

Cuaderno 61

Año 17
Número 61
Marzo
2017

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Imágenes/escrituras: trazos reversibles

Laura Ruiz y Marcos Zangrandi: Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 61

Marcos Zangrandi. (D&C, UP, Argentina)

Laura Ruiz. (D&C, UP, Argentina)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Fernando Alberto Álvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás. Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Marzo 2017.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 61

Año 17
Número 61
Marzo
2017

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Imágenes/escrituras: trazos reversibles

Laura Ruiz y Marcos Zangrandi: Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Marzo 2017 .

Imágenes/escrituras: trazos reversibles

Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea

Laura Ruiz y Marcos Zangrandi.....pp. 11-16

1. Blogs/escrituras

Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs

Diego Vigna.....pp. 17-34

Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación

Mariana Catalin.....pp. 35-49

2. Cine/escrituras

El ensayo a la búsqueda de la imagen

Vanina Escales.....pp. 51-58

Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin*

Diego A. Moreiras.....pp. 59-75

Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís

Nicolás Suárez.....pp. 77-88

Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine

Marcos Zangrandi.....pp. 89-106

3. Imágenes/escrituras

Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano Álvaro Fernández Bravo.....	pp. 107-122
Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka Laura Ruiz.....	pp. 123-141
Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos Santiago Ruiz y Ximena Triquell.....	pp. 143-154
Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.....	pp. 155-173
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 174

Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea

Laura Ruiz * y Marcos Zangrandi **

Resumen: Este texto presenta las propuestas del número temático de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* dedicado a estudiar las relaciones entre escritura e imagen en distintas expresiones contemporáneas. De acuerdo con esto, se describen las condiciones particulares y las transformaciones de las últimas décadas relacionadas, todas ellas, con el agotamiento de una concepción compartimentada de la cultura. En cambio, la producción artística se vincula cada vez más con articulaciones, cruces y confluencias de distintos ámbitos y soportes. Dos factores impulsan estas coyunturas: por un lado, el desarrollo y difusión de nuevas tecnologías; por otro, la ruptura de la división estricta del armado, propio del siglo XX, entre planos tradicionales, masivos y populares de la cultura. Estas condiciones propician un nuevo marco para repensar los lazos que unen a la escritura con la imagen, y señalan, asimismo, relaciones múltiples, reversibles y diversificadas: translocaciones, reconversiones y fluidez entre ambos términos.

Palabras clave: imagen - escritura - cultura - contemporaneidad - transformaciones.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 15-16]

(*) Doctora en Letras egresada de University of Florida (Estados Unidos), Magister in Spanish por University of Michigan (Estados Unidos) y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Comahue. Ejerció docencia en universidades de los Estados Unidos, México, España y en universidades nacionales privadas (Universidad de Palermo) y públicas (Universidad Nacional del Comahue, Instituto del Servicio Exterior de la Nación, ISEN).

(**) Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Magíster en Comunicación y Cultura (UBA). Licenciado en Comunicación Social (UNC). Becario posdoctoral de CONICET. Ha dictado clases en la Universidad Nacional de Cuyo, en la Universidad de Palermo y la Universidad del Cine (FUC).

La contemporaneidad nos impide descansar sobre nociones estables. Frente al universo estético de estos años nos sentimos constreñidos a diluir continuamente compartimentos y enfrentarnos a la irrevocable dificultad de considerar cruces, convergencias, fluctuaciones. Las retículas teóricas forjadas décadas atrás parecen desencajadas (aunque no anuladas) para, por ejemplo, una novedosa instalación de arte, para una producción audiovisual que

vemos desde los cada vez más diversos dispositivos, o para el registro difuso o excesivo de una novela de esta época. ¿Cómo pensar en las distintas expresiones culturales contemporáneas frente a un panorama que parece fundir y reacomodar un orden sociocultural y epistémico erigido durante años? ¿De qué manera pararse delante de –¿delante de? ¿a un lado de? ¿en el medio de?– la complejidad de expresiones de la cultura que parecen estar cada vez más lejos de su cerco moderno?

La respuesta puede encontrarse, acaso, en los desplazamientos que marcan la transición desde la consideración aislada del objeto de arte hacia los nodos y las redes flexibles que cada articulación atraviesa. Dichos cruces se disparan hacia el soporte expresivo (la pantalla, el papel y la tinta, el registro sonoro y la diversificación de materiales plásticos, y otros), los campos (los lazos cada vez más ricos entre fotografía y plástica, entre audiovisual y literatura, entre teatro e imagen, etcétera), valor y escalafón cultural, en relación con la porosidad de una cultura que ya no responde a la división compartimentada, tan propia de las perspectivas teóricas de los siglos XIX y XX, entre planos altos y bajos o letrados y populares.

El resultado de estos puntos de convergencia es menos un paisaje de indiferenciación que la apertura de nuevos juegos en los que las únicas reglas son la versatilidad y la reversibilidad. No se trata, en este sentido, de la necesaria merma o de la disipación de los límites (de la literatura, de las culturas visuales, del cine, del teatro) en el que cualquier expresión se fusionaría indistintamente con otras en una *mélange*. Es cierto, no obstante, que cada campo no tiene los mismos márgenes que había adquirido algunas décadas atrás. Es claro que la producción, la circulación y la recepción no tienen los circuitos diferenciados construidos previamente. Vemos, escuchamos y leemos en una encrucijada. Estos empalmes antes que suponer pérdidas (y que un consecuente duelo o un extrañamiento frente a un curso desconocido), abren una diversificación y una ampliación del campo en todos los sentidos. La mentada progresión evolutiva de la modernidad cambió por una explosión horizontal y posthistórica que multiplica las posibilidades y las dimensiones de cada espacio de la cultura.

Si no se trata de una *mélange* ni de una pérdida, entonces, el análisis tendrá que enfocarse en advertir y profundizar cada uno de los modos diferenciados y específicos en que cada una de las expresiones se cruza y converge con otras, las formas en que se potencian, y las nuevas modalidades en que circulan, proponen sentidos y toman valor en el campo cultural. A la luz de esta perspectiva, es menor el impacto del progresivo desgaste de especificidad de determinada zona tradicional de la cultura, y, en cambio, adquiere relevancia la versatilidad que pueden tener la literatura, la plástica, el teatro o la música para transitar distintos espacios y articularse de forma determinada con otro ámbito. Si se tiene en cuenta la complejidad del panorama, no todas las expresiones confluyen con otras en la misma medida y en el mismo sentido. No es lo mismo un nudo meramente tecnológico que aquel que involucra una trayectoria entre distintos escalafones de la cultura. Se tendrá, pues, que advertir el juego diferenciado y sutil de líneas y formas que permanecen dentro de los cercos históricos y aquellas que se diversifican y se transforman a partir del contacto con otras zonas.

La propuesta de este número de *Cuadernos* es reflexionar sobre uno de esos cruces que constituyen la cultura contemporánea: los nuevos lazos que se abren entre la escritura y

la imagen. Uno y otro elemento tuvieron construcciones específicas dentro de diferentes zonas culturales y una relación inscripta en cada una de ellas (la literatura, la ciencia, la gráfica, la pintura, el cine, la fotografía, el periodismo, el diseño, la publicidad entre otros). El trazado contemporáneo, tal como está bosquejado en los párrafos previos, señala un complejo juego de transformaciones y confluencias. La relación entre escritura e imagen no se escapa de este proceso. De acuerdo con esto, es posible advertir una relación flexible y reversible entre ambos términos. La escritura no sólo va a ser el ensayo (previo) o el comentario (posterior) de la imagen. En el nuevo marco, una y otra se traslocan. La escritura ocupa cada vez más las pantallas (desde el teléfono celular hasta el cine). Lo que se escribe genera imágenes y la imagen genera escrituras (y no sólo críticas). Transcripciones en la imagen, imágenes que rescriben escrituras, imágenes que ensayan al modo de la escritura. En fin, un novedosa liquidez de una relación que tiene una larga tradición en la cultura. Hay, dentro de estas relaciones en construcción, dos aspectos que merecen ser destacados por su relevancia. Uno de ellos es la presencia de adelantos tecnológicos que ponen en crisis y resignifican muchos de los soportes previos (el libro y la sala de cine; la computadora y las redes sociales, etcétera) y de conceptos adosados a ellos (la circulación, la experiencia del espectador, la lectura y la escritura). El otro es el resquebrajamiento relativo de un orden cultural hegemónico tal como estuvo planteado hasta buena parte del siglo XX. Los bordes estrictos que separaban la alta cultura de las líneas masivas y populares parecen definitivamente fisurados y, de acuerdo con ello, no es difícil que un campo que tradicionalmente estuvo ligado a la cultura letrada tome modos o caracteres propios del mundo de los *mass media*. No obstante, esta traslocación, el valor específico de cada campo continúa construyéndose sobre elementos instituidos: crítica especializada, intervención académica, concursos, espacios y circuitos de consagración, editoriales).

Este número de *Cuadernos* reúne artículos originales pensados en el marco de las nuevas convergencias que atraviesan la cultura de las últimas décadas. A partir de estos textos, se trata de hacer visibles algunos de los procesos que constituyen la interrelación imagen/escritura a la luz de distintos enfoques de este nuevo fenómeno.

Dividimos este volumen en tres secciones. Hemos delineado una primera sección, “Blogs/ escrituras”, en la cual agrupamos el trabajo de Diego Vigna, “Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs” y el de Mariana Catalán: “Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación”.

El artículo de Vigna analiza el surgimiento de ciertos fenómenos que ampliaron las tensiones entre la cultura impresa y la digital. El autor subraya que la popularización de los soportes y formatos digitales dio lugar a nuevas relaciones entre la producción escrita y el universo virtual, lo que le permite reflexionar acerca de la incorporación del formato blog –por parte de algunos escritores– como modos de explorar nuevas facetas de trabajo y de relaciones. Específicamente, el artículo aborda temas como la mixtura que elaboran los escritores entre texto, imagen, sonido y audio. Vigna pone en evidencia, además, que este cruce no había sido concebido como un hacer cotidiano en las rutinas de publicaciones de distinto orden. En el análisis de los blogs de escritores emerge, como marca de época, una articulación de textos en pantalla que son traducidos a imágenes. Complementariamente, el artículo afirma que las imágenes forman parte de los textos de los escritores, de sus

tramas, de sus proyectos y que la experimentación entre el lenguaje verbal y el audiovisual está cada vez más presente en sus cruces e influencias.

El trabajo de Mariana Catalín desarrolla un análisis de la obra ensayística de Daniel Link, en buena parte escrita en blogs, a partir del lugar que ocupa la televisión en su producción artística. Para ello, revisa el surgimiento de un “punto de vista móvil” que tiene una forma en los ensayos de *La chancha con cadenas* y que tendrá otra en un libro posterior: *Clases*. El artículo de **Catalín** propone un recorrido para poner en escena los modos de relación del escritor Link con lo que él mismo va definiendo como géneros y clases. Para lograr una exploración más amplia, el artículo estudia textos de este autor que toman, específicamente, a la serie televisiva como objeto. De este modo, Catalín subraya la necesidad del ensayista de establecer escalas de valor y de evidenciar el modo en que éstas tienen de constituirse.

El segundo tramo de este volumen, “Cine/escrituras”, reúne los trabajos de Vanina Escales, Diego Moreiras, Nicolás Suárez y Marcos Zangrandi. Todos ellos dialogan, en el marco de la transición del cine moderno al contemporáneo, con los lazos reversibles de la escritura y el audiovisual. De esta manera, estos textos advierten nuevas ópticas que ponen de manifiesto el cruce del que se benefician y enriquecen tanto la pantalla como las escrituras.

En el trabajo de Vanina Escales, “El ensayo a la búsqueda de la imagen”, se pone en relación la tradición del ensayo y las posibilidades de esta forma en su realización cinematográfica. El artículo busca las constantes del primero y su extrapolación en la experiencia del cine. En este encuentro, las escrituras avanzan en la búsqueda de una verdad ontológica.

Por su parte, Diego Moreiras, en “Dimensiones de una masacre en la escuela: *traducción intersemiótica* en *We need to talk about Kevin*”, aborda procesos de transformación de la materia lingüística literaria en discurso cinematográfico a partir del caso específico del libro homónimo de Lionel Shriver y de la película homónima dirigida por Lynne Ramsay. Su trabajo estudia las transformaciones de la materia lingüística en su *traducción intersemiótica* hacia otra materialidad significativa, el cine, y reflexiona acerca de *lo político* en torno a la institución escolar.

“Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís”, el artículo de Nicolás Suárez, explora las transposiciones de dos textos clásicos de la literatura argentina del siglo XIX que fueron llevados al cine en el último tercio del siglo XX. Se apunta, también, a contrastar los modelos comunitarios que surgen de cada una de las obras a partir de la inscripción de éstas en sus respectivos contextos histórico-políticos.

Finalmente, Marcos Zangrandi en “Antín/ Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine”, estudia la relación de colaboración mutua que mantuvieron el cineasta Manuel Antín y el narrador Julio Cortázar en los años 1960, período en el que trabajaron en los guiones de *Circe* y de *Intimidad de los parques*. El artículo se concentra en el tipo de trabajo escriturario en común, novedoso para la época y para el cine argentino, que también marcó un cambio en la relación entre el cine y la literatura.

En la tercera y última sección de este volumen se estudia el cruce “Imágenes/escrituras” a través de tres artículos: el de Álvaro Fernández Bravo, el de Laura Ruiz y el trabajo conjunto de Santiago Ruiz y Ximena Triquell.

El primero, “Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patrio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano”, de Álvaro Fernández Bravo, compara

representaciones del pasado reciente de Chile y de Argentina en trabajos de los artistas visuales mencionados. Como eje de este artículo, se analiza el régimen temporal traumático de los cuerpos desaparecidos y evocados en la memoria afectiva de los familiares sobrevivientes, para examinar, además, la condición heterocrónica del trauma en los regímenes sudamericanos dictatoriales y los usos del archivo mnemónico como intervención/instalación visual.

Para poder reflexionar sobre los modos en que se plasman y se perpetúan las prácticas de exclusión, de persecución y de racismo desde la conformación de los Estados-nación y, también, hacia el interior de las sociedades, en el artículo “Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka” se revisitan textos y fotografías de dos autores contemporáneos, alejados geográficamente pero cercanos en su condición de nómadas. A partir de dos textos y de imágenes vinculados al pueblo rrom, comúnmente conocido como “gitano, este artículo indaga la dificultad de presentar simbólicamente un pueblo que, a pesar de no tener escritura, ha transitado la literatura y el arte como un *otro* exótico, estereotipado por el discurso descendiente de las hegemonías nacionalistas ilustradas.

Este número se cierra con “Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos”, en el que los autores analizan la tríada semiótica ícono, índice y símbolo como formas de funcionamiento del universo discursivo. Asimismo estudian la relación que proponen las imágenes con su supuesto referente real que, por ser menos mediatizada que lo lingüístico, poseen una mayor eficacia en la lucha por la imposición de sentidos. Este proceso está condicionado por las diversas relaciones que establece con las palabras que acompañan a la imagen. De esta manera, los discursos en general “construyen la realidad”, y las representaciones visuales se imponen con la fuerza de la evidencia, de lo que está allí (la copia exacta y/o la huella de lo real).

Los trabajos reunidos aquí, como experiencias en proceso, permiten pensar la necesidad de un marco interdisciplinario como zona necesaria de elaboración reflexiva de los complejos procesos culturales contemporáneos. Esto es, la dificultad de comprender la producción estética de estos días bajo una sola perspectiva teórica o disciplinar. Los textos reunidos, también, muestran la diversidad de las relaciones entre imagen y escritura que se producen en este ámbito, así como las transformaciones involucradas en el proceso. En definitiva, lo que se pone de manifiesto es la versatilidad de la escritura y sus efectos multiplicadores de sentidos que nacen de estos cruces.

Abstract: We present here the proposals of *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* thematic volume. It is dedicated to study the relationship between writing and image in its different contemporary expressions. According to this, the particular conditions and transformations of the last decades are described here. All of them related to the exhaustion of the compartmentalized conception of culture. Instead, the artistic production is linked, more and more, with articulations, conjunctions and confluences of different areas and formats. Two aspects drive these circumstances: on one hand, the development and wide dissemination of new technology; on the other hand, the blurring

of the strict distinction –typical of the 20th century– between traditional scenarios and massive and popular ones in the cultural area. A new framework to rethink the link between writing and image are encouraged for those conditions named above. At the same time, they underline multiples relations, reversible and diversified: translocations, reconversions and fluidity between both terms.

Key words: image - writing - culture - contemporaneity - transformations.

