, realizar un análisis más amplio y profundo que alcance también el cuestionamiento acerca de qué es la literatura, porque quizá lo que está sucediendo es que los límites de las artes se han diluido (como ha sucedido con las estructuras fijas en casi todos los ámbitos de la actividad humana) y es ineludible asumir una mirada intermedial para comprender los objetos artísticos que utilizan la palabra para producir sentido. Es el caso justamente de la canción de autor, en la cual se cruzan una serie de sistemas semióticos, de los cuales ninguno es (o debería ser) accidental o un mero complemento.

El uso combinado de dos o más códigos artísticos supone siempre un proceso de semiosis, que integra los elementos de cada uno de ellos y los potencia mutuamente generando una nueva unidad de sentido integral, que no resulta de la suma de elementos de diversos sistemas, sino que constituye un nuevo texto «heterosemiótico», tal como lo define González Martínez: «manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente» (1994:14; *cfr.* 2007). Por tanto, en la canción de autor, música y poesía dejan de ser dos textos distintos, para transformarse en dos aspectos (entre otros) de un único texto, en un «proyecto textual global» (1994:16). Así como los cantautores afirman que el proceso de componer una canción no distingue claramente entre la formación de la letra y la de la melodía, el proceso de percepción por parte del oyente tampoco hace dicha distinción, sino que pone en funcionamiento «mecanismos de cohesión similares para integrar de manera coherente lo percibido en el modelo cultural-perceptivo que sirve de base a [su] labor hermenéutica» (*Ibíd.*:17). De este modo, ante la presencia de códigos semióticos distintos, lo provechoso no es comparar unidades ni términos, pues su confluencia no se produce en ese nivel, sino en el de las estrategias y sentidos globales generados a partir de dicha confluencia y que se actualizan con cada ejecución y con cada escucha.

[4] No debemos olvidar que hubo un antecedente en este tipo de premiación: en 2011, Leonard Cohen recibió el Premio Príncipe de Asturias en Literatura por su obra.

En este sentido, la canción responde a lo dicho por Eco (1962) respecto de cualquier obra artística: el autor no sólo crea una obra, sino que organiza toda una trama de efectos comunicativos, que sea comprensible y sugestiva de algún modo para los posibles usuarios. Por tanto, cada elemento de esa obra pertenece al producto final y lo define, razón por la cual, si alguno de ellos desaparece o cambia, el resultado será una nueva obra que tenga mayor o menor relación con su origen. Esto resulta obvio en el nivel lingüístico, pues la modificación de la secuencia de palabras (por mínima que sea) produce un cambio inmediato en el significado conceptual. Sin embargo, no resulta menos relevante en lo musical, porque cambiar el ritmo, la secuencia de acordes o la melodía de una canción producirá asimismo una serie de cambios en la interpretación que los oyentes hagan de ella. Esto se advierte igualmente en las diversas puestas en escena (como otro sistema semiótico) que realizan los cantantes, si consideramos las diferencias entre un recital en un estadio, un *unplugged* en un estudio de TV, una grabación para incluir en el álbum o incluso una presentación en un bar.

Objetivo y metodología

Hasta ahora, este encuentro entre lenguajes artísticos diferentes ha sido sugerido por diversos críticos. Por ejemplo, Romano (1991) señala tempranamente la pluralidad de sistemas que se encuentran en la canción; por un lado, el texto base, conformado por material lingüístico y musical, y por otro, el texto interpretativo secundario, conformado por lo vocal, lo instrumental y lo espectacular, que complementa aquél, efectivizándolo y actualizándolo cada vez. Algo similar advierte Juan Pablo González:

> (…) el punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música (2009:209).

Distingue por lo menos seis textos en la canción popular: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo.

> [Este] racimo de textos se «desencadenará» en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. Desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como

> un proceso que como un producto. Será el proceso-canción, el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado (*Ibíd*.:217).

Sin embargo, no abundan análisis de canciones que responda a esta convicción de su condición heterosemiótica. Es por ello que en este trabajo, pretendemos aproximarnos al modo en que las distintas capas semióticas de este objeto artístico se van integrando para producir sentido, prestando especial atención a dos aspectos: el musical y el verbal, con el fin de indagar cómo se produce esta «magia» de la que habla el epígrafe. Para ello, abordaremos tres canciones —«Bailar en la cueva», «Bolivia» y «El triángulo de las Bermudas»— del álbum *Bailar en la cueva* (2014), del uruguayo Jorge Drexler.

Nuestro análisis se basa en las versiones incluidas en el álbum, en cuyos modos de producción, transmisión y percepción musical la tecnología ha impactado ampliamente para generar un texto sonoro fijo; por tanto, algunas conclusiones pueden variar si se consideran las puestas en escena, recordándonos que es imposible abarcar de una vez la multiplicidad de dimensiones de la canción como proceso (González 2009:215). Por otra parte, el objetivo no es una descripción exhaustiva del fenómeno, sino la propuesta de un camino de interpretación que considere la dinámica del objeto estético, extendiendo líneas a las diversas perspectivas desde las que puede ser abordada una canción de autor en la actualidad y dejándonos guiar por la posición de Hernández Salgar, quien asegura que el crítico musical (y de las otras artes) debe convertirse en un

> (…) analista cultural, que pueda referirse a fenómenos técnicos musicales, pero que principalmente se concentre en las condiciones y efectos sociales que rodean el hecho musical (…) puede ayudar a dar cuenta de que las sonoridades, como cualquier fenómeno cultural, son conflictivas y nacen de la confrontación (2007:35).

Drexler, un cantautor en la frontera

Jorge Drexler [1964, Montevideo] es un cantautor uruguayo que vive en España desde 1995. Tras comenzar su carrera de cantante de forma subsidiaria a la de médico en su ciudad natal, alcanzó el éxito tardíamente (alrededor de los 30 años), en España y de la mano de Joaquín Sabina. Luego de dos álbumes iniciales grabados en Uruguay y otros dos de poco éxito grabados en España,

triunfó con su álbum *Frontera* en 1999, gracias principalmente a las repercusiones que obtuvo en Argentina.[5]

Drexler es hijo de un judío-alemán que huyó de la Alemania nazi cuando todavía era un niño, junto a sus padres. La familia Drexler se estableció en Latinoamérica; sin embargo, años después, debió exiliarse nuevamente a Jerusalén durante un año por cuestiones políticas. Esta variedad en la herencia cultural se completa con una madre nacida en al ámbito rural uruguayo, cuyos padres (ambos maestros rurales) trabajaban «en México, en Michoacán, en Pátzcuaro», con un claro compromiso social (Godinez Garza 2013:110). De este modo, en sus frecuentes entrevistas, Drexler se presenta a sí mismo como un militante de la mediación; el haber vivido en medio de ideologías, lugares y culturas distintas le permite comprender los hechos desde distintos puntos de vista: «Yo me crié en una casa donde las dos tradiciones convivían de manera más o menos armoniosa. No era raro ver a mi abuelo judío vestido de Papa Noel, por ejemplo. O a mi abuelo no judío en la sinagoga con su kipá, en las fiestas de la familia».[6] O también: «En mi casa siempre hubo dos versiones de todo, desde la medicina hasta la política (…) he estado de mediador y entonces vas encontrando un montón de antagonismos expuestos a los que se les intenta dar una resolución conciliatoria» (Godinez Garza 2013:108). Por eso, su música suele construirse en la visión de dos posiciones antagónicas que entran en diálogo no para fundirse, sino para convivir. Así, si bien Drexler es conocido por canciones dedicadas al amor y a la incertidumbre de la vida (que le han valido cierto ninguneo por parte de algunos sectores de la intelectualidad), no faltan aquellas que realizan una aguda crítica a las sociedades actuales globalizadas, atravesadas por la discriminación, el desarraigo, el drama de los inmigrantes o los enfrentamientos religiosos y políticos. La particularidad de esta reflexión es el optimismo, no ingenuo sino esperanzado en que es posible hallar espacios de diálogo y de reconocimiento entre unos y otros, una convivencia entre las diferencias culturales, la permanencia en espacios fronterizos no sólo geográficos, sino también identitarios, ideológicos, políticos, religiosos e incluso epistemológicos (*v. gr.*, la integración entre el discurso científico y el arte).

[5] *Vide* "Encuentro en el Estudio" [video], Jorge Drexler y Lalo Mir, *Canal Encuentro*, 2014: 37'29'', (citado 15/11/2017), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-rp2tmw5s30>

[6] *Cfr.* "Poesía, música e identidad" [video], *Ciclo de charlas TED,* Vancouver, abril de 2017, (citado 15/11/2017), disponible en: https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity

Se suma a esto una mirada que se debate entre la nostalgia y la crítica de su país de origen, que tiene un punto neurálgico en *Frontera* (1999). Este conjunto de canciones no fue sólo el que lo hizo famoso, sino que posee en germen muchos de los elementos que en *Bailar en la cueva* lo consolidarán como uno de los cantautores de habla hispana más reconocidos del momento. *Frontera* brota y fluye tanto verbal como musicalmente del Río de la Plata. Y ése es seguramente uno de los motivos principales por los que obtuvo el éxito en Uruguay y Argentina. Drexler, dando respuesta (o consuelo) a ese síndrome del desarraigo de quien vive lejos de su país, trató de que quedara de manifiesto su origen, tal como expresa en la charla TED: «no hacía mucho me había ido a vivir desde Uruguay de donde soy, a España. Y estaba con la nostalgia muy a flor de piel (…) Y quería que mi canción fuera muy uruguaya».[7] El uso de estos ritmos despertó en los rioplatenses toda una serie de resonancias, tal vez dormidas o guardadas en la memoria de los actos escolares o de las radios de nuestros abuelos, a través de candombe y sus derivados: el tango, la milonga, la murga. Estas resonancias iniciales adquieren en *Bailar en la cueva* una dimensión continental; ya que el referente no es sólo Uruguay, sino toda Latinoamérica.

Esta posición es coherente con sus estrechos vínculos con la música rioplatense y especialmente con un movimiento que él mismo junto a su hermano Daniel han denominado «templadismo», y que brega por un origen que no reconoce fronteras políticas y artificiales, sino coincidencias de clima, culturales, de idiosincrasia entre Uruguay, el centro-este de Argentina y el sur de Brasil. Nombres como Kevin Johansen, Paulinho Moska, Vitor Ramil, Lisandro Aristimuño, Jorge y Daniel Drexler, entre otros, se reconocen hermanados en un modo de escribir, de sentir, en una «matriz cultural común», signada por la búsqueda del equilibrio, del punto medio, de la emoción contenida, la profundidad y la melancolía.[8]

De este modo, en la canción «Frontera» (que da nombre al álbum), ya podemos observar varios de los postulados de la poética drexleriana. Por un lado, la

[7] *Ibidem.*

[8] *Cfr*. Ramil Vitor, "La milonga que desemboca en canción" [entrevista con Susana Funes], *Cata Vital* [blog], 21 de marzo de 2009, (citado 15 /11/ 2017), disponible en: <http://catavital.blogspot.com.ar/2009/03/entrevista-vitor-ramil-la-milonga-que.html>. Ver también: Drexler Daniel, "Caníbal montevideano: entrevista a Daniel Drexler" [entrevista con Gonzalo Puig], en *Otra canción* [sitio web], 16 de febrero de 2013, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://otracancion.com.ar/?p=80>.

puesta en cuestión de los límites políticos o arbitrarios (establecidos por el poder de turno) y la consecuente exaltación de la permanencia voluntaria y optimista en espacios fronterizos, tanto geográficos como existenciales. Encontramos, por ejemplo, la imagen del forastero/desterrado, que remite a su historia familiar y es consecuente con la diversidad de sus raíces (judías, alemanas, uruguayas) y la conformación de una identidad cultural compleja, construida en ese cruce de tradiciones, historias, creencias, que compartimos los latinoamericanos. Así también se celebra la frontera ideológica del que descree de las certezas absolutas (contraponiéndose al personaje que da consejos, por ejemplo, el viejo Vizcacha del Martín Fierro), por lo cual la incertidumbre y la duda resultan una posición existencial, el territorio preferido del yo de las canciones. Por otro lado, observamos también la construcción de una identidad móvil, cristalizada en elementos sólo significativos para el sujeto, como el canto de la cigarra (en clara alusión a María Elena Walsh y al contexto de su canción), su guitarra, el amor de sus padres. Finalmente, se instala en la frontera musical con un estilo que posee elementos del candombe, la milonga y la murga fusionados con elementos de la música actual.

Así como el álbum *Frontera* puede considerarse un hito inicial tanto en la reconstrucción de la historia familiar (tema recurrente de la producción drexleriana), como en la historia de los ritmos rioplatenses (hijos del encuentro entre tambores y cantos de los esclavos africanos y las músicas propias de la inmigración europea), *Bailar en la cueva* será el otro hito que entreteje ambas historias con una proyección no ya regional, sino continental, como veremos.