Resumo: O texto a seguir apresenta as propostas do número temático do *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, com o propósito de estudar as relações entre escrita e imagem nas diversas expressões contemporâneas. Assim sendo, descrevem-se as condições particulares e as transformações das últimas décadas, todas elas relacionadas com a conclusão da concepção compartilhada da cultura. Ao invés disso, a produção artística está cada vez mais ligada às articulações, o entroncamento e as afluições dos diversos âmbitos e suportes. Dois fatores induzem essas conjunturas: por um lado, o desenvolvimento e a divulgação das novas tecnologias; por outro lado, a ruptura da divisão estrita da montagem, próprio do século XX, entre planos tradicionais, massivos e populares da cultura. Dessa forma é possível o surgimento de uma nova demarcação para pensarmos novamente as conexões que ligam a escrita com a imagem, e apontam, dessa forma, para relações múltiplas, reversíveis e diversificadas: translocações, reconversões e fluidez entre ambos os termos.

Palavras chave: imagem - escrita - cultura - contemporaneidade - transformações.

Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs

Diego Vigna *

Resumen: Las relaciones entre la producción escrita y el universo virtual que brotaron de la popularización de los soportes y formatos digitales llevaron a pensar en la aparición de ciertos *fenómenos* que ampliaron las tensiones entre la cultura impresa y la llamada cultura digital. En el contexto de la explosión informática, el formato blog fue incorporado por escritores para explorar nuevas facetas de trabajo y vinculación.

Aquí me ocupo de una de las facetas que han desarrollado: la mixtura entre texto, imagen, sonido y audio en el trabajo, aun cuando ese cruce no había sido concebido antes como algo cotidiano en las rutinas de publicaciones, fueran de ficción o de textos marginales. El análisis de los blogs de escritores ha significado un ejemplo más de la *marca de época*: voces que fueron, en realidad, texto en pantalla y, por tanto, la palabra que fue y es traducida en imagen. Las imágenes forman parte de los textos de los autores, de sus tramas, de sus planes, y el desarrollo de la experimentación entre el lenguaje verbal y el audiovisual, se hace cada vez más presente en sus cruces e influencias.

Palabras clave: blogs de escritores - cultura impresa - cultura digital - producción escrita - ambiente hipermedial.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 33-34]

(*) Licenciado en Comunicación Social y Doctor en Estudios Sociales de América Latina, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Becario posdoctoral del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CONICET) e investigador del Centro de Estudios Avanzados (UNC). Coordinador del programa de investigación “Nuevos frutos de las Indias occidentales: estudios de la cultura latinoamericana” (UNC).

Introducción

Pasaron muchísimas cosas durante la última década, y la producción cultural y artística no ha escapado al momento bisagra que brotó en la dinámica social con una intensidad inusitada, común a casi todas las disciplinas. En medio de un clima de época donde las capacidades creativas y el ambiente técnico conviven en plena tensión y exigen repensar la concepción instrumental de las acciones de los sujetos (Ellul, 1990 [1960]; Mumford, 1960; Schmucler, 1997) en todos los campos, propongo un acercamiento a esa bisagra que

significó, para la producción literaria, la irrupción de los formatos de publicación web y su asimilación por parte de autores y lectores en la década comprendida entre 2002 y 2012. Las relaciones entre la producción escrita y el universo virtual que brotaron de la popularización de los soportes y formatos digitales llevaron a pensar (para algunos con prudencia, para otros casi forzando una revolución) en la aparición de ciertos *fenómenos*, desde el cambio de siglo, que ampliaron las tensiones entre la cultura impresa y la llamada *cultura digital*. En ese contexto de explosión informática, y de medios de información hipermediales, el formato blog fue incorporado por escritores argentinos de distintas trayectorias y generaciones para explorar nuevas facetas de trabajo y de vinculación, dando lugar, en su momento, a un horizonte de expectativas: incluso hasta hoy, con el uso extendido de las redes sociales, ningún otro formato de publicación digital ha participado con tal intensidad del trabajo escriturario, en el seno del campo.

En la revisión de prácticas, tanto en lo que respecta a la producción de obras y pensamientos como a los modos de interacción entre autores y lectores, surgieron preguntas: cómo se insertó el blog en el trabajo de los escritores; qué cambios marcó su aparición en relación a las “formas” impresas, protagonistas desde el siglo pasado en la difusión y legitimación de autores y de obras. El objeto de mis preguntas estuvo puesto en el trabajo de escritores consagrados o en vías de consagración, es decir, autores con una obra publicada en soporte impreso que además han tenido presencia en medios dedicados a la producción crítica y literaria. Y, por supuesto, que han administrado (o administran) espacios personales en la llamada “blogosfera”, con una actualización periódica de sus contenidos.

El blog fue ofrecido al consumo público como un *diario personal de apuntes* o *bitácora personal*, diferenciado de los formatos web que dieron forma y visibilidad a Internet (sobre todo, las páginas web). De hecho, su denominación original (*weblog*) remitía directamente a la idea de bitácora de navegación (un juego respecto de la “navegación en la web”) por sus cualidades específicas: *entradas*, *posts* o *publicaciones* fragmentadas y ordenadas en forma cronológica inversa (la más reciente en primer orden) que pueden ser comentadas por los lectores; *enlaces* que permiten acceder a contenidos ajenos al espacio; vínculos inmediatos a otros blogs y sitios de la web; organización semántica de los contenidos a partir de etiquetas (Orihuela, 2004; Fumero, 2005; Wrede, 2005; Doueihy, 2010). Por esas características distintivas, el formato blog tomó relieve en el *universo de las publicaciones digitales* por su doble cualidad personal y relacional (Wrede, 2005). Desde sus particularidades, la relación que originalmente tuvo el formato con las instituciones de la literatura heredada y los formatos de publicación impresos fue híbrida, y difusa: el blog se alejaba del libro, aunque también, a primera vista, de las revistas y los suplementos culturales, porque aún en su búsqueda relacional, y en su capacidad de remitir a otros contenidos y a otros espacios y autores, apuntaba la discusión hacia la autorreferencialidad y hacia las formas biográficas (Arfuch, 2002, p. 14) pero, también, a la exposición de la intimidad. La paradoja que sostuvo la novedad apuntó a una nueva experiencia de escritura y difusión, íntima y espectacular: inscribir la voz propia y la intimidad para ser mostrada y, por causa de esa maniobra, revelar recién a partir de esa mostración sus posibles sentidos y derivaciones, la naturaleza de lo puesto en relieve. Desde el punto de vista de la recepción, lo que se presentaba como novedoso, por lo menos frente a las experiencias y producciones previas dedicadas a pensar la voz íntima objetivada en la palabra escrita, fue una de

las banderas de los formatos web: la *recepción inmediata*, y la posible *simultaneidad* en la inscripción de las voces entre autores y lectores.

Aquí me ocuparé, específicamente, de una de las facetas que los escritores han desarrollado en el uso de sus espacios, quizás la más novedosa dentro del carácter hipermedial del formato: la mixtura entre texto, imagen, sonido y audio en el trabajo de los autores, aun cuando ese cruce no había sido concebido antes como algo “cotidiano” en las rutinas de publicaciones, fueran de ficción o de textos marginales (Casarin, 2007). Teniendo en cuenta que uno de los fenómenos más discutidos en torno a la publicación en formatos digitales fue la exaltación de una ilusión *oral*, el análisis de los blogs de escritores (sobre todo, durante los años de mayores publicaciones: 2004 a 2010) ha significado un ejemplo más de la *marca de época*: que esas voces fueron, en realidad, texto en pantalla y, por tanto, que la palabra fue (es) traducida en imagen. Y que las imágenes han formado parte (cada vez con mayor intensidad) de los textos de los autores, de sus tramas, de sus planes: el desarrollo de la experimentación entre el lenguaje verbal y el audiovisual, sus cruces e influencias. Los escritores que con mayor periodicidad utilizaron el blog para encauzar distintas prácticas (de experimentación prosaica y poética, de promoción de obra, de archivo de textos, de “relajación” en términos de las exigencias del campo literario, apelando a una escritura liviana, informal) hicieron de la publicación de textos un diálogo con la publicación y el trabajo con imágenes, videos y audios. A partir de la consolidación de estas rutinas, la tarea de los escritores se volvió mucho más visual y orquestada. Un recorrido por los autores que usaron el blog para ensayar variantes escriturarias, y expresivas, permite reflexionar sobre el hipermedio, que discutió ciertas estéticas de producción y, por tanto, ciertas modas. Analizaré cuatro aristas: textos que nacieron en pantalla para luego ser impresos; el trabajo de escritores con fotografías; experimentos narrativos a partir de imágenes y la publicación de borradores escaneados.

Pero antes, un repaso para ubicar la *cuestión digital* en la tradición de los soportes impresos.

La información en los soportes digitales: pantallas y textos

Como señaló Aguirre Romero (1997), la digitalización es una forma de almacenamiento de información a partir de un proceso mediante el cual distintos tipos de informaciones se reducen a una “forma común”. Para entenderlo se puede partir del sistema de escritura alfabética: si la escritura común es una forma de establecimiento del sonido a una forma gráfica, convenida y, por tanto, descifrada como equivalente, el sistema digital permitió reducir a un lenguaje común (binario y numeral) elementos de distinta naturaleza, como la palabra, el sonido, la imagen y el video (Aguirre Romero, 1997). De ese modo, permitió reunir datos que antes necesitaban de soportes separados: el libro heredado, tal como lo conocemos, no puede incluir palabras y sonidos o videos. Esa convergencia renombró las funcionalidades en la producción y recepción de contenidos, y, en consecuencia, nuevas valoraciones sociales y culturales.

La digitalización puso en evidencia la separación entre la *información* y el *soporte*. Frente al libro como *soporte* y *contenido*, los soportes digitales, comunicados al lector-consumidor a través de pantallas, se definieron por el carácter energético, virtual, de la información, en

oposición al carácter material de los soportes tradicionales (Aguirre Romero, 1997). Además, los contenidos publicados en un medio digital pueden ser transmitidos y difundidos a través de otros soportes gracias a las redes de información, y recibidos desde múltiples puntos; eso es lo que me incumbe para destacar el poder de las redes en las nuevas rutinas de publicación y visibilización de autores.

Para Roger Chartier, la “consecuencia ineluctable de la civilización de la pantalla, del triunfo de las imágenes y de la comunicación electrónica” (2001) ha puesto en tensión el avance del texto electrónico. Chartier ha destacado que las pantallas, hoy tan comunes para la fracciones medias y altas de las sociedades occidentales, marcaron el cuestionamiento de la noción de *libro* a partir de la textualidad electrónica. Pero ¿de dónde nace ese cuestionamiento? De los cambios fundamentales a nivel de los soportes, y, por tanto, a nivel cultural.

En la cultura impresa, una percepción inmediata asocia un tipo de objeto, una clase de textos y de usos particulares. El orden de los discursos se establece así a partir de la materialidad propia de sus soportes: la carta, el periódico, la revista, el libro, el archivo, etc. No es lo mismo en el mundo numérico donde todos los textos, cualesquiera sean, se dan para leer en un mismo soporte (la pantalla del ordenador) y en las mismas formas (generalmente las decididas por el lector). Así, se crea un continuum que no diferencia más los distintos géneros o repertorios textuales (...). El efecto no está sobre la definición misma de “libro” tal como lo entendemos nosotros, a la vez como un objeto específico, diferente de otros soportes de lo escrito, y como una obra donde la coherencia resulta de una intención intelectual o estética. La técnica numérica bascula ese modo de identificación del libro desde que ellos se convierten en textos móviles, maleables, abiertos y de formas casi idénticas a todas las producciones escritas: correo electrónico, sitios de Internet, libros, etc.

(Chartier, 2001)

Además, por la naturaleza de las pantallas y de las funciones del texto electrónico, no lineal, susceptible de vincularse con imágenes, audio, video y otros textos y formatos en el mismo soporte, Chartier marcó una consecuente transformación epistemológica: el autor puede desarrollar una argumentación según una lógica no necesariamente lineal, sino abierta y relacional, donde el lector puede consultar otros documentos (archivos, imágenes, palabras, música) (2001). Y a esa transformación se sumó el papel decisivo de las redes.

Fernando Colla ha mencionado la tendencia delineada en la última década que privilegió (y lo hace cada vez más) los accesos a contenidos instalados en la web respecto de la adquisición de *archivos* (hoy cualquier libro electrónico o *ebook* no es otra cosa que un documento o archivo, codificado según un formato específico). Como tradujo Colla, hace ya cuatro años, del *Informe sobre el libro digital* en Francia (2008), la evolución de Internet, sobre todo a partir de la aparición de la banda ancha de transmisión de datos, reforzó la importancia del *acceso*, y en la actualidad los flujos son más importantes que el *stock*, y los usuarios se van desinteresando un poco de los discos duros de almacenamiento prefiriendo el acceso *online* a los contenidos digitales (Colla, 2010, pp. 423-424).

Lo cierto es que la digitalización de *todo lenguaje* inauguró la posibilidad de recuperar información antes restringida a los soportes impresos; como también consideró la relativización sobre el destino de *todos* los libros, remarcando que no todos los contenidos se ven afectados de la misma manera. Y, también, destacó las complicaciones de pensar los nuevos productos culturales desde la analogía con el libro, algo que se nutre como problemática permanente en el seno de la producción cultural y artística.

Sin embargo, desde el abordaje estrictamente “literario”, hay una identificación demasiado grande, en todo sentido, con el objeto libro, por ser “el soporte que permitió su desarrollo social” (Aguirre Romero, 1997). Sobre esa identificación, Chartier discutió su esencia: afirmó que los autores no escriben libros, sino “textos que se transforman en objetos escritos, manuscritos, grabados, impresos” (1994, p. 30). A partir de esto, Aguirre Romero sugirió no ocuparse de cómo afectarán las nuevas “formas digitales” a la literatura sino buscar, en cambio, sus nuevos nombres y categorías. Milad Doueïhi, por su parte, afirmó que la “migración digital”, pese al éxito reconocido en ciertos ámbitos, no ha dejado de estar asociada a los modelos impresos y a sus valores sociales; pero eso no implica que no haya producido formas propias de autoridad digitales (Doueïhi, 2010, p. 120). Norma Carriaburo, afinando el análisis hacia la ficción en formatos hipermediales, dijo que la fusión de lenguajes ha ayudado a los lectores a organizar nuevos modos de lectura, a completar fragmentos, a sumar interpretaciones a los textos (2011, p. 64).

En relación con este trabajo, la indagación ha resaltado que los escritores que publican en papel y que en paralelo han mantenido blogs no han dejado nunca de escribir *libros*: más allá del formato, o de lo que permite visibilizar la obra, o lo que encauza los ensayos de sus “maniobras” estéticas, los escritores siguen detrás de los libros. Lo que no quiere decir (otra vez) que hayan restringido el valor de sus experimentaciones a ese destino final, signo de la tradición. Carricaburo (2011) afirmó que hoy la literatura se ve compelida a adecuarse a lectores acostumbrados a la lectura de la imagen; esta idea puede sonar un tanto tramposa pensando en los productores. No parece muy certera la idea de que los escritores intentan adecuar sus proyectos narrativos a los “lectores ávidos de imagen”. Muchas veces han sido los mismos autores, permeados por ciertas posibilidades que pusieron en relieve estos medios, lo que han decidido ensayar y probar nuevos registros, quizás pensando más en el devenir de sus procesos creativos. Esto es lo que intento repasar aquí, esos ensayos de registros: expondré variantes notables de la prueba y la convivencia de la práctica narrativa con otros lenguajes, a partir de las posibilidades del formato.

Textos de la pantalla al libro

En el primer escalón que propongo en esta convivencia entre *escritura* y *pantalla*, destaco algunos autores que han experimentado con textos producidos originalmente para el formato blog y que, luego, decantaron en libros. Las pruebas parecieron dirigirse a un intento de objetivación inmediata de lo escrito, quizás adecuando el impulso primigenio del asiento de la experiencia (antes restringido a la idea de *borrador*) a uno de los rasgos inherentes al formato, que fue el de producir (publicar) y, poco tiempo después, poder recibir la respuesta de los lectores. El proceso estuvo claramente implicado dentro de la

noción de diario, es decir, dentro de las pautas que el formato fomentaba; sin embargo, el hecho de ofrecer relatos para ser publicados de inmediato permitió que los autores utilizaran las pantallas para establecer una suerte de *primer momento* en la experiencia de publicación que, con la sedimentación posterior, terminó desnudando el destino quizás implícito: hacer de cada fragmento una parte o “capítulo” de libro.

Juan Diego Incardona¹ suscribió a la idea de diario o bitácora desarrollando una narrativa vivencial (Arfuch, 2002) donde se mezclaban su trabajo (la venta ambulante), el tránsito entre la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense y las relaciones amorosas y familiares. Incardona utilizó ese momento de su intervención en el blog (*Días que se empujan en desorden*), para forjar uno de los motivos que Roland Barthes (1986) ha señalado como funciones de los diarios de escritores: la invención de un estilo. El autor dijo que su blog documentó su “crecimiento en la escritura” (Incardona, 2011) corroborando, con el paso de los días, un proceso de cambio que se tradujo en dos series de textos, “Objetos maravillosos” y “La resistencia” que, mixturadas, dieron origen a su primer libro de relatos, titulado como la primera serie.