Antes de pasar al análisis de las canciones, es necesario destacar que muchas de las acciones culturales de Drexler acompañan estos presupuestos artísticos. Desde el inicio de su carrera, ha participado frecuentemente de diversos eventos relacionados con la promoción de la cultura, la educación, el medio ambiente y el diálogo entre distintos ámbitos, razón por la cual ha sido considerado como un activista (Godinez Garza 2013:108). Por ejemplo, compuso la canción «A la sombra del ceibal» para colaborar en el «Plan CEIBAL», proyecto implementado por el ex presidente Tabaré Ramón Vázquez en apoyo a la educación uruguaya (2008); fue nombrado Embajador de Buena Voluntad del Fondo del Agua (2010), iniciativa formulada por la cooperación española con el fin de promover y extender el acceso al agua potable en América Latina; recibió la Orden de Isabel la Católica en grado de encomienda «por su aportación al acercamiento entre la sociedad española y la uruguaya y por su trayectoria artística» (2010); participó de la presentación del tercer tomo de la *Nueva*

gramática de la lengua española, durante la cual cantó un soneto de su autoría, llevando la música popular al seno de la Real Academia Española (2011); fue elegido pregonero del Carnaval de Cádiz (2013); participó en la serie de doce episodios que produjo el EMBRATUR (Instituto Brasileño de Turismo) junto a HBO para promover la cultura brasileña en el marco del Campeonato Mundial de Futbol (2014); entre otros. Junto a estas iniciativas, Drexler no ha dejado de ganar premios: Grammys, Gardel, Goya; incluso es el único cantautor de habla hispana que obtuvo un Oscar por la mejor canción original: «Al otro lado del río», banda sonora de film *Diarios de motocicleta* (2005). Además, ha tenido grandes éxitos de ventas y una amplia consagración por parte de la industria musical.[9] Esto puede resultar un tanto chocante para quienes consideran que el éxito comercial está reñido con la calidad de la obra artística; sin embargo, el análisis detenido de este caso (como el de muchos otros) da por tierra con estos prejuicios y permite observar cómo los cantautores actuales pueden obtener récords de ventas, ser incluidos en las listas de los más escuchados de Spotify u otros ratings mundiales, sin perder su condición de artistas, que se expresan desde una posición ideológica concreta, en función de un programa estético y en estrecha relación con el contexto en el que desarrolla su producción, a cual el mismo Drexler considera ineludible: «Un músico es parte de un ecosistema; no tiene manera de salir de su influjo. A veces lo ataca, otras lo festeja y otras lo ignora, pero incluso así actúa en "función de"» (2007:s/p). En su caso particular, afirma que su intención al crear es transmitir emociones y no mensajes; busca que sus canciones sean empáticas para obtener la complicidad y la identificación del oyente:

[9] En cuanto a las exploraciones drexlerianas y su relación con el mercado musical, podemos referirnos a la creación de una aplicación de canciones combinatorias: «*n*», que desarrolló junto a Samsung, Warner y Wake App! (2012). Su intención fue hacer partícipes del proceso creativo a los usuarios: «Es una manera de sentirse partícipe del resultado estético de la música. Eso va en sintonía con el paradigma de nuestros tiempos: todo el mundo quiere decir algo, todo el mundo quiere ser creador o editor» (*cfr.* Rocío Huerta, "Mil y una formas de escuchar música en tu 'smartphone'", *El País*, 3 de diciembre de 2012, (citado 15/11/2017), disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/12/03/actualidad/1354529812_286215.html>). Sin embargo, abre toda una serie de dilemas en torno a la función del arte, el grado de participación real (o ilusorio) por parte de los usuarios, la calidad artística de los productos, etc., que todavía deben ser debatidas. Igualmente, no deja de ser interesante la indagación que realiza tanto de las potencialidades de los avances tecnológicos actuales, como la lectura de la idiosincrasia de la sociedad actual.

> Escribo para mí, con la salvedad de que me considero un igual con el oyente en un acto de empatía. Así, sé que si algo me emociona a mí puede emocionarlo a él. No es que yo tenga un «mensaje», nunca me gustó la idea del mensaje. (…) Son canciones hechas para mí y para aprender yo (…) y como no considero mi experiencia vital diferente a la de los demás, pienso que les pueden servir a otras personas.[10]

En consonancia con estas palabras, en *Bailar en la cueva*, Drexler se propone completar su reflexión sobre la experiencia humana apelando a una dimensión inexplorada hasta ese momento: «Entonces me pregunté cómo serían mis canciones si fueran escritas con una intención de generar movimiento. Esa es la búsqueda».[11]

Con el corazón y los pies en Latinoamérica

El álbum *Bailar en la cueva* como obra unitaria se puede considerar comprometida con la revalorización tanto de la música latinoamericana como del sentir de integración que, según lo dicho por el uruguayo, caracteriza a este continente:

> Este continente lleva mucha ventaja en ese sentido [en la experiencia de integración]: lleva ya más de 500 años, a veces de manera muy dura y muy traumática pero a veces de manera muy amorosa, combinando África con la raíz indígena y con la parte que lleva de europea. Llevamos una experiencia llena de deseos y de amor (…) El hecho de haber siempre convivido con el otro desde niños es una lección que nuestro continente lleva con mucho adelanto.[12]

En ese sentido, la música también participar de esta integración:

---

[10] *Cfr.* "Entrevista a Jorge Drexler" [entrevista con Fabián Aranda], en *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo* [sitio web], 2016, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://www.worldgroove.com/contenido/entrevista-jorge-drexler>

[11] *Cfr.* "Jorge Drexler: defectos por definición" [entrevista con Galo Martín], *Revista BOCAS. El Tiempo,* 24 de julio de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14293315>

[12] *Cfr.* nota 10, "Entrevista a Jorge Drexler" [entrevista con Fabián Aranda], en *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo*.

> (…) nuestra música es híbrida. No como una yuxtaposición (…) Hay una real integración (…) Los géneros latinoamericanos llevan mucho tiempo en el horno: el tango, el candombe, la milonga, el son jarocho… no son modas que tengan veinte años, han llevado un proceso de 200 o 300 años. Me da la impresión también de que Latinoamérica recibió con amor muchas de las cosas de las que Europa se fue olvidando. Entonces, eso que ahora el mundo ha descubierto que es bueno, la fusión, la integración, nosotros lo venimos haciendo desde hace mucho tiempo.[13]

De este modo, Drexler rinde un homenaje al continente, desde distintos aspectos, haciendo un disco panamericano en el que cada país tiene su representación: participa la cantante de Bomba Estéreo, Li Saumet, en «Bailar en la cueva»; en «Universos paralelos» colabora la rapera chilena Ana Tijoux; la canción «Luna de Rasquí» es un homenaje al venezolano Simón Díaz e incluye al final la voz del costarricense Walter Ferguson; la canción «Bolivia», además de su referencia concreta a ese país, cuenta con la participación del brasileño Caetano Veloso; la producción de «Todo cae» la hizo Eduardo Cabra, de Calle 13, representando a Puerto Rico; se incluyen, como siempre, elementos de la música tradicional de Uruguay y Argentina. Así es un disco que establece una «relación muy abierta con el continente».[14]

Es por eso que el disco conforma una especie de *collage*, grabado por etapas, que resulta muy heterogéneo, ya sea por la exploración de nuevas sonoridades, como por la pretensión de decir cosas más allá del texto verbal, dejando que el sentido se produzca a partir del movimiento que las canciones generan en el cuerpo, es decir, a partir principalmente del ritmo.[15] En ese sentido, *Bailar en la cueva* es un álbum muy distinto de los anteriores, en los cuales primaba cierta homogeneidad sonora y un reflejo literario que hacía de las letras el principal foco de atención. Esto es algo que sorprende a sus críticos: «Es un disco donde los ritmos toman un papel tan protagónico como las letras, algo a lo que no estamos acostumbrados los que aún estudiamos el disco *Eco* como un referente de la canción de autor».[16]

---

[13] *Ibidem*.

[14] *Vide* "Making of Bailar en la cueva" [video], *Warner Music Spain*, 2014: 25'45'' a 27'15'', (citado 15/11/2017), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bpY923IVdP4>

[15] *Ibidem*.

[16] *Cfr*. Disdier Carlos, "Drexler se transforma. Reseña de *Bailar en la cueva*", *La Bohemia Productions* [sitio web], 2014, (citado 15/11/2017), disponible en:

Tal como señala el uruguayo en las entrevistas dadas en torno al lanzamiento del álbum, el ritmo es un elemento predominante. Pero lo es principalmente en sus variantes latinoamericanas, lo cual supone tanto una declaración de principios que guía la producción del álbum como la ampliación de la competencia musical de sus oyentes (Hernández Salgar 2012:56), pues un cantautor uruguayo que vive en España y posee gran éxito en el mercado artístico internacional, logra generar experiencias de escucha de ritmos típicamente latinoamericanos que quizá de otro modo muchos de sus seguidores no tendrían. Es así como el álbum inaugura para ellos una historia de escuchas que sitúa en el centro estas sonoridades de base candombera, poniendo de manifiesto (quizá sin saberlo) cómo los esclavos africanos, menospreciados por los conquistadores pero también en las sociedades actuales, colonizaron nuestra música, nuestros oídos, nuestros cuerpos con sus ritmos y sus ritos, no sólo en los estilos rioplatenses derivados directamente del candombe (como la milonga, el tango, la murga), sino también en la samba brasileña, la cumbia colombiana hasta el *reggae*, el *jazz* y el *blues*.

Por otro lado, la experiencia musical, constituida de materiales sonoros (físicos) impacta directamente en nuestro espacio corporal y favorece la representación mental de movimientos que, aunque no sean llevados a cabo por el propio cuerpo en el momento de la escucha, genera patrones de movimiento mentales, lo cual hace que se amplíe nuestra experiencia cinética-corporal (Hernández Salgar 2012:60). Así como la lectura amplía nuestras experiencias vitales,[17] escuchar esta música supone para nuestro cerebro una huella de movimiento, aun cuando no lleguemos a ejecutarlo efectivamente con nuestros miembros. Por tanto, todo lo que nuestro fluir por el espacio a través de nuestra corporalidad nos puede otorgar de ganancia a nivel emocional y físico, nos lo

<http://www.labohemiaproductions.com/2014/04/10/drexler-se-transforma-resena-de-bailar-en-la-cueva/>

[17] En su artículo "Your Brain on Fiction", Murphy Paul recupera estudios neurocientíficos que han demostrado que la lectura, por ejemplo, de palabras referidas a experiencias olfativas estimulan la zona del córtex olfativo; o leer la palabra «miedo» o «alegría» estimula las mismas áreas cerebrales que cuando experimentamos miedo o alegría: "*The brain, it seems, does not make much of a distinction between reading about an experience and encountering it in real life; in each case, the same neurological regions are stimulated*". Nuestro cerebro estaría procesando lo que leemos como si fueran experiencias realmente vividas. *Cfr.* Murphy Paul Anne, "Your Brain on Fiction", *The New York Times*, 17 de marzo de 2012, (citado el 8/11/2017), disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>

otorga también la experiencia de escucha de esta música que nos llama a prestar atención al ritmo y a seguirlo.[18]

Finalmente, la centralidad de estos ritmos latinoamericanos, asociados muchas veces con entornos puramente festivos o triviales, para tratar toda clase de temas relacionados con la existencia humana, en un cantautor de fama internacional, supone también devolver a estos estilos su capacidad para tratar la universalidad de las cuestiones que aquejan al hombre. Drexler ya lo ha hecho, desde el inicio de su carrera, por ejemplo, con la canción «Memoria del cuero» (*Frontera,* 1999), en la que usa una base rítmica de candombe para poner de manifiesto los sentimientos oscuros de opresión, absurdo, incertidumbre y miedo que experimentaban los esclavos negros que venían a América hacinados en los barcos, pero que puede experimentar cualquier persona en una situación existencial similar. De este modo, si bien la música predominantemente rítmica pareciera favorecer representaciones festivas, alegres, pasionales, corporales, eróticas, sin embargo, el tratamiento de temas más profundos e incluso dolorosos, a través del uso de estos ritmos latinoamericanos, modifica esas supuestas «invitaciones al uso» (o *affordances*; *cfr*. Hernández Salgar 2012),[19] sumando al baile cierta veta reflexiva y la valoración de la música como el rescate de una tradición que es parte de nuestra identidad:

> Existe una idea preconcebida de que el baile es lúdico, divertido y fiesta y eso está puesto en contraposición a la seriedad de otras actividades intelectuales. Nunca he visto a la danza como una experiencia monocromática, sino que es una experiencia seria, inclusive cuando es lúdica, divertida y fiesta. La danza, y de la manera que está tratada en la

[18] Algo similar afirma González sobre la centralidad el cuerpo en la canción: «Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido (…) El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese 'grano vibrante' que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos» (2009:218).

[19] Hernández Salgar define las *affordances* como «"invitaciones al uso" que están presentes en cualquier objeto de percepción, en realidad y que dejan saber con anticipación cuál puede ser la respuesta corporal ante ella. Las *affordances*, son producto de una construcción cultural. Por eso, no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos» (2012:61). Decimos «supuestas» invitaciones al uso porque es la idea que se ha extendido en torno a la música movida, pero hay muchas canciones populares latinoamericanas que utilizan estos ritmos y poseen letras de una profunda reflexión sobre la vida.

> canción que da comienzo al disco, es una experiencia antropológica, espiritual y de empatía entre las personas (…) No tengo problema con que la danza sea lúdica, tengo problema con que la gente diga: «Has dejado de hacer música seria y ahora haces música bailable», como si este tipo de música no lo fuera.[20]

De este modo, tanto Drexler como otros músicos latinoamericanos llevan las músicas regionales de nuestro continente al centro del campo artístico internacional para crear nuevos mundos de sentido. Por ejemplo, los españoles no están familiarizados con la milonga, el candombe o la murga, e incluso les resulta un poco chocante, como observamos en la reseña de Puchades:

> Lo sorprendente es que alcanza el objetivo sin renunciar a sus textos comprometidos, filosóficos y vitalistas de siempre, pero encajándolos en una apariencia formal que resulta inédita y que puede resultar chocante en un primer momento. Sin embargo, si uno escucha con atención, bulle el Drexler de siempre, solo que impregnándose de nuevas experiencias.[21]

Luego de escuchar el disco, a cualquier persona le resultarán familiares o conocidos estos ritmos de Latinoamérica en fusión con elementos del siglo XXI y no les parecerá extraño su conjunción con un discurso elaborado y profundo para reflexionar, con una mirada crítica, sobre las realidades sociales, las emociones humanas, el pasado histórico o para reinterpretar el mundo a través de las leyes científicas.

Hacia lecturas inter-semióticas de la canción

Por una cuestión de extensión, tomaremos sólo tres canciones del álbum. La primera de ellas es la que le da nombre: «Bailar en la cueva». Su peculiaridad es la de recuperar el valor antropológico de la música y del baile, remitiendo, de

[20] *Cfr.* entrevista citada en nota 11: "Jorge Drexler: defectos por definición", *Revista BOCAS. El Tiempo*, 24 de julio de 2014.

[21] *Cfr.* Juan Puchades, "Bailar sin subterfugios" [reseña], "Ocho discos de 2014 para recordar", *El País. Suplemento Babelia*, 24 de diciembre de 2014, (citado el 08/11/2017), disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/babelia/1419003706_868149.html>. Opiniones similares recogimos entre alumnos españoles durante la presentación de la ponencia que dio origen a este trabajo (ver nota 1).

diversos modos, a esos rituales antiquísimos que conocemos no sólo por los estudios científicos, sino también porque se perpetúan hasta el día de hoy:

> El baile y la música nos definen como especie. Se han encontrado instrumentos, flautas de hueso, de hace 45.000 años. Y todavía antes existían la voz y las palmas. Sin embargo, la agricultura solo está datada desde hace 8.000 años. Olvidamos que antes de que existiera un lenguaje articulado ya existía una comunicación melódica y mediante el movimiento. Por eso quiero reivindicar el baile (…) En 45.000 años de selección natural si no hubiera servido para nada, si hubiera sido una actividad prescindible, ya lo hubiéramos dejado de lado.[22]

La canción construye una escena de baile por la noche, alrededor del fuego, en una cueva, en base a un ritmo de candombe champeta que incita al movimiento. El verso inicial de la canción acompañada con el rasgueo mínimo de unos acordes en la guitarra y la voz única del cantante genera un contrapunto con lo que sigue tanto desde la melodía y la ausencia de ritmo, como desde una invocación polisémica de la idea (¿pensamiento racional frente al intuitivo?; ¿o el ritual como experiencia repetida y nueva a la vez?): «La idea es eternamente nueva». La transición la logra la referencia al cambio de tiempo: «Cae la noche», así como una frase verbal que denota la continuidad de una acción: «y nos seguimos juntando a…». Esta actividad nunca se detuvo a lo largo de los siglos. Bailar en la cueva (ya sea literal o simbólicamente) es algo que une a los primeros hombres y a los del siglo XXI pasando por todos los vivieron entre aquéllos y éstos. Además, ya desde ese cambio de momento (la noche) se agregan a la voz principal otras voces, en principio suaves, pero que irán adquiriendo mayor presencia a lo largo de la canción, de tal modo que, en muchos momentos, remedan la sonoridad de los rituales primitivos que tenemos guardado en nuestra memoria (¿de documentales vistos en TV? ¿de

[22] Hay razones biográficas también: una especie de toma de conciencia del propio pasado y de su formación: «Yo soy un hijo de la dictadura uruguaya y crecí en un ambiente en el que no se bailaba. Me crié entre una casa de intelectuales opositores de izquierda, y una calle dominada por un Gobierno militar. En ninguno de esos círculos humanos se bailaba (…) El baile era una cosa despreciada y, desde luego, no practicada»; y finalmente, el implacable paso del tiempo: «Llega un momento en el que empiezas a ver el horizonte de la salud corporal. Y piensas: "Si no empiezo a bailar ¿cuándo lo voy a hacer?"». *Cfr.* "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas" [entrevista con Iñigo López Palacios], *El País,* 17 de marzo de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en:
<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/tentaciones/1394639333_153259.html>.

nuestra propia memoria colectiva?), plasmando, además, ya la idea de comunidad que es fundamental para considerar este fenómeno.

El ritmo comienza, entonces, con la frase que titula la canción y el álbum: «Bailar en la cueva», seguida de un estribillo que consiste en la triple repetición del infinitivo principal: «bailar» y su correspondiente bis. El coro de voces que acompaña la voz principal se hace más fuerte. Los bises también serán una constante de la canción, por un lado, para rememorar otra característica fundamental de las culturas primitivas y orales: la repetición de versos o frases que resistan el olvido; y por otro, para que, tal como se observa en la dinámica de la poesía, las palabras se vayan cargando de sentido y haciéndose más profundas con cada repetición. Este estribillo inicial también pone las bases musicales, porque el ritmo candombero (que comenzó un verso antes) se estabiliza; y entre su primera manifestación y su bis, se sugiere ya la serie de notas y acordes que servirá de base para toda la canción. Vale aclarar aquí que esa serie de notas está construida sobre la base de una escala pentatónica, una de las escalas más antiguas del mundo y otro elemento que nos remite a esa escena primitiva a la cual la canción pretende transportarnos.

La segunda parte de la canción usará diversos procedimientos para generar en el oyente una serie de ideas relacionadas con este ritual ancestral. Lo primero que se sugiere es la idea de movimiento continuo a través de una comparación: «Ir en el ritmo como una nube va en el viento», y también de una modificación de la frase verbal más frecuente: «no *estar en* sino *ser* el movimiento». El uso del verbo «ser» en este caso supone una imbricación total entre esencia (algo estable) y acción (algo temporal). Además, la percepción de movimiento continuo se da por una definición más evidente de la combinación de notas que subyace a toda la canción, que tiene una estructura circular, pues va de una nota grave a una aguda pasando por notas intermedias, una y otra vez. Se suma el modo de pulsar la guitarra, utilizando la técnica del *slide*, es decir, deslizando el dedo de una nota a otra para que se perciban en milésimas de segundo los sonidos intermedios. Esto genera también una percepción de continuidad y aceleración.

Por otro lado, se apela a dejar de lado la racionalidad para interactuar con el medio desde lo corporal, la intuición, como una especie de trance irracional, donde prima el sonido y el movimiento: «Cerrar el juicio, cerrar los ojos,/ oír el *clack* con que se rompen los cerrojos». La razón está atada al sentido de la vista, por eso, este ritual exigirá dejar de lado ambas cosas para permitir que actúen

los otros sentidos, principalmente el oído (apelado a través de la onomatopeya). La primera vez que canta estos versos la voz permanece en una octava más grave y parece contenida; sin embargo, el bis es cantado en una octava más aguda liberando el caudal de voz y al modo de los rituales primitivos, donde las melodías fluctúan entre sonidos graves y agudos. Además, se suma Li Saumet (cantante de Bomba Estéreo), cuyo timbre de voz es tan peculiar que evoca esas voces tribales, fortaleciendo la configuración de una escena primitiva.

Otra de las ideas que guía esta canción es el sentido de comunidad en el que se basan estas prácticas culturales: bailar juntos hasta perder la individualidad. Una de las hipótesis de las neurociencias en torno a la razón por la cual se desarrolló la música es justamente ésta: «para ayudarnos a movernos juntos», lo cual tendría un beneficio evolutivo pues «cuando la gente se mueve al unísono tiende a actuar de forma más altruista y estar más unida».[23] No es la única vez que Drexler apele a los beneficios de la música a lo largo de la canción, ni es tampoco la primera vez que lo hace en su producción. La imposibilidad de señalar un guía en los movimientos, generada por la triple repetición de la estructura adversativa: «Me guías tú o yo te guío», convertida luego en pregunta: «¿Será que me guías tú o que yo te guío?», se vuelve una cuestión intrascendente. Esta alternancia de los pronombres yo/tú sin identidad fija, intercambiables, favorece esta idea de unión que avanza hasta que la cercanía de los cuerpos se convierte en continuidad: «Mi cuerpo al tuyo y el tuyo al mío/ Los dos bebiendo de un mismo aire: el pulso latiendo y el muslo aprendiendo a leer en braille». La última metáfora, de claro tinte erótico, es uno de los puntos culminantes también en cuanto al ritmo, pues se detiene la melodía y queda sólo la percusión que realiza una transición para continuar hacia la tercera parte de la canción: la reflexión sobre el sentido de la música para la especie humana.

Una voz sintetizada, entre hablada y cantada, ingresa lejana para realizar una declaración de principios sobre la dimensión antropológica del baile: «Bailar como creencia, como herencia, como juego», abordando tres de los principales aspectos del desarrollo del hombre. Luego, regresa a la escena inicial para después ampliar la presencia de la música a toda la vida del hombre, en esta especie de «recitado-cantado» cuyo ritmo va *in crescendo*: «Las sombras en el muro de la cueva/ girando alrededor del fuego/ La música bajo de los árboles/ y

[23] *Cfr*. Facundo Manes, "La música y las neurociencias: ¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?", *El País*, 14 de septiembre de 2015, (citado 08/11/2017), disponible en: <https://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html>

nos siguió por la llanura». Esta omnipresencia de la música se reafirma con la enumeración de una serie de acciones: «La música enseña/sueña/duele/cura». Todas poseen un matiz positivo (incluso «doler») y se corresponden no sólo con la experiencia que cada uno de nosotros tiene de la música, sino también con las investigaciones que diversas ciencias van aportando al respecto. Además, son enunciadas por esa misma voz lejana que desacelera el ritmo, para dar paso a una voz sin distorsiones y hablada que enuncia el núcleo duro de la canción y del mismo disco: «Ya hacíamos música muchísimo antes de conocer la agricultura». La percusión se detiene y quedan sólo unas notas mínimas de fondo que dan el pie para volver al primer verso de la canción y repetir sólo algunos versos. Como vimos, Drexler insiste en diversas ocasiones sobre esta cuestión de la antigüedad de la música[24] y le sirve como marco ideológico para explicar la centralidad del ritmo en este álbum, cuya primera canción funciona como un puntapié inicial muy acertado y que requerirá igual grado (o más) de intuición rítmica (y corporal) que de reflexión intelectual para ser comprendido en su totalidad.

Otra canción que resulta interesante analizar es «Bolivia». Si en la anterior las repeticiones son abundantes y el vocabulario reducido (si lo comparamos con otras canciones del uruguayo), en esta no hay repeticiones de letra y el despliegue de vocablos y su combinación ingeniosa sorprende al oyente. La canción ahonda en la memoria histórica no sólo personal, sino de Occidente mismo:

> Está inspirado en la historia de mis abuelos, que eran judíos y huyeron del nazismo en 1939 con mi padre, que tenía cuatro años. Cuando nadie les quería, Bolivia fue un país generoso que les aceptó. Allí vivieron ocho años.[25]

[24] *Cfr.* entrevista citada en nota 22: "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas", *El País,* 17 de marzo de 2014; ver también "Jorge Drexler se mete en el baile" [entrevista con Germán Arrascaeta], *La Voz*, 20 de marzo, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/jorge-drexler-se-mete-en-el-baile>

[25] *Vide* "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas"; Ver también: "Jorge Drexler: 'No soy un artista planificador, me gusta hacer lo que no se espera de uno'" [entrevista de Puri Caro a Jorge Drexler], *20 minutos. Barcelona*, 22 de julio de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/2193376/0/jorge-drexler-musico/entrevista-disco/bailar-en-la-cueva/>

La canción es, por tanto, un homenaje y una nueva reescritura (ya ha hecho otras) del pasado familiar. En un disco dedicado a rescatar los ritmos y las tradiciones latinoamericanas, esta referencia era obligada. «Bolivia» es una canción que podemos dividir en dos: una parte está constituida por la narración histórica y otra, por una reflexión general sobre la historia; esta distinción se da también en el aspecto musical con fuertes implicaciones semióticas en cada caso. A nivel general, es una cumbia peruana (también llamada «chicha»), cuyas peculiaridades se definen ya desde la introducción: instrumentos, ritmos y secuencia de notas que sirven de base para la mayor parte de su desarrollo. Una de las singularidades sonoras de la canción es el uso de la voz que hace tanto Drexler como su invitado estrella: el brasileño Caetano Veloso, cuya participación supone, por supuesto, una garantía de buena música para todos los que están familiarizados con la producción del cantautor carioca. En este sentido, Drexler aumenta su capital simbólico en el campo musical latinoamericano e incluso occidental al contar con esta colaboración.

La primera parte de la canción se refiere a la situación de Alemania en 1939, es decir, al avance del nazismo y la necesidad de huir de sus abuelos (y en sus abuelos, de todos los judíos alemanes). El uso de la voz que hace Drexler aquí produce sentido por sí solo: es una voz cercana al murmullo forzado. Como sucedía en la canción anterior, se encuentra a mitad de camino entre la voz hablada y la voz cantada y la mayor parte del tiempo se mantiene en una única nota, con mínimas variaciones al final de los versos. El acompañamiento es casi exclusivamente percusivo, muy metálico; en cuanto a la armonía también posee poca variación. Estos elementos musicales generan una monotonía que abona la sensación de agobio y de oscuridad, enunciada por los versos y sostenida en los recursos retóricos del lenguaje. La letra comienza ubicando espacio y tiempo en el que se desarrolla lo que se narrará: «Europa, 1939». A continuación, se explicita el primer término de la oposición sobre la que se estructura la canción y que finalmente conformará el estribillo: «Todos [las cancillerías] decían que no/ cuando dijo que sí Bolivia». La descripción de Berlín como un «nido de ratas» y de Hitler (a quien no nombra) con toda una serie de palabras negativas y de desmesura conforman el panorama de un nazismo en ascenso: «El paladín de la bravata gritaba/ llenaba estadios/ de un árido erial de desvarío ario». La paronomasia no sólo genera sorpresa a nivel verbal, sino también la percepción de un fenómeno que se intensifica y que se cierra sobre sí mismo, dejando cada vez menos espacio para la huida. Esta percepción se completa con los siguientes versos en los que prima el campo semántico de la incertidumbre, el

miedo, el peligro y la violencia inminente: «Las puertas se iban cerrando,/ el tiempo colgaba de un pelo/ (…) Y el pánico era evidente,/ todo lo presagiaba./ El miedo ganaba cauce,/ abría fauces,/ vociferaba». Esta paronomasia unida a la monotonía musical mencionada genera esa percepción de avance tanto del desvarío nazi como del miedo. En este contexto, sitúa a los protagonistas: «Y aquel niño en los brazos de mis abuelos». Este rodeo para referirse a su padre contrasta con el panorama descripto: una imagen familiar que sugiere ternura y cuidado, donde la figura principal es el niño en brazos, amado y protegido por sus padres.