La serie “Objetos maravillosos” comenzó en agosto de 2005, mientras que “La resistencia” entregó su primer texto el mes siguiente. Según el autor, las series fueron un modo de “ordenarse dentro de la velocidad de Internet”; en la primera se dedicó a cronicar su cotidianeidad en la venta de anillos artesanales y, en la segunda, a explorar el “ejercicio del diario íntimo” (aunque ambas tengan los mismos objetivos) (Incardona, 2011). Esto estructuró su interés de trabajar con lo anecdótico y con la narración de ambientes: atravesar las series es recorrer documentos que expusieron su cotidianeidad en un período determinado y explicitaron el pulido del *oficio*. Su producción literaria nunca se desligó de la relación presente-pasado, algo que se evidenciaba en sus *posts*: en “Sujetos maravillosos” (2006a) le puso nombre al orden de sus días de trabajo ambulante; en “El almacén de Juanita” (de la serie “La resistencia”, [2006b]) recurría nuevamente a la memoria, el barrio y a la familia para, en palabras de Ludmer (2006), “fabricar presente”: además de ofrecer una foto (se sugería el almacén en cuestión, como referencia documental), explotaba el recurso del hipervínculo ofreciendo un tejido de distintos textos del blog, todos regidos por el mismo sentido de diario. Los enlaces que se encuentran en ese relato están anclados en palabras clave: *madre, Villa Celina, Tino, unos de mis cuentos, papá, casa de mis padres*: al *clickear* se accede a otros textos, estén o no en las series. Incluso al *clickear* donde Incardona escribió “creí estar en uno de mis cuentos”, se accede a una lista de la revista *El interpretador* donde figuraban todos los cuentos de Incardona publicados allí. Esto no es un mero dato descriptivo: en el centro de lo problematizado por Ludmer (2006), ese tono de diario-crónica de vida no buscaba más que concebir la creación literaria en una misma entidad con la realidad de autor. Incardona jugó el juego de la difuminación de fronteras entre lo imaginado y lo vivido y expuso así el origen de una matriz de producción. Su crecimiento narrativo, fomentado por la articulación entre las cualidades del formato y sus intereses “de época” (“los comentarios daban una satisfacción inmediata; escribir en el blog era una forma de comunicar”, afirmó Incardona [2011]), dieron como resultado su despegue literario en formato libro, con los relatos-crónicas de *Objetos maravillosos* (Ed. Tamarisco, 2007).

Daniel Link², por su parte, entre muchos contenidos de carácter cultural y periodístico publicó, durante sus primeros años de *blogueo* en *Linkillo* (2003 a 2005), párrafos autorrefe-

renciales exponiendo pensamientos, situaciones, escenas sin más motivo que el de alimentar la *extimidad*: *mostrar* el devenir de sus actividades, de su barrio, de su trabajo; *narrar* lo que Josefina Ludmer (2006) llamó *escrituras de una realidadficción* que se despliega, en su caso, tamizada por la primera persona, rozando el monólogo interior. Esa manifestación de escribir y mostrar la intimidad diaria en pequeños *posts* que podrían considerarse *borradores* se observó en numerosas entregas, de las que destaco estos ejemplos:

A vuelo de pájaro, ése es nuestro barrio: una porción tranquila de la ciudad de Buenos Aires, sin la inmerecida fama de San Telmo (donde viven Laura y Martín, María y Meco, entre tantas otras personalidades de nuestra cultura), pero también sin la sombra que la violencia pone sobre otras divisiones catastrales (Constitución o, sin caer tan bajo, San Cristóbal). (...)

Nuestras instituciones son sólidas, al igual que nuestro modo de vida. Yo no tengo auto, pero cuando me estaba mudando solía usar el de mi madre para transportar libros (y más libros). Dejaba el lujoso auto en la cochera de la vuelta, por consejo de Anselmo. Una noche, exhausto, me olvidé de guardar el vehículo, que quedó estacionado en la esquina, enfrente del quiosco. A la mañana encontré una ventanilla rota y el dispositivo electrónico del “estéreo” había desaparecido. Puteando, llevé el auto al garaje. La cuidadora me dijo: “Qué pena, a veces por ahorrarse cinco pesos, después uno tiene un disgusto”. Era una lección que el barrio me estaba dando. Tenemos instituciones sólidas. Conocemos perfectamente el valor del dinero. (...)

Hoy, mientras yo dormitaba y rumiaba mi infelicidad gripal, S. fue a saludar a su abuela, que cumplía 96 años. Se encontró con un nutrido grupo de cuasi-parientes a los que no veía hacía mucho tiempo: su madrina, que vive del otro lado de “la avenida” (así se denomina a la Av. Entre Ríos en el barrio), Laura, que fue novia de su padre, acompañada de su hija (una contadora de 30 años que alguna vez lo pretendió), y que ejerció (Laura, una viuda temible) la presidencia del consejo de administración del edificio en el que vivimos.

(Link, 2005)

Link generó la forma de problematizar el valor literario con sus intervenciones exaltando, desde su escritura en el blog, rasgos que a partir de pensamientos como el de Ludmer estarían obligando a concebir una nueva manera de interpretar y criticar la producción literaria en la época de la *reproductibilidad digital*, como el mismo Link denominó, en guiño al legado de Walter Benjamin. Y Link supo establecer esos partes diarios y reflexivos en una obra concreta, editada: los textos que nacieron en el blog como registro de una cotidianeidad fueron editados (ampliados, recortados) y conformaron en 2007 la novela *Montserrat*³, anclada estrictamente al devenir de su vida en el barrio. Algo interesante en relación con esos partes reflexivos fue la nota aclaratoria que escribió para esa edición en papel: “Advertencia: La mayoría de las entregas que integran esta novelita fueron publicadas previamente en *Linkillo (cosas mías)* en las fechas que indican en cada caso. Los hechos

y personajes son ficcionales y cualquier semejanza con la realidad es mera homonimia o coincidencia” (Link, 2007).

Fotografías de escritores

Otras pruebas, partiendo de otro lenguaje: como “reconocimiento” de las plantillas, espacio donde se muestran las publicaciones en los blogs (quizás pensadas como “lienzos” que los autores pasaron a tener a disposición en su trabajo periódico, con las facilidades de publicación multimedial) algunos autores ejecutaron acercamientos a la publicación de imágenes de distintos tipos y fotografías, en general tomando el lugar de “cronistas de sí mismos”, ejecutando un doble movimiento de expresión y de difusión de sus actividades cotidianas y, a su vez, explotando el espacio como *archivo*. Algunos autores comenzaron a publicar fotos y crónicas de los viajes que realizaban; algunos, como Daniel Link, ofrecieron secciones especiales en su blog, dedicadas al relevamiento escrito y visual de lo *dicho* y lo *hecho*.

Comienzo, no obstante, con los casos de Gustavo Nielsen⁴ y Pedro Mairal⁵. Nielsen, en primer término, también ha indagado esas prácticas con la singularidad de su trabajo como arquitecto. En su blog *Milanesa con papas* se pueden encontrar fotografías de sus viajes y de obras, pero no sólo relacionadas con sus proyectos literarios: se encuentran en su blog fotos sobre edificios, estructuras, imágenes de diseños y trabajos realizados; croquis y *renders* sobre, por ejemplo, un *stand* que el autor ideó para una editorial (Nielsen, 2007). Nielsen ofreció una manera sutil de conjugar sus profesiones a partir de la imagen, algo que se comunicó también con algunas acciones que ejecutó durante un tiempo Mairal en contextos de viajes y actividades. Con la misma intención de *relevar* hacia la mirada de los lectores, Mairal, por una combinación entre su trayectoria precozmente exitosa, el prestigio de su obra y sus inquietudes estéticas con el trabajo de la imagen, compartió en sus blogs *El señor de abajo* y *Pedro Mairal* contenidos *mixtos*: prosa, fotografías y videos que nacieron de la cobertura de sus participaciones autorales. Una de las prácticas que fueron dominantes para Mairal se basó en el anuncio de viajes, lecturas o firmas de libros en congresos o eventos literarios; a los anuncios solía acompañarlos con imágenes o fotos de los sitios que visitó, o con imágenes tomadas por él mismo en los eventos. Es necesario distinguir, en su trabajo, cómo la secuencia temporal definía la publicación de fotos ajenas, a la manera de una gacetilla de prensa, u otras maniobras más personales y experimentales: cuando anunciaba una participación futura, publicaba fotos de las ciudades o afiches de los eventos. Cuando publicaba *posts* una vez sucedidos los viajes, solía mostrar fotos propias, consolidando una costumbre: la realización de *collages* de su autoría, armados con secuencias de fotos y hasta videos realizados con su cámara. Según afirmó en una entrevista, era una práctica que realizaba en privado, hasta que descubrió “lo lindo de mostrar el proceso” y comenzó a videograbarse armando *collages* de fotos (Mairal, 2011). Explicaré esto a continuación, más como experimento narrativo que como relevamiento de imágenes.

Pero, quien mejor sistematizó este tipo de prácticas fue, como adelanté, Daniel Link. En su blog existe una etiqueta, “Diario de viajes”, que terminó por reunir un enorme cor-

pus del autor en esta línea: fotografías que tomó en viajes, que operan como crónicas informales y hasta humorísticas de sitios visitados, aspectos muy particulares de culturas distantes, además de comentarios sobre eventos a los que fue invitado (casi siempre con fotos propias) y otras crónicas en registro más cercano al periodismo. Coberturas, incluso, para el suplemento cultura del diario *Perfil*. El material es vasto y se remonta a los primeros momentos del blog (2003-2005), por lo que no es erróneo marcarlo como una línea dominante en sus contenidos: Link explotó su blog como un *espacio de percepción* en el que inscribe vivencias cotidianas propiciadas por su trabajo, a través de la articulación de distintos lenguajes donde las fotografías amplían el carácter descriptivo (y también argumentativo) de sus propias coberturas, o cumplen la función de “constatar” lo narrado en sus crónicas, a la manera de notas al pie, pero en imágenes.

Muchas fotografías remiten a viajes en general propiciados por su trabajo académico y crítico: Córdoba (2010a), Buenos Aires (2010b), sitios del exterior (2010c). Y la prosa que también ocupa gran parte de esa sección de su blog, y que funciona en articulación con las imágenes, afina (específica) un modo particular de mirar y, por tanto, de *narrar*: crónicas que se vertebran a partir de recuerdos personales, de una suerte de ilusión de monólogo interior, que rozan el umbral difuminado entre la voz ficcional y la pretensión documental o crítica y que consolidan un ambiente en el que las fotografías contextualizan los pensamientos del autor (2010d).

Experimentos narrativos a partir de la imagen

En esa intención narrativa, los juegos o las pruebas no *a la par* de los contenidos audiovisuales sino *a partir de* ellos han marcado otro aspecto decisivo en el abanico de las disposiciones estéticas de los escritores blogueros: el “juego” de la inspiración encauzado (objetivado) en la *velocidad* de los *posts*. Varios autores han tratado a las imágenes como elementos conformadores de un relato; Mairal, como adelanté, reprodujo el movimiento de escenas particulares a partir del armado de una ilusión tridimensional, con fotos que él mismo tomaba. Mairal tomaba las fotos de un espacio y armaba, artesanalmente, un cuadro amplio que surgía poco a poco de esa manipulación: construía una perspectiva, un ambiente concreto en el que no era el único presente. Pero, además de tomar las fotos y de “encastrarlas”, ejecutaba ese armado filmándose, lo que otorgaba otra *capa* de movimiento: construir la escena para que después la escena despliegue su contenido en el *collage* terminado. Y todo eso lo publicaba en su blog.

Así como algunas de sus publicaciones recurrentes fueron columnas en medios gráficos a modo de pintura, de pequeña semblanza cotidiana, ésta fue otra forma que el autor ejecutó como registro paralelo a su registro más “formal”, o más cercano a la escritura de ficción. Entre todas las acciones marginales a la ficción que ejecutaron los autores, éstas se destacaron por reproducir *con sus mismas manos*, y registrar con los dispositivos técnicos, una comunión de ejercicios que antes la “tradición” separaba: expresiones nacidas del lenguaje visual y no del verbal.

La imagen 1 remite a la participación de Mairal en un Encuentro de Escrituras en Uruguay, donde “cubrió” lo sucedido, y el *backstage* del viaje, con dos *collages* y algunos textos

que sólo contextualizan las escenas. Se trata de una cobertura posterior a su participación, donde dejó de lado la “difusión” del evento para expandir impresiones y recuerdos, y culminó con un *collage* de un encuadre amplio. La imagen 2 materializa el relato del *collage* (Mairal, 2007): el autor se videograbó armando el *collage*, en el orden necesario para que cada fotografía que va armando la escena incorpore elementos al relato en una consecución de acciones característica de la escritura prosaica: la sucesión de los hechos se ofrece como sucesión de *aportes* a la escena. La técnica del *collage* es similar al ejemplo anterior, pero el registro del proceso a partir del video (también hay sonido) refuerza la potencia narrativa: el orden de la secuencia fabrica, además de la escena, la tensión de los protagonistas y del ambiente.



Imagen 1. Mairal, 2009.



Imagen 2. Mairal, 2007.

Patricia Suárez⁶, por su parte, ofreció otro ejemplo relevante en este análisis de la “inspiración” narrativa surgida de imágenes, con menos despliegue técnico pero con mayor libertad a la hora de proponer la construcción de escenas desde la ficción (la lengua desplegada). Norma Carricaburo (2011, p. 65) ha mencionado las narraciones de Julio Cortázar y de Manuel Mujica Láinez, desde mediados del siglo pasado en adelante, como ejemplos donde las artes plásticas supieron operar como “puntos de arranque” para ciertas ficciones; la idea concreta de su análisis fue distinguir obras de artistas plásticos cuyos usos de la luz y concepciones espaciales ayudaron a los autores (dispararon en ellos) la composición de escenas, la fragmentación de la realidad o la definición de ciertos personajes. Según Carricaburo, la función de la pintura en algunos textos de Cortázar ha sido la de “decir lo que los narradores callaban”, descubriendo aspectos subyacentes a las tramas (2011, p. 65). Sin embargo, en el caso de Suárez, la intención parece haber sido la contraria: tomar la obra de un pintor (el norteamericano Edward Hopper) y narrar lo subyacente,

eso que late en su estética solitaria. Suárez se dedicó en su blog *Discreto encanto*, entre fines de 2007 y comienzos de 2008, a elaborar una serie de ambientaciones y narraciones de diversos grados de complejidad que fue rotulando cada vez con mayor amplitud (comenzó en “monólogos” y terminó en “historias”) y que surgieron a partir de cuadros de Hopper. Fueron los rasgos inherentes al formato, a partir de la posibilidad de reunir publicaciones multimediales y de reunir, día tras día, esas publicaciones, lo que le permitió publicar una serie de textos con el mismo origen.

Suárez subtítulo (primero) a estas pruebas como “breves monólogos inspirados en cuadros de Edward Hopper”; comenzó en noviembre de 2007. Luego los trató de “escenas [o historias] sobre [o inspiradas en] cuadros de Hopper”. Lo interesante es que comenzó proponiendo nombres a los personajes de los cuadros (publicó cada pintura “inspiradora” junto a los textos: entre ellos “Western Motel”, “Hotel Room”, “Morning Sun”) y desplegando monólogos interiores (Suárez, 2007a). Luego esa inspiración se encauzó hacia la construcción de escenas: las voces narrativas abandonaron la intimidad de la primera persona y comenzaron a desarrollar contextos, describiendo una temporalidad y un ambiente, con acciones y personajes que se fueron incorporando, en varios casos, a esa voz en primera. Suárez trabajó más las voces y por tanto las tramas que surgieron de las imágenes. Luego aparecieron los diálogos entre personajes (2007b). Y en uno de los últimos textos que publicó dentro de la “serie”, en enero de 2008, terminó por remitirse a la estructura de un guión (Suárez, 2008): las escenas generaron un correlato dramático, es decir, esa misma materia de la inspiración se materializó en escenas concretas con la intención (como mínimo) de ser representadas.

El caso de Suárez se ha destacado por la influencia que textos e imágenes ajenas tienen en su producción digital. Suárez partió de la percepción pictórica para luego concebir las escenas como unidades narrativas que luego permitieron crear tramas y desarrollar personajes. Una relación asimilada, y compartida, entre autor, obra y contexto, que más allá de la influencia de los pares atendió a otros lenguajes como disparadores de las propias prácticas (Imagen 3).

Lo narrado en imágenes. Manuscritos, borradores escaneados o fotografiados

En otra variante de la convivencia de los escritores blogueros con las imágenes, Sergio Chejfec⁷ también mostró una asimilación de la posibilidad de publicar imágenes junto a sus textos en su espacio *Parábola anterior*, aunque con características más cercanas a la genética textual que a las variantes repasadas: en vez de transcribir sus textos al formato del blog (como se ve en el diseño paratextual de cada plantilla), Chejfec optó por compartir *imágenes de sus borradores*. Ha ofrecido una forma de presentar su escritura que ningún otro ha practicado en los blogs: publicó fotografías de un cuaderno en el que se pueden leer algunas páginas manuscritas de su novela *Baroni: un viaje*. Bajo el título “Baroni: un viaje (fragmentos)” ofreció imágenes escaneadas de su manuscritura: mostró la prosa en su trazo y soporte original, analógico y artesanal, e inauguró una variante en las decisiones autorales de *ventilar* a sus lectores parte de la intimidad del trabajo narrativo.