A continuación, se producirá un suceso que producirá un cambio en ese ambiente abrumador, introducido por la expresión temporal: «Y entonces…» y sostenido en la oposición metafórica frío-caliente: «…llegó del frío/ en pleno glaciar hiriente/ *una insólita vertiente de agua tibia*». Esta imagen que destacamos, metáfora de Bolivia y de su apertura a la llegada de los inmigrantes judíos, se integra con una sucesión de notas que recuerda las armonías de la música del altiplano, rompiendo con la monotonía agobiante de los versos previos. Sigue a esta metáfora una prolongación de la vocal final, cuyo dibujo melódico nos recuerda la fluidez de un curso de agua.

Seguidamente se repetirá el estribillo cuatro veces: «Todos decían que no/ cuando dijo que sí Bolivia»; la música irá sufriendo una serie de cambios, de modo que cada repetición verbal se verá intensificada también por el sonido. La primera repetición se encuentra atada musicalmente a la serie anterior ya descripta y posee una pausa entre los dos versos que suspende el primero para afirmar con más fuerza el segundo. En la cuarta repetición, ingresan gradualmente los instrumentos de viento que desde lo perceptivo nos producen la sensación de la inminencia de algo, se suman luego las tarkas bolivianas (con su peculiar sonido disonante), ecos de la voz, nuevos instrumentos y melodías, en una fusión de elementos que nos remite claramente a la música andina. La voz poderosa y claramente reconocible de Caetano Veloso entra luego de la detención abrupta de un ritmo que va *in crescendo* en ritmo e intensidad, hasta que la permanencia de una nota da pie a una especie de «recitado-cantado» del brasileño.

Esta segunda parte se referirá a la condición cambiante y circular de la historia, a través de la imagen del péndulo, los barcos, la noria, la puerta giratoria, en una serie de 16 versos octosílabos. El último, con un hemistiquio bien marcado, funciona como cierre contundente: «no más que eso/ es la historia». La rima

consonante en «eso» favorece el corte y, por supuesto, la idea de historia que se propone. El uso del polisíndeton y la combinación de rimas consonantes abonan esta idea de continuidad circular. Esta serie de 16 versos tiene otro corte producido por el cambio de voz: los primeros 11 están a cargo de Caetano en una especie de pregón que va y viene por las mismas notas, incluyendo una nota grave al final de los versos 4, 8 y 11, que introduce un cierre de cada imagen propuesta (el péndulo, los barcos, la noria). El ritmo de cumbia que se había detenido al inicio de esta serie regresa en el verso 9 para acompañar el final de la intervención del brasileño y extenderse un poco más, hasta que un nuevo cambio deja de lado nuevamente el ritmo para adquirir una sonoridad mucho más folclórica, dando entrada a la voz del propio Drexler que recita los versos finales. Las últimas palabras: «es la historia» quedarán enunciadas *a capella*, de modo que la canción pasa por diversas etapas hasta adquirir la forma y la performance de un poema. En este sentido, Drexler realiza un claro uso de la voz para sugerir esta conjunción entre la canción y la poesía, dejando para la voz hablada fragmentos fundamentales de aquello que la canción pretende transmitir (como sucedía en «Bailar en la cueva»).

Por otra parte, esta idea de historia circular nos hace pensar en cómo ese viaje de Europa a América que los abuelos y el padre de Drexler (como tantos otros) hicieron en la primera mitad del XX, luego se transformó en otro viaje de América a Europa para quienes emigraron por las crisis políticas, económicas y sociales que ha sufrido nuestro continente. Por último, se resignifica también con la situación actual, pues los europeos en su momento no eran recibidos fácilmente por otros países y hoy son ellos mismos quienes son reticentes a recibir a inmigrados en sus territorios. De este modo, la idea de circularidad que se desarrolla a través de la letra y la música de la canción se afirma también en la lectura propuesta de los hechos históricos.

La última canción que analizaremos en esta ocasión es «El triángulo de las Bermudas», que junto a «Universos paralelos» y «Organdí», conforman la serie amorosa de este álbum, que hace hincapié en la presencial de algo incontrolable en la vivencia del amor, cierta irracionalidad de clara raíz freudiana. Conociendo la producción de Drexler, lo primero que llama la atención de «El triángulo de las Bermudas» es su forma estrófica: consta de tres estrofas, de las cuales la primera y la segunda son décimas espinelas, molde muy apreciado por el uruguayo, tal como se puede observar principalmente en

su charla TED.[26] La última estrofa, si bien tiene una forma similar, el molde se rompe en consonancia con el desarrollo de la música y de la letra, como veremos.

Esta canción narra, en sus dos primeras estrofas, una escena amorosa extraña, desde la perspectiva de un yo que está sumido en la incertidumbre y en la extrañeza ante la vuelta inexplicable y repentina de un amor pasado: «Volviste como si nada». Un ritmo con aires de son cubano pausado, con una base fuerte de percusión, un acompañamiento melódico mínimo y una voz distorsionada (parece mediada por algún aparato de comunicación), nos deja a la expectativa, en suspenso, a la espera de lo que sucederá con esta historia. Esta sensación de extrañeza se completa con imágenes verbales que señalan la ruptura de las normas lógicas y de los parámetros de tiempo y espacio que supone esta presencia: «Cruzaste de una zancada/ tantos años de distancia/ en completa discordancia con todo lo establecido/ como vuelve un barco hundido en extrañas circunstancias». En esta primera parte, muchas de las imágenes utilizadas tienen que ver con barcos, vuelos y extrañeza, en consonancia con el título de la canción y el mito que rodea esta zona del mar caribeño desde 1950, como un espacio mortal para aviones y barcos y como un centro de actividad paranormal. Así este fenómeno misterioso otorga una clave de interpretación para los sentires del hablante. Durante la canción se suman, además, sonidos extraños, psicodélicos, que podríamos identificar con ovnis, mensajes en código morse o ruidos de fritura en la comunicación, todos propios de este ámbito extraño de navegación. En la segunda estrofa, se advierte también la tensión del yo en el afán de aparentar autocontrol (como se observa en las expresiones destacadas), ante la fuerza magnética que esta presencia le genera: «Te hice un sitio en mi mesa/ con una *calma impostada*/ Te sostuve la mirada/ *aparentando entereza*/ Me volví perro de presa/ de perfume de tu pelo,/ *disimulando el*

[26] *Vide* nota 6, "Poesía, música e identidad" [video], *Ciclo de charlas TED,* Vancouver, abril de 2017. La décima espinela fue creada por el Vicente Martínez Espinel en 1591. Es una estrofa compuesta de diez versos octosílabos, con un esquema invariable de rima (abbaaccddc). Tiene una combinación sonora que presenta una gran riqueza de acentos y de ritmos. En la charla TED, Drexler afirma que es una de las estrofas más complejas del idioma español. Si bien en España se extinguió a nivel popular, sigue viva en América, donde cada país le puso un nombre y una música diferentes, integrándose al acervo popular (son jarocho en México, décima peruana en Perú, payada en el Río de la Plata, también la milonga, etc.). Además, este molde estrófico es utilizado frecuentemente para una poesía de corte más bien filosófico, sentencioso, que podemos rastrear en las primeras estrofas de la canción, en la que se genera extrañeza, el distanciamiento reflexivo de un discurso casi ensayístico frente a un tembladeral emotivo.

anhelo,/ mirando hablar a tu boca». Y finalmente, en la afirmación de que la racionalidad ha dejado paso a otras fuerzas: «Todas mis brújulas locas/ cambiándome el plan de vuelo».

Con el inicio de la tercera estrofa, se modifican el ritmo y la melodía. La percusión se hace más regular y la melodía se ve sostenida por acordes de mayor duración. Se intensifica, además, el sonido de ovnis. Con estos elementos y la referencia al tiempo: «Y ahora que todo lo triste/ con el tiempo se deshizo», el yo parece haber vuelto a sus cabales sólo para advertir que esa presencia se ha ido una vez más, sin explicaciones. Esta nueva desaparición sume al sujeto en el desconcierto, que se advierte por la ruptura de la regularidad estrófica. El tercer verso, pentasílabo, coincide con una alteración del ritmo, para expresar esa duda que será insalvable: «Yo me pregunto:/ ¿por qué desapareciste/ sin el más mínimo aviso?». La otra irregularidad es una frase que posee 16 sílabas (como si fueran dos octosílabos), pero de acuerdo con la rima serían un verso de 10 y otro de 6: «Fue como si en un momento dado/ te hubiera tragado», es el punto de mayor desconcierto de la canción. Este verso, que se desenvuelve en una serie melódica ascendente, prepara la identificación de todo lo dicho con el título de la canción, el cual se repite tres veces en una serie melódica descendente y conclusiva. Luego de unas notas sostenidas y un silencio, se inicia una improvisación de guitarra, muy propia de los ambientes festivos cubanos, que se va perdiendo. El guiño drexleriano lo constituye el *track* final, pues es mucho más extenso que la canción «Organdí» y si uno tiene paciencia y no detiene la pista luego de los últimos sonidos de esa canción final (en el minuto 3’45’’), escuchará que en el minuto 4’49’’ regresa de lejos esta improvisación de casi dos minutos, para cerrar un álbum donde los ritmos latinoamericanos tienen un lugar primordial.

Conclusión

Finalmente, lo que observamos a partir de estos análisis es que, efectivamente la canción es un texto heterosemiótico y, por tanto, es necesario analizar los diversos aspectos que la componen para descubrir los sentidos globales que produce. Sólo así es posible también descubrir los postulados estéticos que sustentan las producciones de un artista que apuesta por esta práctica alternativa híbrida. El análisis realizado en esta ocasión nos permitió observar de qué modo los distintos aspectos (lo verbal, lo musical, lo sonoro, lo instrumental, etc.) se entrelazan para generar significaciones que no sólo

remiten al nivel conceptual de lo dicho, sino también a lo auditivo, lo corporal, lo emotivo, lo intuitivo. Es más, en este álbum, centrado principalmente en el ritmo, pudimos observar cómo (más allá de lo dicho) es este elemento el que sirve como plataforma para el ejercicio comprometido del oficio de cantautor, al llevar los ritmos latinoamericanos al centro del campo de la industria musical internacional para enriquecer el historial de escuchas de todos con la lección de integración que puede ofrecer nuestro continente, para generar nuevas experiencias cinético-corporales (aun sin movernos) y para reafirmar la potestad de esta música rítmica de tratar la universalidad de los temas; en definitiva, para invitar a todos los oyentes a situar los pies y el corazón en Latinoamérica.

Referencias

DE ANDRADE Mário

1965 *Aspectos da música brasileira*, San Pablo: Martins

ECO Umberto

1962 *Opera aperta*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Obra abierta*, Buenos Aires: Planeta, 1992).

1964 *Apocalittici e integrati*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires: Debolsillo, 2012).

GODÍNEZ GARZA Frida

2013 "Comunicación, hermenéutica y estética de la recepción a la sombra del CEIBAL", *Anagramas*, 12, 23: 105-130, (citado 08/11/2017), disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v12n23/v12n23a07.pdf>

GONZÁLEZ Juan Pablo

2009 "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXIII, 23: 195-210.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Juan Miguel

1994 "El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria", en FERNÁNDEZ ROCA José Ángel, GOMEZ BLANCO Carlos J., PAZ GAGO José María (coords.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña: Universidad de La Coruña, Vol. 2, pp. 491-502.

2007 *Semiótica de la música vocal*, Murcia: Universidad de Murcia.

HERNÁNDEZ SALGAR Oscar

2007 "Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales", en GARZÓN María Teresa y MENDOZA Constanza (eds.), *Mundos en Disputa. Intervenciones en estudios culturales*, Bogotá: Instituto Pensar, pp. 27-48.

2012 "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 1: 39-77.

ROMANO Marcela

1991 "En torno a la canción 'diversa'", *Revista CELEHIS*, 1: 135-143.

2002 "La canción de autor después de Franco. Reflexiones críticas sobre un objeto crítico", *Ínsula*, 671-672: 13-16.

Fuentes

DREXLER Jorge

1999 *Frontera* [disco compacto], Madrid: EMI International.

2007 "Hay tanta relación entre la música y la fama como entre las drogas y la creatividad" [entrevista con Juan Pablo Palladino], *Revista Teína* [en línea], 15, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina15/mus1.htm>

2010 *Amar la trama* [disco compacto], Madrid: Warner Music Spain.

2014 *Bailar en la cueva* [disco compacto], Madrid: Warner Music Spain.

Notas

NOTAS

[Nota]

La visualización como vehículo de la comunicación poética

María Ema Llorente
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
México
✉

Resumen: El presente artículo se centra en el estudio de la imagen verbal y literaria en su proceso de formación, comunicación y recepción. Para ello se analizan, en primer lugar, las distintas acepciones o significados de la palabra «imagen» prestando especial atención al ámbito retórico y literario, para el que resultan fundamentales conceptos como el de figuración e iconicidad. A continuación, se relacionan estos conceptos con parámetros lógicos y espaciales como arriba/abajo, dentro/fuera o encima/debajo, así como con coordenadas como la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad, aspectos que permiten comparar las imágenes verbales con los gráficos y los diagramas o signos diagramáticos. Finalmente, se propone la idea de que la visualización asociada a las imágenes verbales es el mecanismo que permite la construcción o la reconstrucción del sentido, mediante el diseño de un diagrama mental cuyo trazado resulta fundamental en los casos de las imágenes poéticas irracionales.

Palabras clave: Imagen poética – Figuración – Iconicidad – Diagrama.

[Note]

Visualization as a Vehicle for Poetic Communication

Summary: This paper focuses on the study of verbal and literary imaging through its creation, communication and reception process. For this purpose, the various definitions or meanings of the word "image" are analysed first, with special attention on the literary and rhetorical sphere, to which concepts like figuration and iconicity are essential. These concepts are then related to spatial and logical parameters such as up/down, inside/outside or above/below and to coordinates such as vertical, horizontal and prospective positions, all these aspects enabling verbal images to be compared with charts and diagrams or diagrammatic signs. Finally, this work proposes the idea that visualization associated with verbal images is the mechanism for meaning construction and reconstruction, through the development of a mental diagram whose design is central in the cases of irrational poetic images.

Key words: Poetic Image – Figuration – Iconicity – Diagram.

Introducción

La palabra imagen —procedente de la latina *imago* y de la griega *eikon* utilizadas en la época clásica para referirse indistintamente a cualquiera de las formas particulares de imagen analógica (González Vázquez 1986:17)— se define en el Diccionario de la Real Academia Española como una «representación», como «semejanza o apariencia de una cosa» (RAE 1992, II:1142, «Imagen»). Se trata, por tanto, de un signo, de algo que aparece en función o representación de otra cosa, ya sea ésta real o imaginaria, y exista fuera o dentro de la mente de quien la produce o de quien la percibe.

En relación con el término imagen existen, al menos, dos significados o «dominios», tal como los llaman Lucía Santaella y Winfried Nöth en *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. El primer dominio es, según estos autores, el de «las imágenes como representaciones visuales», al que pertenecen diseños, pinturas, grabados, fotografías y también las imágenes cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. El segundo es «el dominio inmaterial de las imágenes en nuestra mente», al que pertenecen las visiones, fantasías, imaginaciones, esquemas, modelos y representaciones mentales (Santaella y Nöth 2003:3). Lo que tienen en común ambos tipos de imagen, la visual y la mental, que estudian la semiótica y la psicología o las ciencias cognitivas respectivamente, es la relación de semejanza, parecido o analogía que existe entre la imagen y lo representado, pues, como se ha visto, por definición una imagen reproduce, imita o dibuja con mayor o menor fidelidad o distorsión el objeto al que representa.

Además de los dos tipos de imágenes mencionados, existe un tercer tipo de imágenes que son las verbales o literarias, que podrían entenderse tal vez como un eslabón o un estrato intermedio entre las dos anteriores, pues conservan el aspecto sígnico de representación de otra cosa y el aspecto mental o cognitivo de la visualización. El diccionario de la Real Academia define el término imagen, en esta acepción, de la siguiente manera: «representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje» (RAE 1992, II:1142, «Imagen»).

Sin embargo, a diferencia del lenguaje pictórico o visual, los signos que utiliza el lenguaje para la representación —las palabras— no son icónicas, es decir, no guardan una relación de analogía, parecido o semejanza con el objeto al que hacen referencia. De forma distinta a lo que ocurre en las lenguas ideogramáticas, en las que el signo intenta representar mediante el dibujo la

cosa significada, en las lenguas fonéticas como el español, la palabra no imita o no representa la imagen de la cosa. En estos idiomas, la relación entre la cosa o el significado y la palabra es, en la mayoría de los casos, como decía F. de Saussure, convencional —arbitraria y no motivada— ([1902](1945):88-95).

Objetivos

Según lo anterior, cabría preguntarse cómo puede el lenguaje representar una intuición o una visión poética y cuáles son los mecanismos que posee para crear imágenes, entendidas éstas, como se ha visto, en su aspecto visual o icónico, cuestión a la que se intentará dar respuesta en las páginas que siguen.

El proceso de configuración de la imagen verbal y literaria resulta especialmente interesante en el caso de la poesía, por ser el suyo un lenguaje que tiende a superar la no motivación de sus signos. Por esta razón, me centraré particularmente en el caso de las imágenes poéticas, en su proceso de creación, transmisión y recepción, y en la función, el valor o los efectos que la imagen provoca en el texto y en el lector.

Metodología

Para afrontar las cuestiones arriba propuestas hay que aclarar, en primer lugar, qué se entiende por el término imagen desde el punto de vista retórico y literario, pues ésta puede interpretarse, al menos, de dos formas distintas. Por un lado, la retórica literaria entiende la imagen como parte del lenguaje figurado, metafórico o alegórico, aquél que presenta un sentido otro, diferente al literal. Bajo esta concepción de la imagen se engloban así procesos formalmente diferentes como el símil o la comparación, la metáfora, la metonimia, el símbolo o la alegoría. Todos ellos se toman indistintamente como figuras, como licencias que se permite el lenguaje poético para conseguir una mayor expresividad, y muchos autores se refieren a ellas con el término general de imágenes. Esta primera concepción retórica de la imagen contempla también, desde el pensamiento de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, el aspecto sensorial o sensible de su visualización,[1] cuestión polémica que tiene

[1] José González Vázquez, en su *Estudio sobre la imagen poética*, distingue tres funciones para la imagen lingüística o retórica, la primera de las cuales es, precisamente, la función «poética, sensibilizadora o icónica». Las otras dos funciones que este crítico reconoce a la imagen son la función psicológica o emotiva y la función filosófica (1986:52).

actualmente tanto defensores como detractores.[2] Este aspecto enlaza con la segunda forma de entender el término imagen, que se refiere a los casos en los que, independientemente de la forma lingüística con que ésta se manifieste, la expresión provoca la visualización de una imagen mental en el lector. Éste es el significado de imagen que proponen autores como R. Wellek y A. Warren en su *Teoría de la literatura*, quienes la definen como: «expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles» (1949(1953):38).

Con el término imagen me referiré en este trabajo a esta segunda acepción del término y no a la primera. La posibilidad de representación o figuración del lenguaje no hace referencia aquí a la visualización provocada por el significante —por la letra y sus variantes de disposición en la página, que dan lugar a los distintos juegos tipográficos, estróficos o caligramáticos—, sino a la visualización posibilitada por el significado de los signos verbales.

1. Imagen, *hipotiposis* y *écfrasis*

Esta posibilidad de representar o de pintar mediante el significado del lenguaje y de las palabras aparecía ya contemplada en las retóricas clásicas. Aristóteles consideraba un valor el que los grandes autores fueran capaces de «poner ante los ojos» las escenas que describían. Esta cualidad, valorada también por

[2] Aristóteles aseguraba que la imagen pone el hecho ante los ojos tornando las cosas visibles, en tanto las presentamos en acción (*Retórica*, III, 10, 6) y Quintiliano afirmaba también que la imagen es un medio de sensibilización que habla principalmente a nuestros ojos, permitiéndonos ver cosas que por su naturaleza no pueden ser contempladas (*De oratore*, III, 38 y ss.). Horacio será quien más insista en esta función sensibilizadora de la imagen con su famosa formulación del *ut pictura poiesis* mencionada en el verso 361 de su *Epistola ad Pisones*, según la cual, la poesía procede igual que la pintura, y los poetas operan como los pintores, gracias a la fuerza expresiva y evocadora de sus palabras (González Vázquez, 1986: 52-53). En la época contemporánea, algunos autores, entre los que se encuentran Michel Le Guern (1972), Umberto Eco (1984) y Carolina Corbacho Cortés (1991), continúan defendiendo la posibilidad de visualización de determinadas expresiones, mientras que otros cuestionan tal posibilidad. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, Antonio Monegal, quien a este respecto afirma lo siguiente: «la noción de imagen poética no está limitada por el requisito de la visualización. Por el contrario, es una forma de asociación que depende más de la construcción del enunciado que de la supuesta analogía, que ni siquiera será siempre visual, entre los elementos que la componen. De cualquier periodo de la historia literaria se pueden extraer ejemplos textuales de imposible traducción plástica y que a pesar de ello entrarían en la categoría de imagen» (1998:57).

retóricos latinos como Quintiliano, se hace textualmente posible gracias a una descripción especialmente detallada, vívida o exhaustiva, y ha quedado registrada en los manuales de retórica con el nombre de *hipotiposis*. Este nombre, en su etimología ya apunta al proceso de conformación o modelación de imágenes, pues procede de la preposición griega «*hypo*» (debajo de) y del verbo «*tipo*» (formar, figurar, modelar), del que se deriva el sustantivo «*tipos*», que significa también «imagen» o «forma» (De la Calle 2005:63).

Por su parte, el *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas describe la *hipotiposis* de la siguiente forma: «Descripción vívida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes» (1989:199). Aunque la *hipotiposis* se ha considerado en ocasiones como un fenómeno similar o igual al de la *écfrasis* es, rigurosamente hablando, su reverso (González Calvo 2007:23) puesto que mientras la *écfrasis* —figura retórica que también se basa en la relación entre la imagen y la palabra— se centra en el proceso de conversión de una imagen plástica o un objeto existente en texto a través de la descripción, la *hipotiposis* se refiere a la conversión de un texto dado en imágenes en la mente del lector, por lo que podría considerarse el fenómeno inverso y/o complementario del anterior.

2. La imagen para Ezra Pound y sus posibilidades de construcción. La *fanopoeia*

Ezra Pound, perteneciente al movimiento poético del imaginismo, reflexiona también sobre esta posibilidad de provocar la visualización mental a través del lenguaje y de la palabra, denominándola *fanopoeia*. A diferencia de la *melopoeia* y la *logopoeia*, que consisten en una saturación o sobresignificación del lenguaje por medio de la musicalidad y de la unión y disposición de las palabras en el texto respectivamente, la *fanopoeia* consiste, para este autor, en «proyectar una imagen visual en la imaginación del lector» a través de las palabras (Pound 1934 (2000):44), proceso al que también describe como: «proyectar una imagen en la retina de la mente» (*Ibíd.*:58) o «proyectar el objeto (fijo o en movimiento) sobre la imaginación visual» (*Ibíd.*:69).

Aunque Pound estudia en general el método de la superposición de imágenes poéticas para conseguir este efecto, en este caso concreto se refiere a las posibilidades de la descripción narrativa que, en los textos de los mejores autores y

obras, consigue pasajes que «no se borran con facilidad de nuestra memoria» y que, por su especificidad y realismo, «no podemos creer que sean ficción» (*Ibíd.*:58).

Tanto en el caso de la *hipotiposis* como en el de la *fanopoeia*, la visualización o la recreación de una imagen en la mente del lector se consigue provocando en él una evocación que le remita tanto a la percepción pasada de determinados objetos, gracias a las facultades de su memoria, como a la generación mental de objetos nuevos, gracias a las capacidades de su imaginación. Este acto de acercar el objeto evocado en el texto lo más posible a objetos concretos o realidades percibidas se consigue —entre otras formas— mediante la inclusión en el texto del detalle, que con su abundancia y minuciosidad permite crear o recrear en la mente del lector, gracias al recuerdo y a la imaginación, objetos iguales o semejantes a aquellos alguna vez percibidos por él. La inclusión y la utilización del detalle en el texto, que tiene mucho de la técnica visual del *zoom* o de la cámara, se obtiene (como mencionaban los retóricos clásicos) a través de las descripciones y especialmente mediante la mención y la recreación de los aspectos plásticos o visuales de lo descrito —como la forma, el color, la luz o la iluminación, el tamaño y la distribución de los objetos y sus partes— que remiten, en última instancia, a la experiencia del lector y a su conocimiento del mundo.

Este mismo efecto de particularización también puede conseguirse, como señala Luz Aurora Pimentel, mediante la mención de los nombres propios, tanto de personas como de lugares, que automáticamente provocan esa evocación de determinado lugar o persona en nuestra mente. E igualmente, como la misma autora señala, gracias a la especificidad que confieren a las frases los adjetivos o cualquier otra forma de calificación, que concretan el sustantivo de significado general y lo limitan hasta acercarlo a un número cada vez menor de objetos, lo que consigue una particularización o individualización de los mismos y permite un reconocimiento por parte del lector (2005:30-31).

3. Figuración e iconicidad. Los parámetros lógicos y espaciales

Todos los procedimientos textuales señalados pueden provocar una imagen mental, una visualización o traducción visual de lo leído, visualización que se relaciona con conceptos como el de figuración e iconicidad del lenguaje.

Por el término figuración se entiende precisamente «una representación imaginaria, sensorial o emocional» (Risco 1982:70), que consiste en otorgar forma concreta a ideas, temas o emociones. Mientras que la figuración se refiere

a la representación de objetos generales o no específicos, el término iconización se reserva para los casos en los que esta figuración se refiere a objetos concretos e individuales, con una existencia propia, creando así con su representación una «ilusión referencial» (Pimentel 2005:30). Tal como afirma Greimas:

> (…) iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos (atributos) particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial (1979 (1990):212).

Según la idea defendida en este artículo, tanto la figuración como la iconización en su aspecto de creación de imágenes mentales necesitan apoyarse en aspectos lógicos, espaciales y dimensionales para conseguir su propósito, aspectos que se manifiestan en las oposiciones dentro/fuera, encima/ debajo, arriba/abajo, etc., o coordenadas como la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad.

L. Wittgenstein, en el *Tractatus*, reflexiona sobre este aspecto y sobre la idea a la que se hacía referencia líneas arriba de cómo el lenguaje no es figurativo, o no sólo, a través de su letra, sino también y especialmente a través de su significado. Para este autor, la letra impresa no parece ser a primera vista una figuración de la realidad de que se trata, así como tampoco la escritura musical parece ser figuración de la música. Sin embargo, continuando con el pensamiento de Wittgenstein, ambos lenguajes sí pueden entenderse como figuraciones de lo que representan, en cuanto «espacios lógicos» o «figuración lógica de los hechos» (Santaella y Nöth 2003:56-57).

En este mismo sentido resulta también interesante el concepto de diagrama o icono diagramático de Ch. S. Peirce. Para este autor, el diagrama o signo diagramático es un signo que representa las relaciones de las partes de una cosa, utilizando las relaciones análogas entre sus partes, es decir, se trata de signos que representan por la similitud en las relaciones internas entre signo y objeto, tal como ocurre con los gráficos en general. Este tipo de signo, que resulta fundamental en el razonamiento matemático y lógico, está presente en cualquier tipo de pensamiento que es, según Peirce, esencialmente diagramático (Santaella y Nöth 2003:52-57).