Chefec no se ha caracterizado por explotar los recursos multimediales en su blog. Pero en ese sutil movimiento generó interrogantes: ¿puede pensarse este ejemplo como punto intermedio entre el trabajo con imágenes y las pruebas de textos que otros produjeron en el formato? No parece pertinente: Chefec no escribió *desde* la plataforma, sino que la consideró una suerte de limbo, un sitio donde “coagular” textos (2012). Un archivo con las singularidades propias (la curiosidad) del cambio de soporte.

La digitalización de borradores es una tarea central de los estudios crítico-genéticos, que trabajan así en la administración de archivos virtuales⁸. En este caso Chefec, sin solicitudes de “críticos” dedicados a su trabajo, ¿lo habrá hecho como un simple experimento, o como un mensaje a futuros genetistas? No publicó fotos aisladas, a la manera de una simple muestra: publicó tantas fotos como fueran necesarias para que los lectores pudieran leer, directamente de mano del autor, un apartado completo, con unidad de sentido, sin cortes (algo que los formatos digitales pregonaron y llevaron a la práctica casi como una religión: la de fragmentar absolutamente todo, comenzando por el texto).

En las fotos del manuscrito (Imagen 4) se observan pocas correcciones, casi no hay tachones ni sobreescrituras. Hay algunas indicaciones de estructura, indicios del esqueleto del texto. Pero rescato la primera intención: mostrar que escribe a mano, con la *toma de posición* que implica ese ejercicio en un contexto de inmaterialidad, llevando a cabo la publicación en un formato digital. El hecho de mantener un blog y de mostrar el cuaderno de escritura es todo un signo de la posición que el autor ejerce o pretende ejercer en su consideración de la virtualidad; un ejercicio coherente con su intención de experimentar una nueva forma de archivar (y por tanto, de reinventar) su trabajo, en condiciones “flotantes”. También utilizó ese recurso con la escritura de su novela *Boca de lobo* (Chefec, 2008b).

Con este antecedente también creo relevante el caso de Gustavo Nielsen, que hizo recurrente la publicación de imágenes de sus cuadernos aunque sus borradores referían al dibujo y al diseño, esto es, a su trabajo como arquitecto. ¿Por qué mencionar esto al margen de la prosa? Porque Nielsen considera sus prácticas creativas dentro de un mismo universo articulado: el diseño como narración. Nielsen publicó borradores escaneados, y aunque no referían a su obra literaria daban cuenta sin embargo de su forma de concebir el proceso creativo, algo que, incluso, es observable en las explicaciones que el autor ofrecía en torno a estas imágenes (Nielsen, 2007c; 2007d). Alguna vez publicó un artículo en el suplemento *Radar de Página 12* donde sentó posición: “La arquitectura es una cosa de autores”, dijo, y acudió al pensamiento creativo *transversal* más allá de las disciplinas: “Hoy sabemos que la actividad artística es una forma de razonamiento en la que percibir y pensar son actos que se encuentran indivisiblemente entremezclados. Una persona que pinta, escribe, compone o danza, piensa con sus sentidos” (Nielsen, 2007b).

Cierre

Fue la cultura impresa, en su desarrollo específico de productos gráficos de todos los géneros y formatos, la que desarrolló el espacio escrito articulado con la imagen. Eso no implica una novedad aquí. Pero la irrupción de las pantallas en la vida cotidiana de los sujetos, y su influencia en la cultura, generó una tensión antes desconocida en el universo



Imagen 3. Suárez, 2007b.



Imagen 4. Chejfec, 2008.

de la producción cultural y literaria, aun en medio de sus luchas históricas e incesantes que siempre discuten el carácter novedoso de todo nuevo “fenómeno” en la producción de bienes simbólicos (Bourdieu, 2002). ¿Por qué atender, entonces, a este tipo de expresiones de los autores (siempre merodeando la ficción) en los formatos web? Sencillamente porque la web instituyó, en el seno social, una autopista de información, quizás el signo más concreto de la brutalidad del modelo de consumo y de la lógica del reemplazo y, por eso mismo, su presencia se ha enquistado en la vida cotidiana, también, como un ambiente eficaz para huir de la realidad.

Estas manifestaciones de influencias recíprocas entre imágenes y textos, entre formatos impresos y digitales, trazos y pantallas, han traducido al trabajo escriturario (en un contexto particular, vale aclararlo) algunos guiños: autores que incorporaron a sus libros maniobras deudoras del hipermedio, o surgidas de nuevas formas de percepción e intercambio. Esas mismas maniobras parecen haberles servido para discutir, íntimamente, con esos libros que siguen siendo el objeto de la producción cultural y literaria.

Uno de los escritores pioneros en el uso de los blogs, Hernán Casciari, que además alcanzó la legitimación del campo literario (Bourdieu, 2002) a partir de su proyecto narrativo en la web⁹, introdujo hace unos años la categoría de “escritor orquesta” (2005) para señalar que las exigencias actuales (económicas, sociales, mediáticas) hacen que los autores tengan a cargo no sólo la producción de sus obras, sino también el diseño de sus publicaciones, la difusión y el marketing: el autor *haciéndolo todo*. Con esa premisa, que los autores *recién llegados* al campo de producción cultural asimilaban rápidamente, la tarea de los autores se diversificó, ofreciendo matices como los aquí compartidos. Link ya había incorporado a sus ficciones elementos de la comunicación oral a través de medios electrónicos, antes de publicar *Montserrat*, aunque después hizo de la complementación de formatos una rutina; Incardona o Nielsen también lo ejecutaron a su manera, el primero de modo más iniciático y transparente, el segundo reuniendo sus capacidades narrativas bajo la noción de diseño. Suárez, priorizando la experiencia perceptiva para *crear* escenas.

Chejfec, por su parte, propuso una experiencia de lectura que podía resultar contradictoria para los devotos del papel: al margen de los protocolos de la genética textual, su idea

fue ofrecerle al lector la posibilidad de acceder a su puño y letra (la escritura en estado puro) para atestiguar el germen narrativo de sus novelas. Pero los lectores se sumergieron en esa experiencia a través de la pantalla, y dependiendo de la transmisión de datos de la web y, gracias al escaneo: leyeron de puño y letra, en un acto casi automático dentro de las rutinas de navegación, gracias a la imagen.

Todos, entonces, rodando historias con la influencia de nuevos recursos y códigos.

Si el pensamiento filosófico occidental que heredamos en torno a los primeros estudios de la “sustancia” literaria (poética), y luego algunos teóricos dedicados a las reflexiones sobre el pensamiento y la palabra (desde los románticos citados, pasando a Heidegger [1984] o las lúcidas síntesis de Mitcham [1989] hasta los estudios de Ong [1997]), concibieron a la escritura como una forma de tecnología (que, como afirmó Juan Mendoza [2011], para los griegos implicaba una mezcla de “ars” y “tekhne”), este recorrido ayuda a actualizar la mirada del artificio, en estos ambientes tan deudores de la lógica fragmentaria, donde lo que parece imperar es la idea, y la reproducción, de “bloques de sentido”, de “unidades de significado”. La imagen, en estos ejemplos de producción, ha formado parte de la misma jerarquía de artificio que las palabras: ésta fue quizás la prueba más desplegada, quizás la mayor expectativa en el trabajo cotidiano de algunos escritores, durante la década pasada. Según Jacques Derrida (2005), para Sócrates la escritura se presentaba en esencia como algo artificial y técnico, frente a la naturalidad de la memoria; eso rescata para Juan Mendoza (2011) el vínculo íntimo entre escritura y tecnología¹⁰, que algunos escritores parecieron “hacer carne”, quizás sin darse mucha cuenta, en estas prácticas.

¿Cómo seguir pensando ese vínculo? ¿Adónde se dirige la fragmentariedad de estos artificios técnicos? Quizás sea éste un interrogante válido para pensar el devenir de estas búsquedas expresivas que, aunque han actualizado la reflexión sobre las escrituras en prosa en algunos contextos particulares (Ludmer, 2006; Drucaroff, 2011), no terminan de afianzar las conclusiones sobre cómo seguir pensando la idea de *totalidad*, o de la procura de un *sentido en curso*, deudor de las experiencias sensibles atadas al devenir de los sujetos, al tiempo moroso del asiento de las vivencias. Será nuestra tarea seguir pensando cómo concebir estos matices en las pruebas de los autores, a partir de estos ejemplos pero sin dejar de lado los relatos y las formas de asiento reflexivo que buscan sobrevivir a la volatilidad del impacto de la luz, que se imprime en la retina y en los imaginarios pero que parece difuminarse con el vértigo superador de los dispositivos técnicos.

Notas

1. Buenos Aires, 1971.
2. Buenos Aires, 1959.
3. El título remite al barrio porteño en el que vive el autor.
4. Buenos Aires, 1962.
5. Buenos Aires, 1970.
6. Rosario, 1969.
7. Buenos Aires, 1956.

8. Una institución prestigiosa en el desarrollo de esta disciplina es el Centre de Recherche Latino-américaines / ARCHIVOS, de la Université de Poitiers, Francia, que administra y mantiene archivos virtuales de escritores latinoamericanos.

9. <http://editorialorsai.com/blog/>

10. Para explicar el cambio en el uso de los términos, de *técnica* a *tecnología*, recomiendo consultar *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*, de Daniel Cabrera (2006), Editorial Biblos.

Bibliografía

- Aguirre Romero, J. (1997). "El futuro del libro". Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm#vnota1>.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987 [1935]). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cabrera, D. (2006). *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Biblos.
- Carricaburo, N. (2008). *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Circeto.
- Casarin, M. (2007). *Vicisitudes del ensayo y la crítica*. Córdoba: CEA-Alción Editora.
- Casciari, H. (2005). "Un nuevo invento argentino: la blogonovela". Diario *La Nación*, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/735046-entrevista-a-hernan-casciari>.
- Chartier, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2001), "¿Muerte o transfiguración del lector?". Edición digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>.
- Chejfec, S. (2008a). "Baroni: un viaje (fragmentos)". En *Parábola anterior*. Disponible en: <http://parabolaanterior.wordpress.com/2008/05/06/baroni-un-viaje-fragmentos/>.
- _____. (2008b). "Boca de lobo (fragmentos)". En *Parábola anterior*. Disponible en: <http://parabolaanterior.wordpress.com/2008/05/01/boca-de-lobo-fragmentos/>.
- Colla, F. (2010). *Escribas, monjes, filólogos, ordenadores. La preservación de la memoria escrita en Occidente*. Córdoba: Alción editora.
- Derrida, J. (2005 [1967]). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Druucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Ellul, J. (1990 [1960]), *La edad de la técnica*. Barcelona: Octaedro.
- Fumero, A. (2005). "El abecé del universo *blog*". En revista *Telos* 65, Madrid, octubre-diciembre.

- Incardona, J. (2006a). "Sujetos maravillosos". En *Días que se empujan en desorden*. Disponible en: <http://diasqueseempujanendesorden.blogspot.com.ar/2006/04/om-8-sujetos-maravillosos.html>.
- _____. (2006b). "El almacén de Juanita". En *Días que se empujan en desorden*. Disponible en: <http://diasqueseempujanendesorden.blogspot.com.ar/2006/10/rexistencia-28-el-almacn-de-la-juanita.html>.
- Link, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- _____. (2005). "Círculos concéntricos". En *Linkillo (cosas mías)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2005/02/crculos-concntricos.html>.
- _____. (2007). *Montserrat*. Buenos Aires: Mansalva.
- _____. (2010a). "Camino de ida". En *Linkillo (cosas mías)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2010/12/camino-de-ida.html>.
- _____. (2010b). "Paradojas". En *Linkillo (cosas mías)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2010/10/paradojas.html>.
- _____. (2010c). "El propio Cusco (ombligo del mundo)". En *Linkillo (cosas mías)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2010/12/el-propio-cusco-ombligo-del-mundo.html>.
- _____. (2010d). "Amor a Roma". En *Linkillo (cosas mías)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2010/09/amor-roma.html>.
- Ludmer, J. (2006). "Literaturas posautónomas". *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura. Diciembre. Disponible en: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.
- Mairal, P. (2007). "Una cerveza" [captura de pantalla]. El señor de abajo. Disponible en: <http://elseniordeabajo.blogspot.com.ar/2007/02/cerveza.html>.
- _____. (2009). "Maldonado" [captura de pantalla]. Pedro Mairal. Disponible en: <http://pedromairal.blogspot.com.ar/2009/09/maldonado.html>.
- Mendoza, J. (2011). *El canon digital*. La Plata: La Crujía Ediciones.
- Mitcham, C. (1989). *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona: Anthropos.
- Mumford, L. (1961). *Arte y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nielsen, G. (2007a). "Mis dibujos". En *Milanesa con papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.com.ar/2007/08/mis-dibus.html>.
- _____. (2007b). "Mil ideas". En suplemento *Radar*, Diario *Página 12*, 2 de septiembre. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4073-2007-09-03.html>.
- _____. (2007c). "Dos dibujos más de mis cuadernos". En *Milanesa con papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.com.ar/2007/08/dos-dibus-ms-de-mis-cuadernos.html>.
- _____. (2007d). "Y los últimos dos". En *Milanesa con papas*. Disponible en: <http://milanesaconpapas.blogspot.com.ar/2007/08/y-los-ltimos-dos.html>.
- Ong, W. (1997). *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Orihuela, J. (2004). "Los weblogs: revolución y consolidación". *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* n°085, marzo. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Quito, Ecuador. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16008505>.

- Rapport Du Libre Numérique (2008). Ministère de la Culture et de la communication. Département de l'information et de la communication. Francia. Disponible en: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/rapportpatino.pdf>].
- Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- Suárez, P. (2007a). "Morning Sun, 1952. Breves Monólogos inspirados en cuadros de Edward Hopper". En *Discreto encanto*. Disponible en: <http://discretoencanto.blogspot.com.ar/2007/11/morning-sun-1952-breves-monlogos.html>.
- _____. (2007b). "Western Hotel, 1957. Historias inspiradas en Hopper". En *Discreto encanto*. Disponible en: <http://discretoencanto.blogspot.com.ar/2007/12/western-motel-1957-historias-inspiradas.html>.
- _____. (2008). "Reunión por la noche, 1949. Sobre una imagen de Edward Hopper". En *Discreto encanto*. Disponible en: <http://discretoencanto.blogspot.com.ar/2008/10/reunin-por-la-noche-1949-sobre-una.html>].
- Wrede, O. (2005). "Are blogs different to forums?" Disponible en: <http://wrede.interface-design.org/archives/992.html>.

Blogs citados

- Juan Diego Incardona. www.diasqueseempujanendesorden.blogspot.com
- Daniel Link. www.linkillo.blogspot.com
- Pedro Mairal. www.elseniordeabajo.blogspot.com
- Gustavo Nielsen. www.milanesaconpapas.blogspot.com
- Patricia Suárez. www.discretoencanto.blogspot.com
- Sergio Chefec. www.parabolaanterior.wordpress.com

Abstract: The relationships between the written production and virtual universe that emerge from the popularization of digital formats led to think about a phenomenon that expanded the tensions between print culture and digital culture. In the context of "technological explosion," the weblog was incorporated by writers to explore new facets of work and linking.

In this paper I work with one facet developed by writers: the mixture between text, image, sound and audio, even if that crossing had not been conceived before as "everyday" routines of publications, regardless if they were fictional or marginal texts. The analysis of writers' blogs has been a further example of the brand of an era: voices that were actually screen text and therefore the word that was and is translated into an image. The images are part of the authors' texts, their plots, their plans, and the experimentation between verbal and visual language. It becomes ever more evident in their crosses and mutual influences.

Key words: writers' blogs - printed culture - digital culture - written production - hypermedial environment.

Resumo: As relações entre a produção escrita e o universo virtual que surgiram da popularização dos suportes e formatos digitais desencadearam na aparição de certos *fenômenos* que ampliaram as tensões entre a cultura impressa e a chamada cultura digital. No contexto de a explosão informática, o formato do blog foi adotado por escritores a fim de explorar novas facetas de trabalho e vinculação de ideias.

Aqui trabalho com uma das facetas que foram desenvolvidas: a mistura entre texto, imagem, som e áudio no trabalho, mesmo que esse cruzamento não tenha sido concebido antes como algo cotidiano nas publicações diárias, já em casos de textos de ficção ou literatura marginal. A análise de blogs de escritores tem significado um exemplo significativo da *marca de época*: vozes que foram, na verdade, texto no monitor e, portanto, a palavra que foi e é traduzida em imagem. Estas imagens fazem parte dos textos de autores, de suas tramas, seus planos, e o desenvolvimento da experimentação entre as linguagens verbal e audiovisual aparece cada vez mais em seus cruzamentos e influências.