Creo que tanto el concepto de figuración, formulado por Wittgenstein y sostenido por otros autores, como el de signo o icono diagramático de Peirce pueden aplicarse al estudio del proceso de creación y recepción de las imágenes poéticas, entendidas en el sentido antes descrito, ya que la visualización y la recreación mental que estas imágenes provocan se produce, precisamente, a través de los aspectos lógicos, dimensionales y espaciales.

4. Visualización y construcción de sentido. La poesía contemporánea

Aunque tal vez la visualización pueda postularse para todo acto de lectura poética o literaria en general, como ya han hecho algunos autores,[3] este proceso resulta especialmente importante y evidente en el caso de las imágenes poéticas contemporáneas, aquéllas que comprometen la comprensión racional de sus enunciados y potencian el aspecto emocional de los mismos. Como señala Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna*, la poesía moderna o contemporánea (que él sitúa a partir de Baudelaire para la poesía francesa y a partir de Rubén Darío para la poesía en lengua española) se caracteriza precisamente por ser una poesía oscura, hermética y ambigua (1974:230-231), cuyas metáforas ya no se basan en una fundamentación objetiva y lógica, como ocurría con las metáforas tradicionales (*Ibíd.*:269).

Esta poesía se caracteriza precisamente por las violaciones de lo posible, lo racional o lo lógico, un proceso que comenzó con el simbolismo y el uso de las sinestesias y que, pasando por la ilogicidad de movimientos como el ultraísmo, el creacionismo y el surrealismo, ha desembocado en las expresiones poéticas contemporáneas. Para muchas de estas expresiones ya no sirve la denominación tradicional de metáfora, puesto que ya no se trata de una sustitución del término A o literal por el término B o metafórico y lo expresado carece, en muchas ocasiones, de una traducción en términos reales o literales. Se trata más bien de metáforas verbales que comprometen a toda la oración, de personificaciones de objetos inanimados y de expresiones hiperbólicas o imposibles, fenómenos que Carlos Bousoño ha denominado como imágenes

[3] En este sentido, Sofía González Calvo sugiere que todo lector genera necesariamente imágenes mentales durante el proceso de cualquier narrativa, un aspecto que, en su opinión, no está suficientemente estudiado por la teoría literaria, y expresa su intuición de la siguiente manera: «Es frecuente recordar que leer no es sino reescribir, volver a elaborar una serie de sugestiones echando mano de la biblioteca interna de la memoria de lo vivido y de lo leído. ¿Pero no sería más exacto enunciar que leer es «pintar», hacer imágenes?» (2007:22).

visionarias, visiones o símbolos, caracterizadas precisamente por una plasticidad y una visualidad de la que carecen las imágenes tradicionales (1981:293).

La visualización de lo que expresan estas imágenes responde, en mi opinión, a una necesidad conceptual de entender de alguna manera lo leído y otorgarle un sentido a algo que, aparentemente, no lo tiene. Al no encontrar en estas expresiones un sentido lógico o racional según lo acostumbrado, el lector vuelve sobre la letra y necesita representarse mentalmente y paso a paso lo descrito, como si trazara un dibujo, un mapa, o un diagrama que le permita exactamente «hacerse una idea» y «poner en situación» lo leído.[4] En este mapa mental o diagramación de la imagen irracional resultan fundamentales las coordenadas espaciales y dimensionales ya apuntadas, que pueden englobarse dentro del aspecto lógico de la figuración al que aludían tanto Wittgenstein como Peirce. Con estas coordenadas se otorga a este mapa o diagrama mental un volumen, un espacio y una dimensión que es la que produce, finalmente, la visualización de la imagen mental completa. Sólo cuando este mapa (o este diagrama) está terminado, podemos «ver» la imagen descrita que hemos representado en nuestra mente y comprendemos o entendemos dicha imagen.

Mientras que la visualización puede aparecer o no en las expresiones metafóricas tradicionales, que ya se encuentran más o menos lexicalizadas, es totalmente necesaria en las expresiones poéticas que presentan algún grado de irracionalidad y que no permiten, por tanto, una comprensión racional.

Este tipo de imágenes se empiezan a desarrollar en la poesía en lengua española, como indicaba Hugo Friedrich, en las expresiones vanguardistas de principios del siglo XX que suceden al Modernismo y que, por oposición a la musicalidad predominante en este movimiento, se enfocan especialmente en los aspectos visuales e icónicos de la poesía.

[4] Umberto Eco, por ejemplo, llama a esta imagen mental un «hicocervo visual y conceptual», (1984(1990):184), mientras que Michel Le Guern, por su parte, da el nombre de «imagen asociada» a aquélla que surge precisamente ante la imposibilidad de comprensión lógica de un enunciado, como ocurre ante la lectura de la metáfora «Hernani es un león», que él explica de la siguiente forma: «A la información propiamente dicha, de la que da cuenta la significación lógica de la expresión, se añade lo que debemos calificar de "imagen asociada", que aquí es la representación mental del león. Pero esta representación interviene en un nivel de conciencia diferente de aquel en que se forma la significación lógica; en un nivel donde deja de intervenir ya la censura lógica que separaba del significado de la metáfora "león" lo que resultaba razonablemente incompatible con la personalidad de Hernani» (1972(1990):47).

Un ejemplo claro de este cambio de dirección lo constituye el libro *Altazor*, de Vicente Huidobro, en el que aparecen numerosas expresiones que requieren de la visualización para su comprensión. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la siguiente imagen, perteneciente al Canto III:

> Los cuervos se harán planetas
> Y tendrán plumas de hierba
>
> Hojas serán las plumas entibiadas
> Que caerán de sus gargantas (1976, I:391)

Para captar el sentido de esta expresión es necesario que nos representemos literalmente a los cuervos con la forma y el tamaño de planetas completos, con lo que se aclara —se hace lógica o comprensible— la idea de que las plumas que caen de sus gargantas sean de hierba y de hojas.

Algo parecido sucede en la siguiente imagen del mismo Canto, basada en una inversión lógica y espacial:

> El árbol se posará sobre la tórtola
> Mientras las nubes se hacen roca (1976, I:391)

También aquí debemos representarnos, paso a paso y literalmente, las afirmaciones expresadas. Primero, imaginar en nuestra mente un árbol que se posa sobre una tórtola, que es algo contrario a lo habitual. Gracias a esta representación mental podemos después comprender que las nubes se hagan roca, pues corresponden, en este mundo poético particular, al suelo en el que se enraíza el árbol, que ya no está abajo sino arriba. La imagen mental o el diagrama que nos hemos trazado nos permite comprender que se ha producido una inversión entre lo de arriba y lo de abajo, entre el cielo y la tierra.

Además de en la obra *Altazor*, este tipo de expresiones son frecuentes en otros autores que utilizan lo visual y lo fragmentario como estrategia expresiva, como es el caso, por ejemplo, de Ramón Gómez de la Serna y sus *Greguerías* (1990), entre las que se encuentran muchos casos de imágenes verbales como las siguientes: «La luna está llena de catedrales heladas» (*Ibíd.*:228); «El árbol busca un corazón bajo la tierra con las manos crispadas de sus raíces» (*Ibíd.*:234); o: «El murciélago no es más que sombra de pájaro» (*Ibíd.*:243).

Carlos Bousoño se refiere al proceso de visualización de estas expresiones como algo necesario, que se deriva, para este autor, de una afirmación literal de lo escrito y de su representación mental:

> El lector escucha, en efecto, lo que dice el poeta (…) e intenta ir hacia un inexistente significado lógico, y como fracasa en su cometido, como no encuentra en el dicho poemático que se le propone significado lógico alguno, no tiene más remedio que atenerse a la letra de lo que se le enuncia, y ver eso, precisamente *eso* que se le está diciendo (1981:296).[5]

Con la visualización de lo expresado mediante esa especie de mapa, dibujo o diagrama mental se alcanza un cierto grado de comprensión conceptual, negada por la simple expresión de lo dicho. Con ello se libera o se resuelve la tensión generada por la incomprensión inicial, lo que produce también el placer o la emoción de la comprensión o la percepción estética. El mismo Ezra Pound, autor aludido en páginas anteriores, definía la imagen poética como «un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo» (Fenollosa y Pound 1919 (1977):11).[6] Aunque el proceso de relectura y representación de las imágenes mentales no es precisamente instantáneo sino progresivo, sí puede considerarse instantáneo el momento puntual en el que, una vez conseguida la visualización, la comprensión racional que ésta permite se une a la emoción, el placer o la sorpresa estética de la contemplación de lo inaudito.

Conclusiones

El trazado lógico y espacial de las representaciones mentales o diagramas asegura, según la forma propuesta, la transmisión correcta del contenido de la imagen. Ésta sufre un doble proceso de traducción: de la mente del autor al lenguaje y de éste a la mente del lector; un proceso de codificación y descodificación que implica los dos lenguajes: el visual y el escrito. Si el lector ha conseguido ver la imagen o representarse una imagen mental de lo leído, puede decirse que el contenido de la imagen se ha transmitido con éxito y que autor y lector comparten, a grandes rasgos, la misma imagen. Estas imágenes poéticas visuales pueden considerarse entonces como un signo complejo,

[5] El subrayado es del original.

[6] Esta definición de la imagen dada por Ezra Pound apareció por primera vez en la revista *Poetry*, en el número de marzo de 1913.

insertado entre los signos de las palabras del texto, un signo que pone en juego varios lenguajes y que es también acumulativo o progresivo, pues libera un efecto de sentido superpuesto y su significación total es mayor a la de lo expresado.[7] Este signo consigue comunicar más en un menor tiempo y un espacio textual más reducido y garantiza, también, gracias a la visualización y al pintado o diagramación lógica de lo leído, la transmisión de un determinado contenido, pues la imagen se encuentra menos sometida que la palabra al error en la interpretación.

En conclusión, podría decirse que el lenguaje escrito, basado en la sucesión de letras y palabras sobre la página, tiene la capacidad de provocar en el lector imágenes mentales mediante procedimientos como la descripción, la mención y la particularización de los nombres, y especialmente mediante la inclusión en el discurso de datos o detalles relativos a aspectos lógicos, dimensionales y espaciales.

La visualización, que puede aparecer o no en determinados pasajes de los textos narrativos y poéticos, resulta indispensable para la captación y comprensión de determinadas expresiones poéticas contemporáneas y, lejos de ser una opción o un añadido retórico u ornamental, se convierte en un apoyo conceptual necesario, en un diagrama que actúa como un vehículo intermedio entre la letra y el sentido y que permite al lenguaje contradecir la aparente paradoja de la creación de imágenes sin imágenes.

Referencias

BOUSOÑO Carlos
1981 *El irracionalismo poético, (El símbolo)*, Madrid: Gredos.

[7] José González Vázquez menciona el aspecto progresivo de la imagen convencional como un efecto de la segunda función que este crítico otorga a todas las imágenes, que es la función psicológica. Tomando en cuenta la consideración de Quintiliano, para quien las expresiones del lenguaje figurado valen más o tienen más valor que las literales a las que desplazan, el crítico explica su idea de imagen progresiva de la siguiente forma: «Una representación, el término de una comparación, una imagen, puede ser considerada como *progresiva* siempre que libere un efecto más profundo, más poderoso, que la expresión que reemplaza» (1986:60).

CORBACHO CORTÉS Carolina
1991 "Metáfora visual y poética", en HERNÁNDEZ GUERRERO José Antonio (ed.), *Retórica y poética. Seminario de Teoría de la Literatura*, San Fernando, Cádiz: La voz, 109-122.
DE LA CALLE Román
2005 "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto", *Escritura e Imagen* [en línea], 1: 59-81, [citado 25/10/2017], disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110041A/29204
DE SAUSSURE Ferdinand
[1902] *Cours de linguistique générale* (ed. BAILLY Charles, SECHEHAYE Albert y RIEDLINGER Albert), París: Payot, 1915; (tr. esp.: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945_{24}).
ECO Umberto
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990).
FENOLLOSA Ernest & POUND Ezra
1919 "The Chinese Written Character as a Medium of Poetry", *The Little Review*, vol. 6, n° 5-12, sept-dic.; (tr. esp.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid: Visor, 1977).
FRIEDRICH Hugo
1974 *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.
GÓMEZ DE LA SERNA Ramón
1990 *Greguerías*. México: Rei.
GONZÁLEZ CALVO Sofía
2007 "Análisis visual de una imagen escrita. Estudio contemporáneo de la *hypotiposi*", *Escritura e Imagen* [en línea], 3: 21-39, [citado 25/10/2017], disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110021A/29078>
GONZÁLEZ VÁZQUEZ Joaquín
1986 *Estudio sobre la imagen poética*, Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja.
GREIMAS Julien Alguirdas, COURTÉS Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette; (tr. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1990).
HUIDOBRO Vicente
1976 *Obras completas*, Santiago: Andrés Bello, 2 vols.
LE GUERN Michel
1972 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París: Larousse ; (tr. esp.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra, 1990).
MARCHESE Angelo y Joaquín FORRADELLAS
1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
MONEGAL Antonio
1998 *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas,* Madrid: Tecnos.

PIMENTEL Luz Aurora
2005 *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI.
POUND Ezra
1934 *The ABC of Reading*, Londres: George Routledge; (tr. esp.: *El ABC de la lectura*, Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2000).
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1992 *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
RISCO Antonio
1982 *Literatura y figuración*, Madrid: Gredos.
SANTAELLA Lucía y Winfried NÖTH
2003 *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Kassel, Reichenberger: Problemata literaria.
WELLEK René y Austin WARREN
1949 *Theory of Literature*, Nueva York: Harcourt, Brace, and Co.; (tr. esp.: *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1953).

NOTAS

[Nota]

Apuntes para una lectura semiótica del cementerio Nueva Esperanza de Villa María del Triunfo (Lima, Perú)

NILA VIGIL OLIVEROS
Universidad San Ignacio de Loyola
R. del Perú
✉

Resumen: En Lima Perú existe un cementerio llamado Nueva Esperanza o Virgen de Lourdes, situado en un distrito popular. En este cementerio las tumbas están pintadas de colores diferentes y construidas de distintas formas. Así también, en fechas importantes, como el Día de Muertos o en cumpleaños de los fallecidos, los familiares y allegados, se acercan a las tumbas con música, cervezas y comida. Es raro encontrar personas que vayan de visita solas a ponerles flores a sus familiares. Se establece así una relación semiótica con la muerte diferente a la que encontramos en otros cementerios donde todas las lápidas son iguales y reina el silencio de quienes van a enterrar o a poner flores a sus familiares. Este trabajo analiza los modos de producción de sentido que se establecen en el cementerio de Nueva Esperanza.

Palabras clave: Antroposemiótica – Vectores de producción de sentido – Oralidad – Sistemas culturales.

[Note]

Notes for a Semiotic Reading of the Cemetery Nueva Esperanza in Villa María del Triunfo (Lima, Peru)

Summary: There is a cemetery in Lima Peru named Nueva Esperanza or Virgen de Lourdes, located in a popular district. In this cemetery, the graves are painted in different colors and constructed in different ways. Besides, on important dates, such as the Day of the Dead or the birthdays of the deceased, their relatives and friends approach their graves with music, beers and food. It is uncommon to find people visiting their families alone. It establishes a semiotic relationship with death, quite different from that found in other cemeteries where all headstones are equal and silence reigns when they go to bury or to put flowers to their relatives' graves. This paper analyzes the modes of production of meaning that are established in the cemetery of Nueva Esperanza.

Keywords: Antroposemiotics – Vectors of Meaning Production – Orality – Cultural Systems.

Introducción

En el presente ensayo buscamos dar una lectura semiótica del cementerio Nueva Esperanza o Virgen de Lourdes, situado en el distrito de Villa María del Triunfo, Lima, Perú. Este cementerio, que cuenta con sesenta hectáreas, es el más grande del Perú y el segundo del mundo, después del Wadi Al-Salam, de Irak. Fue creado en 1961, cuando se formó el distrito de Villa María del Triunfo y se inició la gran migración hacia Lima (década de 1970). Es un cementerio de migrantes de la cultura andina. Cada 1 de noviembre, día de Todos los Santos, es visitado por cerca de dos millones de personas.

Por un lado, el trabajo se inserta en el enfoque antroposemiótico propuesto por Levi-Strauss, para quien el puente entre los estudios antropológicos y la teoría semiológica era la noción de estructura. Levi Strauss señalaba que: «los artefactos culturales como los tótems, los rituales, los sistemas de parentesco, el mito, presentan una estructura análoga a la existente dentro del sistema lingüístico» (1983(2015):10). Así, «para comprender la naturaleza de las relaciones sociales no se deben establecer primero los objetos e intentar luego establecer las conexiones entre ellos (…) sino que es necesario percibir las relaciones como términos y los términos mismos como relaciones» (*Ibíd.*). Por otro lado, el trabajo se inserta en el análisis de la producción de sentido, a partir de los vectores de producción de sentido propuestos por los semióticos peruanos Biondi y Zapata (1995, 2006) y Biondi, Miro Quesada y Zapata (2010) quienes postulan que las formas de entender y producir sentido dan lugar a distintos sistemas culturales.

La antroposemiótica de la muerte

En la antroposemiótica el tema de la muerte y los rituales que le suceden han sido estudiados desde diferentes perspectivas. Creemos importante tomar como punto de partida lo que señala Gil:

> Cada sociedad crea fantasías sobre la muerte, confiriendo un rostro a lo imperceptible, transmutando la realidad en metáfora. La muerte y su entorno quedan entonces revestidos de un componente simbólico. El acto de morir se convierte así, antes que nada, en un hecho social y cultural, en torno al cual se constituyen sistemas de creencias y valores, enjambres de símbolos que provocan determinados comportamientos en el Espacio y el Tiempo, colectivos e individuales, más o menos codificados según los casos (2002:60).

En este artículo queremos desentrañar ese *componente simbólico,* del que nos habla Gil, a partir del análisis semiótico de las prácticas discursivas que realizan los visitantes a las tumbas de sus deudos en el cementerio del distrito de Villa María del Triunfo.

El *cementerio* es un texto visual tridimensional, tiene un principio, la entrada y luego se va descomponiendo en distintos espacios no lineales, donde se han colocado las tumbas y nichos de manera discontinua. Si bien la organización de estos en el espacio nos permite hacer un reconocimiento integral del *texto*, para la lectura en detalle es necesario descomponerlo en unidades mínimas de sentido: la tumba o el nicho del deudo que ocupa un lugar específico en el espacio; es en este dónde los visitantes realizarán sus prácticas mortuorias y tanto el discurso ritual como la tumba/nicho en sí nos describirán los modos de producción de sentido.

Los investigadores Finol y Fernández (1997) nos anteceden en un interesante análisis de las prácticas mortuorias de los visitantes a los cementerios y el discurso ritual que se realiza en Venezuela y tomaremos algunos resultados de su análisis para compararlo con el nuestro.

Dentro de esta *fantasía sobre la muerte*, Thomas (1975) nos habla de tres momentos de la muerte desde el ámbito de la antroposemiótica: las creencias sobre el objeto muerte, el acto de morir, y las prácticas después de la muerte. En este trabajo analizaremos *las fantasías sobre la muerte* en el tercer momento mencionado por Thomas; es decir, las prácticas y creencias que los visitantes realizan al visitar las tumbas de sus parientes o amigos. Se analizará también el objeto tumba y su disposición en el cementerio. El propósito de este análisis es encontrar cuál es el sentido que tienen esas *fantasías sobre la muerte* en el cementerio Nueva Esperanza.

¿De qué hablamos cuando hablamos de lectura semiótica del cementerio?

a) Entendemos la semiótica como estudio de la semiosis, concebida esta como un proceso producción/comprensión de sentido. Siguiendo a Verón: «Por *semiosis social* entendemos la dimensión significante de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*» (Verón 1987(1989):125). Se asume que: «toda producción de sentido es necesariamente social (…) [y] todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (…)» (*Ibíd.*).

b) Entendemos por producción/comprensión de sentido a la forma en que un individuo, desde el sistema cultural al que está adscrito, es capaz de interactuar de manera eficaz y eficiente en su cultura. Es decir, es capaz de producir y consumir satisfactoriamente los discursos de su cultura. Entonces, conoce, según Verón, las gramáticas de producción (GP) y las gramáticas de reconocimiento (GR) que operan en la producción/recepción de discursos de su cultura.

Dadas estas dos premisas, en este trabajo nos propusimos dar cuenta de cómo se produce el sentido en el cementerio Nueva Esperanza; para ello analizamos algunos discursos en dicho camposanto. Como sabemos, el discurso es un recorte de la semiosis: un «pedazo» de significaciones que dan vueltas por la sociedad de forma *material*.[1]

Tanto las GP como las GR tienen una sintaxis cuyos componentes son los vectores de producción de sentido (VPS). La propuesta de los VPS ha sido diseñada por los semiólogos peruanos Biondi y Zapata.[2] Los vectores de producción de sentido se han formulado a partir de cómo se realiza el acto comunicativo, pero, como bien lo señalan los autores, no se reducen a este, sino que son «principios constructores de realidades e imaginarios» (Biondi y Zapata 2006:64).

Los vectores de producción de sentido (VPS) considerados en el análisis

Ello objetivado/perspectivismo del ello

Según Bühler (1934) en un contexto comunicativo podemos encontrar tres funciones básicas, que se relacionan con uno de los tres componentes que intervienen en el acto de comunicación: *yo*, *tú*, *ello*. Así, si el énfasis del mensaje está puesto en el *yo* y en la exteriorización de sus sentimientos, estamos ante una función expresiva del lenguaje; si el énfasis del mensaje está puesto en el *tú*,

[1] Recordemos que, para Verón, el sentido tiene materialidad. Todo aquello que nos rodea y que es posible de ser investido de sentido, se nos dará a conocer con el término de materia sensible. En este trabajo, la materia sensible serán las tumbas que se encuentran en el cementerio y las interacciones de los deudos con las criptas/difuntos.

[2] Si bien Biondi y Zapata (2006) nos hablan de tres vectores de producción/reconocimiento de sentido, en este trabajo analizaremos con más profundidad dos de ellos, perspectivismo del ello y construcciones yuxtapuestas; el tercer vector, construcciones metonímicas, solo será expuesto en un caso.

en convocar al receptor, hablamos de una función apelativa y, por último, si de que lo que se trata es de aludir a aquello distinto al yo y al tú, a la tercera persona gramatical, estamos ante una función representativa. En este tercer caso, nos movemos en el mundo de la objetividad.

Biondi y Zapata (2006) señalan que este mundo de las objetividades es propio de un sistema cultural pero no es universal; así, en las culturas orales *el ello* se pone en perspectiva desde el *yo* que habla, involucrando al *tú* con quien estamos hablando. De este modo, el *ello objetivo* se relativiza, es decir, el mundo representado no es concebido desde *la no persona*, desde la objetivación del *ello,* sino que el mundo de lo representado se aproxima siempre desde la perspectiva del *yo* y el *tú*. Estamos entonces ante el *perspectivismo del ello*.

Encontramos este *perspectivismo del ello* en los distintos discursos que construyan los sujetos adscritos al *sistema cultural de la oralidad*. No solo en su forma de hablar, sino también de comportarse, de crear sus viviendas, en sus fiestas o en sus comidas, ya no estará presente el mundo de un *ello* en el que *el yo* y *el tú* no participan, sino uno en el que ambos se involucran.

Subordinación/yuxtaposición

La subordinación es un tipo de construcción gramatical que encontramos en el sistema *cultural escribal*. Las personas que se mueven en el mundo de las objetividades también organizan sus discursos a partir de subordinaciones. Dirán, por ejemplo: «creo que hará frío mañana»; una persona adscrita al sistema cultural de la oralidad dirá en cambio: «hará frío mañana, creo». Esta manera de organizar los discursos se traslada también a otras formas de construir/entender la realidad. De manera tal que, en las culturas orales se privilegien las construcciones yuxtapuestas. Esto, por ejemplo, los podemos ver en su comida o en su arquitectura. Así, en una cultura donde el vector de producción de sentido es el de la subordinación tendrá una comida en la que se subordinen distintas entradas y platos de fondo, donde si se escoge uno, no se escogen los otros. En una cultura que privilegia la yuxtaposición, un plato de comida podrá estar compuesto por pequeñas cantidades de un sinnúmero de platos.

Metodología

La metodología está inserta en la etnografía. Realicé visitas al cementerio de Villa María del Triunfo donde actué como observadora participante. Para

recoger los registros, utilicé una pequeña cámara fotográfica que hacía también videos.

El estudio es cualitativo y busca describir el modo de producción de sentido que establecen los habitantes de Villa María del Triunfo, migrantes andinos, con la muerte como práctica cultural en un evento comunicativo determinado.

Operativización de los vectores de producción de sentido

En los cementerios tradicionales limeños, los nichos o las tumbas son iguales y las personas las reconocen por un código de ubicación (figura 1). En la tumba figura el nombre de la persona fallecida, su fecha de nacimiento, con una estrella y su fecha de muerte con una cruz. Algunas veces se incluye también el nombre con el que se conocía al muerto: *abuelito*, *nonna*, *Luchito*, etc. Pero queda siempre claro que esa tumba o nicho es el de una tercera persona. Si pensamos en las funciones del lenguaje, ellas refieren objetivamente a la persona fallecida. Y estamos utilizando el vector del *ello objetivado*.

No sucede lo mismo en el cementerio Nueva Esperanza (figura 2). Aquí cada tumba tiene colores y diseños diferentes, los familiares, además, decoran las tumbas, las cambian de color, les ponen nuevos adornos, interactúan con las tumbas. No funciona, entonces, el *ello objetivado* sino que claramente está entrando en acción el *perspectivismo del ello*.

En fechas especiales las personas van a visitar a sus familiares o amigos de una manera peculiar: con bandas de música, cervezas, comidas. Pasan muchas horas al lado de la tumba, comen, bailan y toman. Celebran con los difuntos. Así vemos claramente cómo está funcionando el vector *perspectivismo del ello*. La tumba del muerto no es solo una tumba donde hay alguien que ha fallecido, sino que se entiende desde el *tú* y *yo*. Los deudos no se dirigen al cementerio a poner flores a un *ello* sino que celebran *con ellos*. En este cementerio no se observará a alguien que vaya solo con un ramo de flores, se verá a toda la familia, celebrando o recordando, no *a quien* está sino *con quien* está en la tumba.

Urrego (2014), siguiendo a Finol y Fernández (1997), sostiene que hay una equivalencia entre la tumba y la casa «en primer lugar porque, al igual que la visita a la casa, la visita al cementerio supone un acto de solidaridad, amistad y fraternidad entre dos individuos; en segundo lugar, porque constituye un

Figura 1. Disposición de las tumbas en el cementerio Jardines de la Paz

Figura 2. Disposición de las tumbas y nichos en Nueva Esperanza

proceso dialógico o una relación comunicativa» (Urrego 2014:54). Señala también que ello está íntimamente ligado con lo que nos afirman Finol y Fernández: «la existencia de una vida después de la muerte, lo que supone concebir la muerte como un rito de tránsito o de paso» (*Ibíd.*:53) Así, aunque la persona ya no tenga vida en la tierra, esto no significa que no tenga vida en otro lugar, por ello hay que tratarla como si estuviera viva. Esto lo encontramos también en el cementerio de Nueva Esperanza. En la cultura andina también se asumiría que la persona está viva en otro lugar; es por eso que sus deudos pueden celebrar con ellos, como si el cementerio fuera precisamente el lugar del tránsito donde al ponerse en práctica el *perspectivismo del ello*, se evidenciaría esa idea tratar al deudo como /no muerto/.