Palavras chave: blogs de escritores - cultura impressa - cultura digital - vídeos - produção escrita - ambiente hipermedial.

Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación

Mariana Catalin *

Resumen: El presente artículo busca analizar el lugar que ocupa la televisión en relación con el arte y la literatura en la producción ensayística de Daniel Link. Para esto, en una primera instancia, se realiza un recorrido desde la postulación, en relación con la televisión, de la necesidad de un “punto de vista móvil” que se realiza en los ensayos de *La chancha con cadenas* hasta la forma en que el mismo se efectúa en *Clases*. Este recorrido pone en el centro los modos de relación del ensayista con lo que va definiendo como géneros y clases. En una segunda parte, se abordan los textos que toman específicamente a la serie televisiva como objeto. Se analizan aquí la necesidad del ensayista de armar escalas de valor, los modos en que las mismas se constituyen y la singularidad que, en este contexto, presenta el tratamiento de la serie *Lost*.

Palabras clave: televisión - arte - cultura - valor artístico - ensayo - Daniel Link.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 49]

(*) Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Ha sido aceptada para el ingreso a la carrera de Investigador del CONICET en categoría Asistente. Es, además, Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura Literatura Argentina I en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y parte del equipo de dirección de la plataforma web Fiesta E-diciones.

En *La chancha con cadenas* (1994), su primer libro, Daniel Link sostenía, a propósito de la forma en que los narradores de la década de 1960 daban lugar a una “nueva literatura”, lo siguiente:

Las modificaciones en el aparato perceptivo (de orden histórico) aparecen atadas a la irrupción de nuevas tecnologías: ayer el cine, hoy las realidades virtuales. Es a partir de allí que las “nuevas percepciones” se construyen y sólo a partir de lo cual ciertos campos de representación se definen.
(1994, p. 51)

Sin duda, persiste en este enfoque cierta linealidad, que la reflexión posterior del autor sobre los imaginarios complejizará pero, al mismo tiempo, puede observarse ya el interés

por los modos en que, tal como lo señala Jaques Rancière (2010), el arte en la era estética ha jugado y aún juega en torno a los medios que las nuevas técnicas y soportes pueden vehicular para despertar posibilidades sensibles agotadas.

Ahora bien, en el comienzo de *Clases* (2005), al mismo tiempo en que se insiste en reconocer las continuidades del juego, la aparición de nuevas tecnologías de la información y de la comunicación se liga a un salto sin precedentes:

No soy (no seremos) tan optimistas como Baumann y otros teóricos igualmente milenaristas, pero lo cierto es que nos movemos en un tiempo (¿habría tiempo si no hubiese movimiento?) dominado por un salto tecnológico sin precedentes que las mentes más lúcidas del siglo pasado (Valery, Benjamin, Borges) habían a medias preanunciado: una utopía anárquica que entonces tenía la forma de la enciclopedia o el libro de los pasajes y que hacía de la mera actividad (y no del producto que de ella se deduce) la fuente de todos los goces estéticos y culturales. Y ese salto tecnológico es lo que nos obliga a pensar todo de nuevo (sobre todo el sentido y el lugar de la resistencia y la disidencia en el arte o, *lo que es lo mismo*, en el pensamiento).
(2005, p. 16)

En un final que, sin embargo, busca diferenciarse de los finales ya formulados (los milenarismos), el ensayista intenta pensar no sólo las nuevas formas que ese salto tecnológico habilita sino algo mucho más medular como “el lugar de la resistencia y la disidencia” en el arte.

En este contexto, el contacto, entendido en términos de Jean-Luc Nancy (1993, 2003, 2007), con las manifestaciones y productos de ese salto tecnológico, marca diferentes sectores de la producción de Link y supone la apelación a medios diversos. Sin duda, lo que ha llamado más la atención de ciertos sectores de la crítica y el periodismo cultural es el contacto con los formatos que surgen en relación con Internet: el chat como recurso en *La ansiedad* (2004) o los modos de la puesta en circulación de *Montserrat* (2006) en el blog del autor. Podría sumarse aquí la manera en que, desde el blog y a propósito del mismo, se formula una metodología que parece querer volverse un imperativo para la propia práctica (y que presenta como uno de sus rasgos principales el borrar los límites entre las diferentes formas en que ésta se pone de manifiesto)¹.

Me interesa, sin embargo, en función de generar un punto de vista alternativo, centrarme en un medio marginal en ese salto que plantea Daniel Link: la televisión. Marginal porque, como tecnología, la televisión ocupa un lugar ambiguo. Si, según lo plantea Lev Manovich (2009), las cinco características que determinan la lógica de los nuevos medios productores de la transformación de la cultura en cultura electrónica son la representación numérica, la modularidad, la automatización, la variabilidad y la transcodificación, es evidente que la televisión no es *la* tecnología que define el presente. Antes bien, se presenta como deudora de los medios técnicos centrales de la modernidad en la medida en que muestra una sucesión de imágenes con las que el espectador no puede interactuar, es decir, no posee la lógica de la interfaz. Sin embargo, tampoco pertenece enteramente al pa-

sado: habiendo sido el primer medio electrónico en difundir ampliamente una “pantalla en tiempo real”, central en la temporalidad actual, adelanta, vehiculiza y expande ciertos aspectos de la lógica que, según Manovich, está redefiniendo la cultura visual existente². En la ensayística de Link, la televisión y sus productos ocupan también un lugar singular: no son parte central del “salto tecnológico sin precedentes” que está teniendo lugar (lo audiovisual es el pasado: “nuestra infancia –sostiene Link en “Absurdo”– fue antes que nada audiovisual (¡éramos *tan* jóvenes!)” [2005, p. 96]) pero, sin embargo, captan la atención del escritor tanto como para generar una etiqueta dentro del propio blog que habilita una fuerte intervención sobre los modos de plantear ciertos aspectos que definen el presente, algo que la radio o el cine ya no logran. Entre la plena luz de lo actual y el desfasaje que supone esa no pertenencia, cuando la televisión aparece en ciertos ensayos sobre literatura y cuando el ensayista se ocupa específicamente de algunos productos televisivos, se visualiza y, a la vez, se genera una serie de movimientos singulares en torno a una dinámica central en la producción ensayística del autor: la que se entabla entre el rechazo a la clasificación y la simultánea necesidad de cualificación en el arte, dos conceptos que terminan de volverse centrales en *Fantasma. Imaginación y sociedad* (2009), pero que marcan toda su ensayística anterior. En este contexto, su abordaje permite reflexionar sobre la tensión que parece recorrer la escritura de Link entre el “gusto por los géneros” y la necesidad de sostener una diferencia entre la cultura y los modos de efectuación del arte –doble interés que, a pesar de estar supuesto en su sistema valorativo y constituirse como un elemento central en la construcción de su genealogía de escritor, vuelve en ciertas ocasiones de manera *verdaderamente* incómoda³.

Literatura y televisión: inicios y genealogías

En el marco, entonces, de la importancia que se le otorga a las formas en que las nuevas tecnologías modifican las percepciones, en la Introducción a *La chancha con cadenas* la televisión es utilizada para definir una pertenencia generacional. Y en esa definición se juega ya la relación entre literatura y cultura:

Las hipótesis que aquí se manejan en relación con la literatura argentina son hipótesis que afectan al conjunto de la cultura argentina. La literatura, simplemente, muestra mejor las direcciones y las tensiones culturales. Esas hipótesis son generacionales: *nací en una generación* que todavía lee (o leía) pero que también mira (o miraba) televisión. Las primeras discusiones estéticas o metafísicas que seguramente hemos sostenidos tenían que ver antes con algún aspecto de *Astroboy* o una trama particularmente oscura de *Star Trek*. Es por eso por lo que leemos con un “punto de vista móvil”, que a veces coincide con el de la cultura “alta” y a veces con el de la cultura de masas. Y es por eso, también, por lo que nos importa particularmente la articulación entre los diferentes lenguajes de la literatura y de los medios masivos, entre la lengua universal a la que la literatura aspira, la lengua general que ilusoriamente pretenden imponer los medios y los lenguajes

particulares que circulan socialmente. En estos juegos de lenguaje se encuentran (a veces *encerrados*) los debates culturales del siglo XX.
(1994, p. 9)

La literatura, en su relación con la cultura es, en el comienzo de esta explicitación, “simplemente” un lugar desde donde mirar mejor ciertas cosas. Pero, como no solo se ha leído sino que también se ha visto televisión, lo que le interesa al ensayista, en última instancia, son las articulaciones: poder moverse entre los dominios que, si bien en el comienzo de la cita son inclusivos, luego parecen ponerse en paralelo. A lo largo del libro, el pretendido punto de vista móvil se concreta antes que nada en el armado de conexiones: es lo que habilita la composición de ciertas genealogías que en el momento de la compilación de *La chancha con cadenas* podían ser provocadoras. En el ejemplo inmediatamente posterior a la cita que introduje, Aira es puesto en contacto con Borges, Cortazar y Puig mediante la apelación a ciertos juegos de lenguaje que requieren tener en cuenta el “horizonte de la cultura popular” –horizonte que, sabemos, no es equivalente a lo masivo pero que en la articulación del ejemplo busca serlo–. Lo mismo ocurre cuando se conecta a Borges con Puig, Masotta y Warhol a partir de la atribución al primero de la edificación de “un monumento a la cultura de masas” (1994, p. 29); o, cuando en una argumentación que desencadena mediante la apelación a los *mass media*, Viñas queda ligado al boom pero también a Puig y a Cortazar⁴.

Ahora bien, este punto de vista móvil, incluso con estas limitaciones, parece volverse un imperativo ajeno al objeto cuando se aborda la figura de Rodolfo Walsh. El primer apartado de “Los setenta, Walsh, y la novela en crisis” se titula “Literatura y tecnologías”: en él se intenta armar un contexto para la lectura de dicho autor a partir de los ejes que se han tratado en los desarrollos anteriores. Pero para eso la promesa del título se defrauda: si bien se ponen en escena las figuras de los ensayos precedentes el término *tecnología* queda reducido a “tecnologías narrativas” y la relación con la industria cultural no parece armar una verdadera serie entre los textos que se quieren presentar. Si para el ensayista la frivolidad supone el “estar preso de un sistema de convenciones de los otros, de un sistema de reglas de cortesía de los otros (que algunos llaman lengua, otros cultura, otros neurosis)” (1994, p. 92), hay algo de frívolo en esa explicitación del comienzo que parece obedecer a las exigencias de la compilación como género al imponer un imperativo al que el objeto no responde. Incluso, si observamos detenidamente el resto de las conexiones armadas en los ensayos, eso que se elegía poner en el origen como elemento detonante del punto de vista se ha perdido: si lo masivo surgía en el prólogo motivado por la reflexión sobre ejemplos concretos de la televisión, en los ensayos “las masividades” que va construyendo el autor o bien son abstraídas (apelan a la serialización y al trabajo antiartesanal, adelantando el futuro interés por el pop, o a la tecnificación y el montaje), o bien suponen otros medios con características diferentes (fundamentalmente el cine). Y, sin embargo, al borde de la frivolidad, las series se generan. Hay tal vez ya aquí el señalamiento de un modo que se observa justamente a partir del lugar que se le quiere dar a la televisión y, a través de ella, a la cultura de masas: entre la necesidad de (y el gusto por) la explicitación de imperativos (preceptos) críticos y el saber que le dice que hay que resistirse (que se observa, claramente, en este caso en la manera en que se define lo frívolo), entre los modos de esas resisten-

cias y las insistencias del interés se juega parte de la singularidad y del poder de la escritura ensayística de Daniel Link.

En *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* (2003) el imperativo del punto de vista móvil se reformula, también en el prólogo, en el interés por los “límites de la literatura”, por los bordes “en los cuales lo literario se confunde con otra cosa (o sencillamente desaparece)” (2003, p. 11). Pero la tecnología de la información y la comunicación que ocupa el centro aquí es ya explícitamente Internet: la reproducción digital y las preguntas que ésta habilita sobre la posición del intelectual, sobre la redefinición de los límites del campo y sobre las formas de democracia en general. En paralelo, la relación entre cultura y arte se complejiza. Esto se observa claramente en la reflexión de Link sobre los géneros discursivos. En “Género y cultura”, que funciona como introducción al apartado que se les dedica, el interés por los géneros se justifica por su importancia en relación con la “producción cultural”, con “la manera natural con que la gente se acostumbra a manejar categorías nada naturales” (2003, p. 93), por lo que la lógica genérica queda ligada desde el comienzo a la “clase”. A propósito del policial y al hablar nuevamente del caso Walsh, los mismos son definidos, siguiendo a Benedetto Croce, como “falsos universales y sistemas de constricción ajenos al arte” (2003, p. 110): “Es que hay algo de la literatura que escapa a las poéticas de los géneros y, en el siglo XX, ese algo es sencillamente lo que se reconoce como literatura” (2003, p. 110). Sin embargo, por una parte, se pone de manifiesto en la argumentación del autor, que es la relación *incómoda* y no simplemente el escapar de esas matrices lo que puede dar lugar a la experiencia literaria. Por otra parte, emerge en los modos de la argumentación algo tal vez menos evidente y que podría volver incómodas esas mismas definiciones que se han formulado en el íncipit como imperativos (sin las cuales, sin embargo, el movimiento del ensayo no habría tenido lugar): la erudición que se despliega en torno a esos sistemas de constricción da cuenta de la potencia de un interés que no parece agotarse en la obligación de impugnar la naturalización de ciertas formas de dominación ni en la necesidad de acercarse al acontecimiento artístico.

Es en este contexto, al hablar específicamente del melodrama, donde aparece la única mención extensa del libro a un producto televisivo: *Seinfeld*. Sin embargo, la misma consta de apenas cinco párrafos y se presenta como un agregado introductorio en función de un objetivo previo: recuperar un texto y generar una presentación más atractiva mediante la mención de la *sitcom*, género que hace “las delicias de la programación por cable”. Ahora bien, si en vez de rastrear la mención explícita, se buscan las formas de *insistencia* del interés (Deleuze, 2002), es justamente en función de la reflexión sobre la ciencia ficción como producto de la cultura industrial y su relación con la literatura, en donde se explicitan algunas de las preguntas que movilizarán la mirada cuando la televisión sea objeto. Interés que se debatirá, al intentar valorar la trilogía sobre Marte de Kim Stanley Robinson, también entre el arte como efectucción y la norma institucional de la cultura⁵:

La terraformación, hay que admitirlo, es bastante verosímil. Tediosa, pero verosímil. Los momentos descriptivos que la novela consagra a Marte (y son muchos) están bien logrados y suscitan la atención *casi* siempre. Pero no es por esto que conviene leer esta trilogía abrumadora. Es porque allí están representados los terrores de hoy: la explosión demográfica, las polí-

ticas migratorias y la vejez, todo aquello que puede acabar con “la humanidad”: un manual de biopolítica actual.

¿No son esos los problemas (agotamiento de recursos naturales, vejez, políticas migratorias) los que *hoy* (al comienzo de un milenio azotado por guerras de imprevisibles resultados) ponen en crisis las nociones de humanidad y exigen, ya, respuestas ontológicas y políticas?

(Link, 2003, p. 137)

Ahora bien, será recién en *Clases* donde la mención de *Seinfeld* pase a ser un factor central en la argumentación y recupere el punto de vista móvil en función de ese elemento primigenio que se elegía para figurar el propio origen. Si en el Prólogo de *Cómo se lee* se mencionaban ya ciertos retiros (de la civilización y de la cultura), *Clases* se torna más radical y crea como contexto para la propia escritura, tal como lo planteé en la introducción, “un salto tecnológico sin precedentes”, que reconoce, sin embargo y sin por eso anular la radicalidad, finales preexistentes. Y en este “Umbral”, para definir lo que se quiere hacer, se vuelve fundamental ese elemento que ya habíamos puesto en discusión en torno a la relación arte-cultura-género: las clases. Estas se presentan, en primer lugar, a través de la mención de los *hackers* y, luego, en relación con la propia actividad (ser profesor) y se las define como “dispositivos de captura y disciplinamiento”, “ficciones normalizadoras”, “dispositivos de exterminio”. En este contexto, lo que se busca leer es lo que “hay de resistencia a la captura, al disciplinamiento, a la normalización y al exterminio” (2005, p. 19) en ciertos textos literarios emblemáticos, a pesar de que, previamente, en una nota al pie, se haya sostenido que se apela a ejemplos no literarios como Internet justamente para que “nadie piense que sostenemos una hipótesis autonomizante sobre la literatura” (2005, p. 17)⁶. El caso *Seinfeld* se introduce específicamente en “Absurdo” en función de la reflexión sobre la relación entre arte y política en torno al teatro del siglo XX, cuyo abordaje se justifica desde el comienzo por ser el antecedente directo de la cultura industrial (término que se vuelve caro a Link en este libro). En la medida en que la comedia de situación ha reemplazado, sostiene el ensayista, a la comedia en tanto modelo de interpretación y formalización de los comportamientos, los productos televisivos que se encuadran bajo su égida (la *sitcom* como género y el *reality show*, géneros altamente serializados que “la cultura actual explota hasta el cansancio” [2005, p. 101]) se constituyen en sitios privilegiados de observación del debate en torno a los derechos y a las formas de la biopolítica. Coherentemente con este postulado, *Seinfeld* es en una primera instancia utilizada como documento: “Ese emblema de nuestra cultura finisecular” permite observar “más claramente” “que además de todos los finales (de un siglo, de un milenio, de una comedia de situación), lo que se termina también es esta idea de cultura sobre nada” (2005, p. 102). Ahora bien, es justamente esto que no necesariamente la convierte en arte (de hecho la afirmación surge de pensar cómo se debaten derechos en la televisión no de cómo se impugna la cultura o se desdeña en bloque el sistema de clasificación, que era lo que en el comienzo del ensayo definía al arte, antes que a su adjetivación como político), lo que habilita que sea igualada a Pinter y a Beckett en tanto lugar para “verificar” que “el arte nada dice o traza salvo el umbral de una mutación antropológica” (2005, p. 110). Así, paradójicamente, cuando se convierte en “emblema” puede salirse de la clase (de su clase). Pero fuga la clase no sólo por esa relación,

que en última instancia busca “verificar”, sino porque cuando se la utiliza de ese modo y, a pesar incluso de esa articulación, *Seinfeld* permite esbozar formas singulares de valoración que enrarecen la definición del comienzo de “arte político”. Esto se observa en el modo en que el ensayista analiza su final. Link acuerda con la opinión de los fanáticos de que el final de la tira ha sido malo por moralista y aburrido, planteando la posibilidad de que esa lógica podría haber producido otro tipo de desenlace sí valorable: que no fuera moralista (que no capturara y disciplinara) y que no fuera aburrido (es decir que obedeciera a los requerimientos de la clase a la que el producto pertenece). *Seinfeld*, la televisión, en su relación extañada con Pinter y Beckett, obliga así a Link a enfrentarse con modos de valoración que antes que resistir a la sensibilidad milenarista (imperativo que se plantea en el mismo ensayo) surgen en relación con ella, generando así una verdadera movilidad de la mirada: al final del ensayo no se puede más que sostener, sin la protección de la simulación que se proponía en “Pop”, que si el cóndor antes *pasaba*, “hoy está prácticamente extinto”.

La televisión como objeto: “Diario de un televidente”

Ahora bien, hay un lugar en que la televisión no es igualada a aquello que se considera arte (lo que hacía emerger una relación incómoda con la clase pero, al mismo tiempo, justificaba en última instancia la apelación de ese ensayista que se figuraba “mirando al cielo” del “arte experimental” en función del ejemplo) sino que se convierte en objeto específico de la escritura y en medio para la intervención. Ese lugar es la etiqueta “Diario de un televidente”. La misma ha servido para reunir, a partir de enero de 2007 y en el marco del blog, una serie de textos sobre objetos disímiles relacionados con ese medio, alguno de los cuales han sido posteriormente incluidos en *Textos de ocasión*, en un apartado que respeta la denominación de la etiqueta. En el orden que impone la compilación, el surgimiento específico del interés por lo que se produce en ese medio se relaciona con la posibilidad de un nuevo modo de ver televisión que se consolida durante 2007 (y que no casualmente arma una “red” de tecnologías). Algo a lo que el ensayista otorga el carácter de “revolucionario”: el acceso, gracias a internet, “al alcance de cualquiera, de los programas que uno quiere ver, para verlos cuando quiera y como quiera” (2012, p. 237). En este sentido, si bien los textos que se reúnen en esta etiqueta se ocupan tanto de la transmisión de los juegos olímpicos como de las diferencias y similitudes entre Mirtha Legrand y Susana Giménez, en función de ese “modo de ver” hay un género que capta centralmente la atención del ensayista: la serie televisiva⁷.

En los textos en que Link se aboca al análisis de las series televisivas, a diferencia de lo que ocurre cuando se ocupa de otros avatares ligados a la televisión, las mismas son presentadas antes que nada como objetos a ser valorados. En el texto que se elige poner en primer lugar en el apartado, el ensayista sostiene:

Miro televisión, leo libros, asisto a representaciones teatrales, lo que sea, por placer (...) Pero ese placer, como es un placer intelectual, no es nunca ajeno a la calidad de la construcción a la que me someto: imagino, formulo hipótesis, calculo como ha sido hecho eso que me arrastra.
(2012, p. 237)

El placer (no el goce) es lo que iguala la relación del ensayista con los productos de diferente índole que elige presentar⁸. Pero si en *Clases*, *Seinfeld* podía funcionar como emblema sin necesidad de introducir explícitamente el problema de la calidad, aquí se coloca la aclaración en el comienzo, casi como una prevención: el ensayista, en tanto intelectual, nunca *puede* (debe) ser ajeno a la calidad de la construcción. Sin embargo, el ímpetu clasificatorio puede obedecer también a una lógica que impone la serie televisiva: el gusto por la recomendación (“Mi amiga nunca vio *Lost* y yo repliqué a sus ataques maníacos con los míos: tenía que verla, iba a encantarle” [2012, p. 248]). El ensayista se ve obligado, compelido, tanto por un posible imperativo intelectual, que queda en el borde de ser moral, como por la lógica de lo que se elige mirar (a la que no puede más, entonces, que reproducir), a armar escalas de valor.

Ahora bien, si en esta autfiguración inicial se apela a la igualación de dominios, en los textos reunidos en el apartado del libro, la literatura (el arte) casi no se menciona y la comparación no funciona como mecanismo para generar valor. No se aborda, tampoco, solo lo bueno: obedeciendo a la metodología que impone el modo de ver, el ensayista da cuenta también de lo “malo” (al descargar las series de Internet el espectador, a pesar de la investigación previa, se arriesga a un error prolongado, en la medida en que la descarga en la lógica de Link parece inhabilitar el *zapping* y obliga a terminar de ver, al menos, una temporada; casi una moral del espectador: “Siete veces me dormí en la mitad de un episodio u otro (...) Pero persistí, con la disciplina que me caracteriza, para que no me digan que prejuizo” [2012, p. 261]). Cuando se deja una serie en la columna negativa de la lista, en primer lugar, es porque aburre: “Aburridísima al principio, la serie [*Héroes*] mejora a partir del capítulo 4 y después vuelve a caer en pozos de tedio” (2012, p. 238), “*Dresden Files*, una porquería soporífera”, “la soporífera *Mad Men*”, etcétera. Luego se desarrollan las causas: “unos personajes horribles, una producción tan berreta que asusta y unos guiones tediosos” (2012, p. 239) pero también la previsibilidad, la trivialidad, la pérdida total de la verosimilitud histórica, el reinado epidémico de la psicología, la reduplicación de los mecanismos de captura a través de la estatización de lo monstruoso, la burocracia narrativa, la obediencia a un capricho subrayativo o demostrativo, la tendencia hacia las tercas moralidades. El aburrimiento se presenta así como una manera de ligar los criterios poniendo en primer lugar la lógica que predomina en aquello que se aborda; lógica que puede luego ser desarmada en función de criterios tal vez más propios de otros campos de interés. Pero, al mismo tiempo, el aburrimiento es algo que el yo padece, que lo afecta, por lo que lo aburrido no sólo da lugar a la invectiva que muchas veces clausura las posibilidades de continuar la escritura, sino también a la narración de la anécdota personal, que se extiende ya sea sobre los modos en que se llegó al sueño o sobre los enfrentamientos con aquellos que defienden lo que Link no quiere ver⁹.

En la determinación de lo que sí hay que ver (o de lo que, en última instancia, se puede ver “sino con alegría al menos sin desagrado” (2012, p. 261) ya que entre lo que no aburre hay gradaciones) es fundamental sin duda el “de qué hablan” las series: hay, en el abordaje, un constante intento por determinar el tema que supera la necesaria descripción argumental (“¿De qué habla *Dr. Who*, con una inteligencia incomparable?”). Aquí se repite el interés biopolítico que generaba *Seinfeld* y las preguntas e intereses que marcaban el abordaje de los géneros literarios, las obsesiones del ensayista: el interrogante por cómo vivir juntos;

la reflexión sobre los mundos posibles y la multiplicidad de lo viviente (y los conflictos en torno a su destrucción); la presentación de estirpes monstruosas que “están fuera de la clase (social, naturalmente) al mismo tiempo que fuera del género y la genealogía” (2012, p. 255). Y es que, a pesar de que se valora cuando se escapa de ellos, los géneros se vuelven fundamentales, pero no por su posible carácter literario sino paradójicamente como matrices que determinan un gusto previo, en función del cual, muchas veces, se decide qué descargar: el realismo queda totalmente descartado (“el vómito de los estereotipos”); el melodrama y el policial pueden ser atractivos siempre y cuando el segundo responda coherentemente a la pregunta de por qué se mata o se ocupe de asesinos seriales; y la ciencia ficción, que podría agrupar a *Doctor Who*, *Lost* y *Fringe*, se convierte en el territorio ideal para encarnar universos en los que se habitan con “la felicidad de un niño que se hace preguntas” o con “la angustia de un adolescente que no sabe a qué mundo salvará el amor” (2012, p. 263). De hecho, cifran la batalla que recorre todos los textos, la que define a los otros (los partidarios de *Los Soprano* y *Mad Men*) y al nosotros (defensores de *Lost* y *Fringe*).

Cada cual sabrá qué partido toma (qué partido sigue) y por qué, pero yo quisiera que los partidarios del realismo, del aburrimiento, de la tristeza y del detalle insignificante respetaran un poco más nuestras creencias: no nos manden, amigos míos, a ver *Mad Men*. Nos hace odiar el mundo y nosotros somos partidarios del amor, de su multiplicación, de su reinado. (2012, p. 263)

Las clases no sólo proveen criterios para desarrollar la explicación, sino que también predisponen el gusto, algo de lo que el ensayista ya no se previene (a pesar de la disciplina esgrimida, es obvio que el yo prejuzga y que eso no queda necesariamente del lado del disvalor). Sin duda, el género solo no es suficiente: *Héroes*, como dijimos, se vuelve soporífera, *The Walking Dead* presenta “aburridos episodios de una hora”. Para que una serie esté en lo más alto del ranking debe cumplir, en función de la lógica del éxito, dos requerimientos: “el éxito o el fracaso de una producción audiovisual (...) depende de dos únicas variables, guión y casting” (2012, p. 245). Esos criterios específicos, que se condensan en este imperativo, son lo que reaparecen: pueden no cumplirse en las matrices con potencialidades, como vimos a propósito de *Torchwood*, pero, casi arbitrariamente, no se cumplen jamás en las que carecen de ellas. *Mad Men* da náuseas: tiene personajes “desagradables hasta el vómito” y los diálogos son sólo “medianamente creíbles” (2012, p. 262); *Los Kennedy*, un melodrama que se deja ver con simpatía, es correcto: “El casting está muy bien y las actuaciones son todo lo correcto que podría esperarse. Los diálogos son creíbles y los personajes cumplen su destino” (2012, p. 264).

Ahora bien, todas estas escalas y criterios de valor, explicables, desarrollables, están cruzados por un vocabulario amoroso, que atraviesa todos los aspectos: temas, casting, locaciones. Vocabulario que en última instancia, se cierra sobre sí mismo, sobre el gusto del espectador que escribe y que se vuelve, así, a diferencia de los otros criterios (y, paradójicamente, de manera similar a cómo actúan los géneros), incontestable: *Doctor Who* es calificada como una “encantadora remake” (también es “encantadora” la adaptación

de *Lost in Austen*), tiene “guiones preciosos”, “exquisitos” y presenta con “delicadeza” las diferentes formas de vida; *Fringe* se define como una “delicadísima reflexión sobre el amor y los mundos posibles” (2012, p. 261); Olivia es un personaje que se ama (Olivia “a quien amamos por su entereza a toda prueba”) y que lleva incluso a la exclamación: “¡Olivia, pecado mío, alma mía!” (2012, p. 265); Londres como la locación ideal, brillante: “creo que es hoy una de las ciudades más lindas de Europa (...) Tan así que no cesa de brillar en las series que seguimos” (2012, p. 260).

Televisión y literatura: *Lost*

En este contexto, *Lost* adquiere un lugar particular: explícita e intensifica generando un salto cualitativo en el abordaje. De hecho, en *Textos de ocasión* los ensayos que se ocupan de esta serie aparecen en otro apartado titulado “Fuera de serie: *Lost*”, como si la clasificación a la que se quiere escapar supusiera en este caso, ya desde el comienzo, no un encierro en la clase sino la posibilidad de dejar entrever una cualidad diferencial. La razón de la singularización pone en el centro, sino la homogeneización, sí el cruce entre los criterios de abordaje para los diferentes objetos, y se condensa en las primeras líneas del apartado:

Lost es una de las grandes experiencias estéticas y culturales de nuestro tiempo. Desde el comienzo, *Lost* estuvo concebida como una “experiencia” que se hacía en el interior mismo de la televisión (cuyos protocolos venía a desmontar prolijamente) como en Internet (...)

La pregunta que seduce a los cientos de millones de fieles de *Lost* es algo que tiene que ver con el registro de lo decible después de un siglo que comprobó que la experiencia se nos ha vuelto imposible, desde el lugar mismo de esa imposibilidad histórica: la televisión.

(2012, p. 267)

Intensificación: la aproximación a *Lost* pone en primer plano, en el incipit del apartado, el interés del ensayista por aquellos objetos que condensan “una tensión incómoda entre arte y cultura industrial”; en este sentido, parece exigir la reformulación del punto de vista móvil propuesto en el origen mediante la apelación y complejización del concepto de experiencia y la puesta en juego de la “imposibilidad”, que conlleva la reaparición de las tensiones que marcan la escritura ensayística de Link en torno a la afirmación radical de un final, el reconocimiento de la existencia de finales previos y la crítica a los modos en que estos se reformulan en la actualidad.

Salto: si en “Absurdo” la axiología era un riesgo que debía tomarse para evitar los milenarismos que los mismos productos de la industria cultural vehiculizaban, *Lost* obligará explícitamente, a medida que se vayan desarrollando las hipótesis, a reformular el sistema de valores a partir de los finales, como si la prevención ante los mismos en tanto productos culturales se hubiera caído. *Lost* es postcinematográfica, existe después de “la desaparición del cine como arte”; y no puede ser leída simplemente como obra de arte, no solo porque es interior y a la vez exterior a los universales artísticos, sino porque tampoco se sabe si hoy

dichos universales pueden sostenerse. El ensayista, ante este objeto que se encuentra afuera de las dos grandes clasificaciones artísticas de los siglos pasados, se entrega a los imaginarios sobre el final, pero sin el resguardo de la simulación que desarrollaba en “Pop”. Entrega que lleva, incluso, a formular una necesidad que, como vimos, no es valorable en función de los imperativos de su sistema conceptual, pero que, sin embargo, se ha ido reformulando en las búsquedas de los ensayos: *Lost* “propone un universo que nos pone a imaginar un orden posible, cualquier orden, para no volvernos locos” (2012, p. 268).

Es cierto, el sistema Link lo previene *casi* todo: *Lost* es un umbral –categoría que se desarrolla explícitamente en *Fantasmas* y que se caracteriza por articular una fuerza de desintegración que se opone al límite y que permanece como resto de la clase–. Pero tal vez, entonces, un umbral que no sólo dice la incomodidad que debería suponer sino que también la pone en juego. Es que los conceptos para abordar el objeto se acumulan. Y lo hacen, podríamos arriesgar, como nunca antes a propósito de este tipo de producto: la radicalidad esgrimida como valor convoca y se asocia a resistencia, sugestión, seducción, intensidad, densidad; a proliferación, fragmentarismo, profundidad, suspensión de todas las barreras, prolijidad; a saber como falta, moral de las formas, clasicismo, a lo “novelesco sin la novela”. Y en esta acumulación necesaria y fanática son a la vez clasificaciones y cualificaciones, prevenciones y modos de abrir el contacto, en la ansiedad del ensayista por poder desvelarnos la “regla de oro” de *Lost*, para que dejemos de ser, en una jerarquía ya exasperada, casi al borde de lo moral, el “televidente promedio”.

Y si uno de los temas que interesaba a Link en “Diario de un televidente” se cifraba en la pregunta por cómo vivir juntos, ésta vuelve a propósito de *Lost*, pero, en el movimiento ensayístico, el subrayado de este interrogante, no desemboca en la puesta en el centro del carácter emblemático ni vuelve necesario el contacto con el arte, sino que saca verdaderamente “de serie”:

“¿Cómo vivir juntos?” la pregunta que resuena en los capítulos de *Lost* (...) es correlativa a otra, “¿cómo y para qué reproducirse?”, que son las preguntas de nuestra época. No es que *Lost* pretenda dignidad filosófica alguna (...) Todo lo que puede leerse en *Lost* (...) nos viene dado como por añadidura, sin el impulso balzaciano o wagneriano hacia la totalización tan propios del s. XIX y sin la vocación destructiva de la totalidad (paródica) tan característica del siglo XX.
(2012, p. 268)

La pregunta conecta, a su vez, con un tópico que, a propósito de *The Walking Dead*, había sido desdignado: la supervivencia. Pero no sólo porque la caída del vuelo 815 ha dejado sobrevivientes que al mismo tiempo, en las últimas temporadas, deberán salvarnos de la “destrucción del mundo”. Tampoco porque la narración, en la sexta temporada, se está sobreviviendo a sí misma y plantea una doble temporalidad en la que supervivencia no equivale a simulacro sino que se tensiona con una verdadera “aceptación de la muerte”. La formulación del problema, y el cruce de la forma de interrogación de los dominios, va incluso más allá:

Lost se postula como la narración del final de los tiempos y del más allá de la Historia, y se interroga cómo y por qué, habiendo ya perdido la humanidad sus rasgos y sus propiedades (habiendo desaparecido el “ser humano” como tal), la guerra, la violencia y la destrucción siguen existiendo. ¿En qué se funda esa supervivencia que ha perdido toda posibilidad de funcionar en relación con un “progreso” que, a todas luces, para los guionistas de la serie, ya ha cesado?
(2012, p. 277)

Georges Didi-Huberman al desarrollar, a partir de la escritura de Pasolini, el concepto de supervivencia (de las luciérnagas) sostiene lo siguiente:

En 1975, a punto de escribir su texto sobre la desaparición de las luciérnagas, el cineasta se introducirá en el motivo –trágico y apocalíptico– de la desaparición de lo humano en el corazón de la sociedad presente “Quiero simplemente que mires a tu alrededor y tomes conciencia de la tragedia. ¿Y cuál es la tragedia? La tragedia es que no existen ya seres humanos; no se ven más que artefactos singulares que se lanzan unos contra otros”.
(2012, p. 21-22)

Esta tragedia se enlaza con la protesta feroz de Pasolini contra los cuerpos sobreexpuestos “a la plena luz de las *sitcoms*” (2012, p. 22) Resuena, entonces, en ese “desaparecido el ‘ser humano’ como tal”, la voz de ese autor al que Link vuelve constantemente y que en “Absurdo” era presentado como aquel que “desdeña en bloque el sistema de clasificación”. Resuena más aún si pensamos la forma en que *Lost* ha manejado la luz que deslumbra y enceguece y los ojos que se abren. Pero es una resonancia casi obscena (en el sentido que Hal Foster [2001] le otorga al término) porque supondría paradójicamente la plena luz como posibilidad, en una apropiación sin distancia por parte del ensayista, para llevar adelante la interrogación que mueve su escritura, de los “agenciamientos un poco demenciales” que caracterizan su objeto: una serie de televisión.

Notas

1. En la compilación del “Método” que Link realiza en *Textos cautivos* se elige incluir una sola entrevista, en la que se lee lo siguiente (en total coherencia con la cita de Hugo von Hofmannsthal que se transcribe en el comienzo del apartado):

“¿Se reconoce más como crítico o como escritor?

No hay diferencia entre una cosa o la otra. Escribo (argumentaciones, metáforas, relatos, diálogos). Después se ve qué se puede armar con todo eso (libros de ensayo, de poemas, novelas u obras de teatro)” (2012, p. 10).

En “Arquitectura”, un texto que no se compila en el libro, tal vez por su naturaleza circunstancial, puede observarse cómo el blog se caracteriza por la reunión anárquica de materiales muy diversos pero cómo, al mismo tiempo, ese material exige criterios de clasificación.

2. Se vuelve interesante, en este sentido, el lugar también paradójico que ocupa en la teoría: si Guy Debord (2008) coloca lo televisivo en los años 1970 en el centro de una sociedad del espectáculo que sigue planteando en términos de alienación, Jean Baudrillard (1978, 1997) lo situará en el centro de la sociedad simulacral, sociedad que ya no puede pensarse según las categorías de realidad y de representación que han regido el siglo XX y que marcan el análisis de Debord. He trabajado más extensamente esta temporalidad singular en *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Cheffec, Babel*. Para el análisis concreto del contexto argentino con respecto al lugar de la televisión en la definición de lo actual cf. Carricaburo (2008) y Kohan (2001).

3. En “Políticas de género”, Link –en función de criticar la relación de Tomás Eloy Martínez con el mercado y proponer su propia genealogía constituida por aquellos escritores en que esa relación “se vuelve realmente interesante”– sostiene lo siguiente:

“En la Argentina que avanza hacia el segundo centenario (...) toda relación con la cultura industrial se ha vuelto mucho más dramática y convoca, en efecto, una seriedad trágica que aparentemente todavía no estamos dispuestos a asumir. De *Rayuela* a *Vivir afuera*, *Cumpleaños* o *Plata quemada* (que marcó un límite), hay una tensión incómoda entre arte y cultura industrial.

Podría pensarse que, en el contexto del realismo, esa tensión se resuelve *fatalmente* en cosificación de la literatura (...) o que hay estrategias para sostener esa tensión y volverla productiva. Libros como *Tres deseos* de Claudio Zeiger o *Costumbres de la carne* de Alejandro Caravario abonarían esa hipótesis optimista” (2006, p. 152). Específicamente sobre la manera en que Link define el arte en oposición a la cultura cf. Gasparri (2013).

Sobre la diferencia entre actual y contemporáneo (que la ensayística de Link parece pervertir) Cf. Agamben (2010).

4. En el único caso en que la apelación a las tecnologías y los medios masivos no desencadena un armado de redes de conexiones es cuando se aborda la relación de Puig con el cine, con el mercado y con Hollywood. Esto podría ser índice de un punto de partida: es la necesidad de apropiarse de Puig a través de la relación con las tecnologías que se piensan como masivas, lo que pone en funcionamiento el movimiento y hace que esa relación se extienda al resto del corpus.

5. Formulo los polos siguiendo las reflexiones sobre las relaciones entre cultura y literatura que, a partir de Roland Barthes y Gilles Deleuze, realiza Alberto Giordano en *Roland Barthes. Literatura y poder*.

6. En función de leer las tensiones y la multiplicación de las autofiguraciones es interesante destacar que, a pesar de que sus ejemplos han sido hasta aquí todos “no literarios”, el ensayista se presenta exclusivamente como aquel que “le gusta pensar” el “arte experimental”: “Son voces que nos interpelan, todavía, porque sostienen nuestros mismos sueños: sueñan el cielo, miran el cielo, hacen el cielo” (2005, p. 19).

7. La primera entrada que se conserva en el blog de la etiqueta “Diario de un televidente” es de enero de 2007. Sin embargo, la denominación de la etiqueta aparece ya en “Arquitectura” en marzo de 2005 y es utilizada como título de una entrada en diciembre de 2004. Los órdenes se superponen: la columna lateral del blog que tiene “Diario de un televidente” como título reúne algunas de las entradas anteriores a la etiqueta, pero también deja de lado otras que aparecen si se ingresa directamente a través de la misma. En esta ocasión,

trabajo con las entradas reunidas en el libro bajo el mismo título (el tercer orden) en función de las tensiones que permite observar la compilación como género en la poética de Link y porque la selección no invalida la posibilidad de extender las hipótesis. Sin embargo, conviene aclarar que la selección no sólo reúne, como ocurre fundamentalmente cuando se aborda *Lost*, textos que en su momento aparecieron por separado, sino que también tiende a dejar en segundo plano (aunque no a borrar) la cotidianidad del espectador: la expectativa entre temporada y temporada, la inclusión de adelantos y tráileres, etcétera.

8. No parece casual la elección de este término en función de la atenta lectura que Link ha llevado a cabo de Roland Barthes y resulta interesante que, cuando se aúna, se prefiera, para dar cuenta de la relación, el placer antes que el goce (Cf. Barthes, 1998).

9. A propósito de su experiencia con *Torchwood* el ensayista abre un paréntesis: “cuando no me duermo yo en la mitad de un capítulo se duerme S., agobiado por sus responsabilidades de artista del momento, y al día siguiente, prácticamente nada interesantes es lo que uno tiene para contarle al otro” (2012, p. 239). La batalla en torno a los bandos que se generan a partir de las preferencias por las series se condensa en “La guerra de los Danieles”.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte*, 20, pp. 77-80.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- _____. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1998). *El placer del texto y Lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI.
- Carricaburo, N. (2008). *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Circeto.
- Catalin, M. (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario: Fiesta Ediciones/CELA.
- Debord, G. (2008). *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Río de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gasparri, J. (2013). “Las aventuras (in)formales de Linkillo La realidad como invención”. En Contreras, S. (Ed.), *Realismos, cuestiones críticas. Cuadernos de seminario 2* (179-208). Rosario: CELA/Humanidades y Artes Ediciones.
- Giordano, A. (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kohan, M. (2001). “La realidad en directo”. *Milpalabras*, 2, pp. 52-56.
- Link, D. (1994). *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- _____. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- _____. (2005, 1 de marzo). “Arquitectura”. Recuperado de <http://linkillo.blogspot.com.ar/2005/03/arquitectura.html>
- _____. (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.
- _____. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- _____. (2012). *Textos de ocasión*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J. L. (1993). *The birth to presence*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (2003). *Corpus*. Buenos Aires: Arena Libros.
- _____. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
-

Abstract: This paper analyzes the relationship between television, art and literature in some essays written by Daniel Link. In the first place, I propose an overview from the postulate, in relation to television, of the need to create a “mobile point of view” held in *La chancha con cadenas* to its accomplishment in *Clases*. This overview emphasizes the ways in which the essayist defines gender and class. Later, I analyze texts that consider television series as an object. Finally, I examine the Link’s need of creating scales of value, how they are constituted and the uniqueness that *Lost* acquires in this context.

Key words: television - art - culture - artistic value - essay - Daniel Link.

Resumo: Este artigo busca analisar o lugar que ocupa a televisão na relação entre a arte e a literatura na produção ensaística de Daniel Link. Para isso, em primeiro lugar, será realizado uma retomada a partir da aplicação, em relação com a televisão, da necessidade de um “ponto de vista móvel”, que ocorre nos ensaios *La chancha con cadenas*, até a forma que este mesmo ponto se realiza em *Clases*. Este caminho tem como ponto central os modos de relacionamento do ensaísta com o que ele acaba por definir como gêneros e classes. Numa segunda parte, serão abordados os textos que têm especificamente a série televisiva como objeto. São analisadas, aqui, a necessidade do ensaísta de estabelecer escalas de valor, os modos nos quais essas se constituem e a singularidade que, neste contexto, apresenta o tratamento de *Lost*.

Palavras chave: televisão - arte - cultura - valor artístico - ensaio - Daniel Link.

Resumen: Puede trazarse una continuidad entre la escritura del ensayo y el ensayo en su realización cinematográfica. En este trabajo trato de encontrar las invariantes de uno y su extrapolación en el otro. A lo largo de ambos, la escritura textual y la audiovisual avanzan en la búsqueda de la verdad, en otras palabras la obra de arte descubre en un acontecer una verdad ontológica a través del lenguaje o de un sistema de signos.

Palabras clave: ensayo - ensayo cinematográfico - imagen - verdad - género.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

^(*) Ensayista, investigadora y periodista (Universidad de Buenos Aires). Escribió la biografía de la filósofa Lou Andreas-Salomé *La seducción de la inteligencia* (2008) y realizó las antologías *Desobediencia civil* y otros textos de Henry David Thoreau (2009) y *Crónicas del Centenario* de Juan José de Soiza Reilly (2008). Prologó *Libertarias en América del Sur*. De la A a la Z, un diccionario enciclopédico de mujeres anarquistas realizado por Cristina Guzzo. Se desempeña, además, como periodista y crítica cultural en distintos medios.

“Pienso en un mundo en el que cada memoria podría crear su propia leyenda”
(Chris Marker)

El ensayo como forma interesó a importantes teóricos y críticos literarios. György Lukács le dedicó sus reflexiones en la carta a Leo Popper –octubre de 1910–, publicada luego como “Sobre la esencia y forma del ensayo”. Theodor W. Adorno, en la década de 1960, tomó ese escrito y repensó el género. El ensayo carga con dos grandes fuerzas: de un lado el arte y del otro la verdad a la que se llega a través de conceptos. En esa zona liminar, callejuela sin señales, el ensayo avanza sin preguntarse por el problema de la representación. Su aspiración a la verdad no priva a esa búsqueda de un lenguaje liberado de las ataduras técnicas. Placer verbal donde suena la verdad.

La preocupación de Lukács es si los escritos de este tipo constituyen una forma y “en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida” (Lukács, 1975, p. 15). Las formas literarias no son simples hechos artísticos sino que en ellos podemos reconocer las posibilidades de nuestra vida. Lukács lo escribe de este modo en “*Metafísica de la tragedia*” (1975):

La forma es el juez supremo de nuestra vida. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio en la jerarquía de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes existen.

(Lukács, 1975, p. 272)

Nuestra vida es un esfuerzo por lograr tallar una forma, por eso la forma es algo ético, toma de nuestra vida en el momento en que es voluntad.

El ensayista interroga el mundo desde su ser ahí. El hilo que lo une a su objeto es el extrañamiento, que lo deslumbra como si fuera un etólogo de lo humano. Ronda el objeto, le da vueltas, lo desarma, lo toca, lo comprende y, por fin, lo vuelve a componer. El final importa pero no más que el recorrido; en cada escena, al igual que en cada deriva por la que nos llevó el pensamiento, encontramos la inmanencia misma del goce. Una vez que llega al final, el tema que nos ocupó y que creemos agotado para nosotros, recibe un punto. El ensayo como forma, sin embargo, se abrirá paso a través de nuevas excusas, nuevos objetos y otros escritos. Porque su tema mismo, en el fondo, es la vida. Construye conceptos intuendo y deteniéndose en lo que las palabras encierran; siempre pregunta por el presente de la vida, aunque escriba sobre los orígenes de la filosofía o los mapas estelares: inquiera la contemporaneidad.

El ensayo es un género artístico volcado a la verdad. Pero es necesario subrayar la diferencia con el arte. Lukács: “el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, no solo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos” (1975, p. 38). ¿Cuál es la verdad del ensayo cinematográfico?

Hace evidente el recorrido por los conceptos cuando camina junto a la duda y el error sin ocultarlos. Es en las correcciones y en las vacilaciones donde las preguntas comienzan a despejarse. “El ensayo piensa junto en libertad lo que libre y junto se encuentra en el objeto elegido”, dirá Adorno (1962, p. 21). Es un género liberado de metafísica, no buscará orígenes, fundamentos, ideales ni duplicidades. Al mismo tiempo es una escritura que avanza en las ideas, que van cobrando forma, dibujándose palabra a palabra sobre el teclado o el cuaderno.

El ensayo cinematográfico nos presenta desafíos a la hora de pensarlo ya que conserva del otro esa disputa genérica. Con una sección dentro de los subgéneros del documental en los festivales de cine, no está probado su parentesco con los documentales. No intenta explicar verdades universales, ni conocer temáticas determinadas, ni contar una hazaña, vida u obra de personajes ilustres o desconocidos. Más bien, no hay una voz de autoridad que medie con el objeto. El tiempo de la narración responde a las formas en que las reflexiones fluyen y no a un tiempo cronológico similar al del mundo material. Podríamos decir que el ensayo cinematográfico muestra el desarrollo de una idea. Casualidad o no, siempre se muestra el dispositivo cinematográfico: no la “realidad” sino la textura del celuloide, la cámara, ninguna de las convenciones para construir “lo real” sino una persona mirando a cámara,

el sonido en primer plano de una imagen borrosa y lejana. Liberado del esfuerzo que demanda el realismo del documental, el ensayo cinematográfico no coloca las convenciones a observar por la lente de la cámara sino que coloca al cineasta como creador de imágenes. Me pregunto si el ensayo audiovisual imita a la poesía o si es él mismo poesía por otros medios.

El film *Sans soleil* (1983), de Chris Marker comienza con la voz en off de una mujer que dice “[placa negra] La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, en 1965. [imagen de los niños] [placa negra] Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes [aviones militares], [placa negra, otra vez] pero que nunca había funcionado. Me escribí: ‘...un día la pondré sola al comienzo de una película, con un largo comienzo negro. Si no se ve la felicidad en esta imagen, al menos se verá la oscuridad’”. La palabra aparece en esta obertura cuando la imagen desaparece. Hay imágenes que bastarían para capturar un sentido, el de la felicidad, en este caso. La tercera persona de esa voz reafirma las marcas exteriores de una narración convencionalmente ficcional. Recurso estético, en la composición de palabra e imagen, *Sans Soleil* va armando un poema.

Marker, a lo largo de su obra filmica, también va haciendo filosofía y de su teatro filosófico participan los signos que más definen los siglos XX y XXI: las imágenes del audiovisual. La idea del teatro filosófico para pensar la historia de la filosofía se la debemos a Gilles Deleuze (2002, p. 34): se trata de pensar un espacio escénico vacío que se va llenando de signos y máscaras y representaciones particulares. ¿Cuáles son los signos de Marker? Las risas de juegos televisivos, el fetiche del dinero, las botas de militares, la imaginación tecnológica en los despegues de cohetes al espacio, la chatarra como detritus de la cultura y restos de la moda, las revueltas populares, los cuerpos liberados de los órdenes estatales. ¿Con qué imagen será recordado el siglo pasado? Marker debe de haberse hecho esa pregunta. La pregunta por la imagen es una pregunta por la memoria.

Dice Christa Blümlinger:

En el ensayo filmico se trata siempre de una pregunta sobre la fuente de lo enunciado. En cuanto un texto ensayístico piensa su modo de enunciación sobrepasa esta separación del pensamiento en el “sí mismo” y el “otro”: las posiciones se diluyen al condicionarse recíprocamente. Al transmitirse la representación de la realidad social a través de la subjetividad, ésta se convierte en su expresión. La reflexión sobre uno mismo es la condición para las consideraciones del ensayista sobre el mundo”.

(2007, p. 54-55)

La poesía y el ensayo cinematográfico tienen una relación de continuidad con la verdad. Para decirlo con precisión, la obra de arte descubre en un acontecer cierta verdad ontológica a través del lenguaje o de un sistema de signos. La pregunta que atraviesa distintos filmes de Chris Marker es por la memoria, desde *Sans Soleil* a *December Seeds* (2009), *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *Chats perchés* (2004) (Imagen 1), *Lettre de Sibérie* (1957), *Junkioopia* (1981) y *Les Statues meurent aussi* (1953). La preocupación por la memoria es un asunto contemporáneo, la abundancia de datos e

información la asfixian hasta arrinconarla en el olvido. Y no solo eso: el cotidiano banal moderno que clausura o evita la experiencia vital, sino que a la reflexión sobre la memoria el olvido contesta erigiendo museos –una forma de olvidar, cristalizando–. Si en la experiencia confluye la subjetividad individual y el lenguaje de la cultura compartida, la pobreza de la experiencia (Benjamin, 1982) nos deja en la desesperación del vacío de la transmisión. ¿Qué recordaremos de esta contemporaneidad anémica, qué imágenes nos llevarán al ensueño como si fueran el sabor de una madalena?

Escribe Jacques Rancière sobre *Le tombeau d'Alexandre* (Marker, 1992) que:

Lo olvidado, lo negado o lo ignorado que las ficciones de la memoria pretenden testimoniar se opone a esa “realidad de la ficción” que asegura el reconocimiento como en un espejo entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla, entre las figuras de la pantalla y las del imaginario social. En contra de esa tendencia a reducir la invención ficcional a los estereotipos del imaginario social, la ficción de la memoria se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus “documentos”.

(Rancière, 2005, p. 183)

Es la tentación por buscar invariantes que me lleva a preguntar si todo ensayo documental lleva en sí la crítica del espectador, esa suerte de sujeto visor que premia con su presencia cada vez más un realismo que lo confirma. Y, también, ya no como intriga sino como afirmación, estamos ante un tipo de cine autorreferencial, que reflexiona sobre sí mismo al tiempo que lo hace sobre su objeto. Renuncia a repetir los clichés tanto de la “realidad de la ficción” como de la gramática trillada del documental clásico: entrevista a personaje, corte, voz en off sobre imágenes de archivo, corte, y así hasta la desazón final. Tanto en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (Moreira Salles, 2006) como en *Jallalla Bolivia* (Fidalgo, 2007) se hacen ingresar imágenes bastardas que el cine suele dejar afuera del montaje. Son bienvenidos los fantasmas de la cámara, el grano, el fuera de campo que el productor comercial desprecia. *Sans Soleil* (Imagen 2): “Francamente, ¿alguien ha inventado algo más estúpido que decirle a la gente, como se enseña en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?”

Hay mucho para explorar en este cine sobre la relación entre espectador, imagen y política; entre arte y política; y sobre el rol del artista-cineasta-ensayista. Dijimos que es un cine que inquiera la contemporaneidad; en otras palabras intenta entender la época, atraparla mientras el tiempo fuga los signos que le dan pulso. Incomoda, por lo tanto; la verdad nunca ha sido popular. Y por otra parte está jaqueado por una paradoja:

Uno atraviesa una época igual que el puente de la Dogana, es decir, más bien rápido. Primero, no se la mira mientras viene. Y después, al llegar a su altura la descubrimos, y deberemos convenir que así fue construida, y no de otro modo. Pero ya doblamos este cabo, y lo dejamos atrás, y avanzamos hacia aguas desconocidas.

(Debord, 1978, p. 48)



Imagen 1. *Chats perchés* (Marker, 2004).



Imagen 2. *Sans Soleil* (Marker, 1983).



Imagen 3. *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978).



Imagen 4. *Jallalla Bolivia* (Fidalgo, 2007).

Pero ¿qué otra cosa hacer? Un susurro como bajo continuo. Lo importante es qué hizo el artista con su época.

La vulgaridad del sí de los poderes está ausente del ensayo. *December Seeds* (Marker, 2009) deconstruye imágenes y, a través de ellas, vive la revolución espiritual de los disturbios griegos de finales de 2008. En su política menos evidente, este cine anula el poder cuando responde con imágenes fuera de toda posibilidad de captura, cuando pervierte el ritmo y el tiempo del cine, cuando desacopla formas de mirar, cuando es amenaza del cine sincronizado al *statu quo*. “Esta vida y este cine son ambos poca cosa; y es en esto que son indistintamente intercambiables”, se escucha a los pocos minutos de comenzar *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1999, p. 5-6) (Imagen 3).

La película del director rosarino Diego Fidalgo, *Jallalla Bolivia*, es una extrañeza dentro de la producción nacional. *Tierra de los padres* (Prividera, 2012), *La televisión y yo* (Di Tella, 2003), *Las aguas del olvido* (Perel, 2013) podrían pensarse como ensayos, también.

En el caso de Brasil, *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1995) es una excepcional radiografía de la ciudad a partir del montaje de más de cien filmes brasileños. La experiencia trunca, odiosa pero magnética de la vida en una ciudad descomunal, se

muestra a través de la construcción que el mismo cine hizo de ella. Y la ya nombrada *Santiago* (*Uma reflexão sobre o material bruto*). ¿La cámara rodando puede captar el momento de epifanía en donde la verdad se encuentra con la toma exacta? La historia del cine puede ser la tenacidad de esa creencia. Lo que el espectador ve en la película de Salles es el modo de funcionamiento del artificio operando sobre el material fáctico y algo no menor: el relato, durante el mismo devenir de la realización, sobre la conversión del cineasta por su objeto y sobre el acercamiento ético al objeto a retratar.

Una hipótesis para futuros escritos es volver a mirar, con estas teorías de nuestro lado, películas del cine experimental de la década de 1960.

En *Jallalla Bolivia* lo primero que aparece es el material filmico, el artificio cinematográfico: las imágenes y el sonido marcados por la toma de una vieja cámara Bolex a cuerda en donde lo brumoso comienza a aclarar y, en blanco y negro, vemos a personas que van cruzando a pie el límite con Bolivia. La música incidental es perturbadora. En *Jallalla Bolivia* (Imagen 4) no hay voz en off, no hay autoridad, no hay entrevistados, la cámara renuncia a interpretar. Y nada de esto es necesario para entender lo que significó la asunción de Evo Morales por primera vez a la presidencia de ese Estado plurinacional que es Bolivia. La música ocupa un lugar tan central porque amplifica lo que no podemos escuchar y que Diego Fidalgo intuye: el bramido agónico de la tierra, el estremecimiento de una cultura que espera hace quinientos años. Los sonidos corresponden a las composiciones de Mauricio Kagel y las músicas andina y aymara, por un lado, y las voces de la calle como ecos de la ciudad, más los noticieros radiales, pero con una distancia de escucha: la de un extranjero que quiere comprender, abandonando lo que cree sabido. La película es un poema épico y elegíaco a la vez.

En *Jallalla*, la voz de Evo Morales no acompaña su imagen, ambas van desacopladas. Ese recurso que responde al cine moderno (el acto de la palabra se convierte en una imagen acústica autónoma) tiene un fundamento político: la voz de Evo ya no le pertenece, las palabras ya no son suyas. Fidalgo va jugando con el color y el blanco y negro de las imágenes. La vitalidad del color está anclado al presente del film, el subtexto es el blanco y negro: la larga espera y el tiempo. La belleza de esta película es inagotable; encontró su forma justa (como exactitud y justicia).

Introduzco acá una nueva digresión para reconsiderar filmes como *Porcile* (1969) y *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), ambos de Pier Paolo Pasolini y las películas sugerentes y desbordantes de Terrence Malick *The Tree of Life* (2011) o *The Thin Red Line* (1998). Sobre *Porcile* es el propio Pasolini que da la pista cuando dice en una entrevista:

En lugar de escribir un ensayo sobre el final del marxismo en Italia, sobre la crisis del marxismo en Italia a finales de los años '50, y habría podido escribirlo, yo he traducido este ensayo ideológico en términos poéticos. Y he creado una parábola. Pero con esto no he querido ser didáctico, he querido plantear problemas igual que los habría planteado en un ensayo. Un ensayo escrito por mí (...) habría sido una obra problemática. Y dicha problemática, de hecho, está presente en la película, que no propone soluciones, que no enseña nada; plantea problemas, hace consideraciones, hace observaciones. (Pasolini, 2011, p. 88)

Malick no concede entrevistas. Lo que se presentó como una película bélica en *The Thin Red Line* era un tratado sobre las consecuencias éticas de dar muerte, de los efectos de la guerra sobre el ser humano y de la absurda batalla del hombre contra la Naturaleza. Todo lo que el humano toca queda alterado, pero una imagen da la idea de quién ganará esa batalla: las ruinas de los parques, con sus musgos que avanzan en otro tiempo. *The Tree of Life* se asienta sobre el trascendentalismo americano, corriente filosófica heredera del idealismo alemán que nació en Nueva Inglaterra. El trascendentalismo usó como sinónimos “dios”, “naturaleza” o “leyes superiores”. En ambas películas es la Naturaleza –y Malick probablemente sea lector de Ralph Waldo Emerson– la gran potencia creadora, donde lo humano sería uno de sus despliegues. De gran lirismo –sobre todo visual–, *The Tree of Life* es una plegaria que agradece la existencia y entiende su fragilidad, pero no desespera por la finitud de la vida porque la sitúa en una ecología natural, en un ciclo que comienza en el inicio de los tiempos y no tiene fin.

El ensayo cinematográfico, llamado así por su comunión con el ensayo como género literario, es el lugar del pensamiento en el cine. Los conceptos van construyéndose en lo nebuloso del proceso que va hacia esa verdad de la que antes hablábamos. Es el género que corresponde a nuestra época y el que, quizá, sea capaz de arrebatar nuestras mejores imágenes al espectáculo que hace languidecer nuestra experiencia.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). “El ensayo como forma”. En *Notas de literatur*. Barcelona: Ariel.
- _____. (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis Hyspamerica.
- Agamben, G. (2010). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andrade Ramos, M. (Productor) y Moreira Salles, João (Director/Escritor). (2007). Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) [Película]. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda.
- Baldi, J. V. (Productor) y Pasolini, P. P. (Director/Escritor). (1969). Porcile [Película]. Italia: I Film Dell’Orso.
- Benjamin, W. (1982). *Experiencia y pobreza (1933)*. Madrid: Taurus.
- Bernardet, J.-C. (Productor/Director/Escritor). (1995). São Paulo: Sinfonia e Cacofonia [Película]. Brasil: Teatra.
- Blümlinger, C. (2007). “Leer entre las imágenes”. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Cloquet, G., Marker, C. y Resnais, A. (Directores) y Marker, C. (Escritor). (1953). Les Statues meurent aussi [Película]. Francia: Présence Africaine y Tadié Cinéma.
- De Stefanis, A., Girasante, A. y Grimaldi, A. (Productores), Pasolini, P. P. (Director) y Pasolini, P. P. y Citti (Escritores). (1975). Salò o le 120 giornate di Sodoma [Película]. Italia: Produzioni Europee Associati y Les Productions Artistes Associés.
- Debord, G. (1999). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Etcétera.
- Fidalgo, D. (Director/Escritor). (2007). Jallalla Bolivia [Película]. Argentina: Oxímoron Cine.
- Gardner, D. y Green, S. (Productores) y Malick, T. (Director/Escritor). (2011). The Tree of Life [Película]. Estados Unidos: River Road Entertainment y Plan B Entertainment.

- Geisler, R., Hill, G. y Roberdeau, J. (Productores) y Malick, T. (Director/Escritor). (1998). *The Thin Red Line* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Guarini, C. y Céspedes M. (Productores), Di Tella, A. (Director) y Di Tella, A y Di Tella, R. (Escritores). (2003). *La televisión y yo* [Película]. Argentina: Cine Ojo.
- Lukács, G. (1975). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Marker, C. (Director). (1983). *Sans soleil* [Película]. Francia: Argos Films.
- Marker, C. (Director/Escritor). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película]. Francia: Argos Films.
- Marker, C. (Director/Escritor). (1966). *Si j'avais quatre dromadaires* [Película]. Francia: Iskra.
- Marker, C. (Director/Escritor). (1977). *Le Fond de l'air est rouge* [Película]. Francia: Dovidis.
- Marker, C. (Director/Escritor). (1981). *Junkiopia* [Película]. Francia: Argos Films y Janus Films.
- Marker, C. (Director/Escritor). (1992). *Le tombeau d'Alexandre* [Película]. Francia: Les Films de l'Astrophore y La Sept.
- Marker, C. (Director/Escritor). (2004). *Chats perchés* [Película]. Francia: Les Films du Jeudi.
- Marker, C. y Panagyotis Karagiorgas (Directores). (2009). *December Seeds* [Película]. Grecia.
- Pasolini, P. P. (2011). *Nueva York*. Madrid: Errata Naturae.
- Perel, J. (Director/Escritor). (2013). *Las aguas del olvido* [Película]. Argentina.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Madrid: Paidós.
- Ratto, P. (Productor) y Prividera, Nicolás (Director/Escritor). (2012). *Tierra de los padres* [Película]. Argentina: Trivial Media.

Abstract: It is possible to find continuity between essay genre and film essay (or cinematic essay). In this paper I try to find the insistence of the writing genre and the extrapolation on the other. Throughout both, the textual and the audiovisual essays advance in the search for truth; in other words: in any occurrence, the artwork can discover an ontological truth through language or a system of signs.

Key words: essay - film essay - truth - image - genre.

Resumo: É possível traçar uma continuidade entre a redação do ensaio e o ensaio em sua realização cinematográfica. Este trabalho deseja encontrar as invariáveis da produção escrita e a sua extrapolação na produção audiovisual. Ao longo das duas criações, a produção textual e a audiovisual avançam em busca da verdade, em outras palavras, a obra de arte descobre na sequência a verdade ontológica através da linguagem ou de um sistema de signos.

Palavras chave: ensaio - ensaio cinematográfico - imagem - verdade - gênero.

Dimensiones de una masacre en la escuela: *traducción intersemiótica en We need to talk about Kevin*

Diego A. Moreiras *

Resumen: El presente trabajo aborda los procesos de transformación de la materia lingüística literaria en discurso cinematográfico a partir de un caso específico: *We need to talk about Kevin*, libro de Lionel Shriver y filme de Lynne Ramsay. Me interesa, en primer lugar, centrarme en las transformaciones que sufre la materia lingüística en su *traducción intersemiótica* a otra materialidad significativa. Además, resulta pertinente, en segundo lugar, compartir algunas reflexiones sobre las disputas, consideradas en términos de *lo político*, en torno a la institución escolar construida en el libro y en el filme.

Palabras clave: traducción intersemiótica - discurso - masacres en escuelas - lo político - conflictos en escuelas.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

(*) Profesor en Enseñanza Primaria por la Escuela Normal Superior Dr. Agustín Garzón Agulla, Licenciado en Comunicación Social y Magister en Investigación Educativa por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesor Asistente por concurso en el Profesorado Universitario de Comunicación Social de la Escuela de Ciencias de la Información (UNC). Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (UNC) y es becario de CONICET. Integra el Grupo de Estudios de la Imagen e integra y ha integrado Proyectos y Programas de Investigación y Extensión en diversas unidades académicas de la UNC.

Presentación

We need to talk about Kevin es la historia de una masacre en un contexto escolar, planteada desde el núcleo familiar de Kevin, adolescente que ejecuta la masacre. El libro fue publicado por primera vez en el año 2003. Su autora es Lionel Shriver y se presenta como un conjunto de cartas que Eva, madre de Kevin y esposa de Franklin, le escribe a su marido luego de la masacre del *jueves*¹. La película fue estrenada en 2011, su directora es Lynne Ramsay y está basada en el texto. Libro y película comparten el mismo título.

Si bien lo familiar es el centro de la historia, el punto de vista del relato constituye una característica particular tanto del filme como del libro: Eva, la madre de Kevin, es el punto de focalización para narrar esta historia y, a través de su personaje, accedemos a los even-

tos