La noción de que la muerte es un tránsito se ve también en lo escrito en la pared de la figura 3:

> Hay un lugar en
> nuestros corazones
> que no puede ser ocupado de nuevo,
> descansen en paz hasta
> que nos encontremos

La muerte sería entonces el tiempo en el que se *descansa en paz* pero no se descansa eternamente, hay un momento en que *ellos* y *nosotros* nos encontraremos. Así, la muerte es el tránsito.

En lo que se refiere al vector yuxtaposición este y no el de subordinación es el que está presente en el lugar que analizamos. Primero, si nos fijamos en la composición de las tumbas, no veremos que están ordenadas según los cánones de la subordinación, como sucede en cementerios escríbales.

Figura 3. Edificación de un conjunto de nichos en el cementerio Nueva Esperanza

Figura 4. Disposición de las tumbas en el cementerio Jardines de Paz

Figura 5. Disposición de las tumbas en el cementerio Nueva Esperanza

La figura 4 muestra que en este cementerio, adscrito al sistema cultural de la escribalidad, cada *lote* está en un pabellón que tiene nombre de árboles (*los pinos*, *los abedules*, *los sauces,* etc.) ordenados en el eje de las accisas por letras y en el de las coordenadas, por números. Así, por ejemplo, la tumba de una persona se ubica en los sauces G16 o en los pinos H5.

En el cementerio de Nueva Esperanza no hay un orden, las tumbas se yuxtaponen en los distintos cerros y las personas llegan porque conocen el lugar, no hay un solo camino en ninguno de los cerros (figura 5). Como se puede observar, en este lugar se yuxtaponen tumbas individuales bajo tierra con nichos, todos de diferentes formas y colores (figura 6).

Las figuras 7 y 8 son fotografías de un entierro. Como se observa se ha subido al cerro, pero no hay un camino, es decir, el ataúd y los familiares han sorteado los distintos espacios para llegar al lugar donde se enterrará el deudo.

Esta yuxtaposición no solo se observa en la disposición de las tumbas. También la vamos encontrar en otras formas del discurso. Por ejemplo, en este entierro vemos que además de los deudos hay vendedoras ambulantes. Esto sería

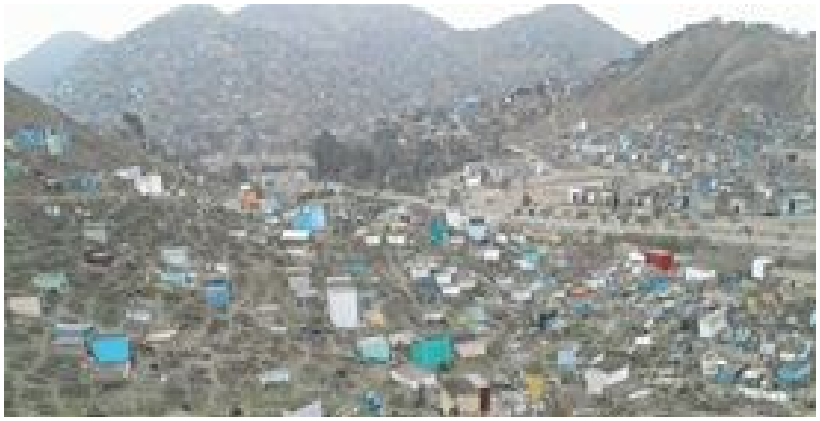


Figura 6. Tumbas y nichos se entremezclan en el cementerio Nueva Esperanza

Figura 7. Entierro en el cementerio Nueva Esperanza

Figura 8. Entierro en el cementerio Nueva Esperanza

impensable en un cementerio *escribal*.

Además, encontraremos yuxtaposición de creencias. Así podemos ver una tumba en la que, de acuerdo con la tradición cristiana, se lee «QEPD» y donde los familiares han dejado flores, pero también, un vasito con alguna bebida alcohólica; esto está ligado al sistema cultural de la oralidad, propio del mundo andino. Como hemos señalado arriba, al referirnos al *perspectivismo del ello*, se trata a la persona como si estuviera viva y es por ello que se le deja una bebida o algún plato de comida (figura 9).

Si bien en el cementerio está prohibido hacer fuego, nos llamó la atención encontrar restos de un «castillo de fuegos artificiales», estos son comunes en fiestas andinas y no en la tradición judeocristiana (figura 10).

Quisiéramos vincular este castillo andino con el fuego utilizado en las tumbas de los indígenas wayuu en Venezuela

Figura 9. Tumba donde se lee QEPD y se aprecia un vasito con bebida alcohólica

Figura 10. Restos de un castillo de fuegos artificiales

> [I]ko'u (Fuego en el cementerio): Tradicionalmente se prendía una fogata en el cementerio (nüsima outushikai), durante aproximadamente un mes, con el propósito de «alumbrar al muerto» (…). Hoy en muchas partes este componente ritual ha sido sustituido por el novenario católico, la misa de cumplemés y el uso de velas. Cuando se realiza el novenario se acostumbra también repartir comida a quienes acompañan a la familia en el mismo. La utilización del fuego tiene aquí una connotación semiótica que refuerza la idea según la cual, la muerte entre los guajiros constituye un viaje (…), que requiere, del mismo modo que en la vida, dos componentes esenciales: la comida para alimentarse y la luz para alejar la oscuridad. Un análisis sémico del lexema «fuego» (…), evidencia cómo este elemento genera un haz de significaciones que tienen como deixis positiva /calor/, /cocido/ y /luz/. La utilización del fuego como elemento de iluminación del camino a recorrer implica también atribuirle parte de una significación de vida. En efecto, algunos ven en esta fase que se describe una paradoja entre la noción de muerte, propia del funeral, y la de vida que aún subsiste a través del viaje. De este modo, el lexema «fuego» estaría también asociado con el valor semiótico /vida/ y reforzaría el análisis antes mencionado, en el cual Jepira aparecería como un sitio de transición hacia el dominio de la vida eterna en el-más-allá (Finol 1999:278).

Dentro del mundo andino, la muerte es, al igual que entre los indígenas *wayuu*, un tránsito a otros mundos de la cosmovisión andina, otras *pachas* y los castillos pirotécnicos tienen una especial importancia porque representan la fuerza de la luz, no existe una fiesta andina en la que no encontremos los castillos pirotécnicos pero, sin duda, su lugar protagónico lo encontramos en el solsticio de verano, el 22 de junio, cuando se realizan especiales rituales de culto al Sol. Así este castillo se asemeja a lo que representa el fuego en el análisis de Finol,

se estaría también asociando con el valor semiótico de /vida/. Pero además, si pensamos en lo que significa el solsticio de verano para una cultura que tiene como Dios al sol, el castillo pirotécnico está asociado también al valor semiótico /cambio/ y eso se enlazaría con la idea de que para la cultura andina las tumbas serían el lugar de tránsito entre esta *pacha* y otra. Incluso podríamos profundizar en el lexema *castillo pirotécnico* como una metáfora de la vida y las vidas desde la cosmovisión andina. Decimos esto porque el arte de preparar un castillo requiere de mucho conocimiento, el prepararlo demora un tiempo considerable y una vez prendido, la duración de los fuegos artificiales es de apenas unos minutos. Creemos que sería interesante relacionar el proceso del castillo pirotécnico con las concepciones de vida y tránsito de *pachas* que tienen los andinos.

Conclusiones

En este artículo hemos mostrado cómo se produce el sentido en las prácticas discursivas del cementerio Nueva Esperanza. Nuestro análisis se ha centrado en la gramática de la producción de sentido de los visitantes al cementerio y en las tumbas; si bien hemos mencionado un entierro, nos hemos centrado en las prácticas posmortuorias.

El análisis nos ha permitido encontrar que hay un modelo que es propio de los miembros adscritos al sistema cultural de la oralidad donde rigen el *perspectivismo del ello* y la yuxtaposición en los modos de producción de sentido. Hemos podido detectar similitudes con los análisis de Finol y Fernández (1997) en las prácticas mortuorias de los cementerios de Venezuela, por ejemplo, el hecho de que la muerte no es concebida como un fin sino como un tránsito; concepción de tránsito, que nos hace también pensar que la fase posmortuoria no debería entenderse como de una contraposición vida/muerte sino como un *estado de tránsito* el de /no muerte/.

No debe perderse de vista que las similitudes encontradas entre los habitantes de la cultura andina, que hemos trabajado nosotros, los afrodescendientes y los *wayuu*, analizados por Fernández y Finol (1997) y los de habitantes de Quibdú Choco, analizados por Urrego (2014), son todos pueblos adscritos al sistema cultural de la oralidad. Creemos que esto nos abre perspectivas para un trabajo más sistemático de antroposemiótica donde podamos utilizar la propuesta de los vectores de producción de sentido y el modelo de análisis de Fernández y

Finol para comprender mejor lo que Gil (2002) denomina las fantasías sobre la muerte.

REFERENCIAS

BIONDI Juan, Silvia MIRÓ QUESADA y Eduardo ZAPATA

2010 *Derribando Muros. Periodismo 3.0: oferta y demanda de comunicación en el Perú de hoy*, Lima: El comercio.

BIONDI Juan y Eduardo ZAPATA

1995 "Oralidad, Escribalidad y Electronalidad: Cercanías y distancias", *Crónicas Urbanas*, 8: 115-124.

2006 *La palabra permanente*. Verba manent, scripta volant*: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

BÜHLER Karl

1934 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: G. Fischer; (tr. esp.: *Teoría del lenguaje*, Madrid: Revista de Occidente, 1967).

FINOL José Enrique

2011 "Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas", *Avá* [en línea], 19: 229-255 [citado el 12 de junio de 2017], disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942011000200008>

FINOL José Enrique y Karelys FERNÁNDEZ

1997 "Etno-semiótica del rito discursivo funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6: 201-220.

FINOL José Enrique y José Ángel FERNÁNDEZ

1999 "Etnografía del rito: reciprocidad y ritual funerario entre los guajiros", *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, VI, 17:173-186.

GIL Fernando

2002 "Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio", *Anales del Museo de América*, 10: 59-83.

LÉVI-STRAUSS Claude

1978 *Myth and Meaning*, Londres: Routledge; (tr. esp.: *Mito y significado*, Madrid: Alianza, 2002).

1983 *Le regard éloigné,* París: Plon ; (tr. esp.: *La mirada distante*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015).

THOMAS Louis-Vincent

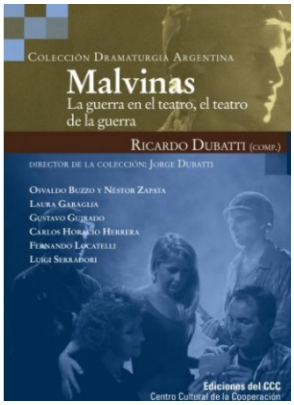
1975 *Anthropologie de la mort*, París: Payot; (tr. esp.: *Antropología de la muerte*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

URREGO Rocío
2014 *Semiótica de la funebria en el municipio de Quibdó: un acercamiento a las representaciones sociales* [tesis de maestría], Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, [citado el 12 de junio de 2017], disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/46354/1/448224.2014.pdf>

VERÓN Eliseo
1987 *La sémiosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité,* París: Presses Universitaires de Vincennes; (tr. esp.: *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa, 1989).

NOVEDAD EDITORIAL

Malvinas
La guerra en el teatro, el teatro de la guerra



DUBATTI Ricardo (comp.)
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Ediciones del CCC
Páginas: 223
ISBN: 978-987-3920-38-7
2017

A 35 años de la Guerra de Malvinas, resulta aún problemático proponer una lectura histórica orgánica. La presente antología reúne seis obras de dramaturgos que trabajan el tema desde diversas perspectivas, desde diferentes coordenadas históricas y geográficas, configurando distintas poéticas. Los textos seleccionados son: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata; *74 días de otoño* de Laura Garaglia; *Carne de juguete* de Gustavo Guirado; *El corazón en Madryn* de Carlos Herrera; *Facfolc, un manto de neblina* de Fernando Locatelli; y *Los padres* de Luigi Serradori. El presente tomo busca mirar al teatro como herramienta para proyectar el pasado hacia el presente y, especialmente, hacia el futuro.

DUBATTI Ricardo (comp.)
Malvinas
La guerra en el teatro, el teatro de la guerra
Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural
de la Cooperación Floreal Gorini
2017

ÍNDICE

7. Prólogo general, por Ricardo Dubatti
27. Introducción a *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*: entre el expresionismo, el teatralismo y la tragedia, por Ricardo Dubatti
35. *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata

67. Introducción a *74 días de otoño*: cuerpo individual y cuerpo colectivo, por Mariana Gardey
75. *74 días de otoño*, de Laura Garaglia

95. Introducción a *Carne de juguete*, de Gustavo Girado: un drama espacial para una realidad estallada, por Jorge Dubatti
103. *Carne de juguete*, de Gustavo Guirado

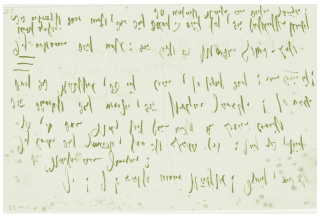
129. Introducción a *El corazón de Madryn*, por Jimena Trombetta
133. *El corazón de Madryn* de Carlos Horacio Herrera

157. Introducción a *Facfolc,* de Fernando Locatelli, por María Natacha Koss
163. *Facfolc, un manto de neblina*, de Fernando Locatelli

179. Introducción a *Los padres,* de Luigi Serradori: memoria, historia, subjetividad, por Facundo Beret.
183. *Los padres*, de Luigi Serradori

215. Sobre los autores.

AdVersuS
Publicación del IstitutoItalo-argentino
di RicercaSociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XIV,nº32, junio 2017



Friedrich Nietzsche. Hojas sueltas. Planes y borradores para una tercera y cuarta parte de *Also sprach Zarathustra* .
Noviembre de 1882 a febrero de 1883 y otoño de 1883
Digitale Faksimile-Gesamtausgabe (DFGA/Mp-XV-3d,1)

Copyright 2017 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados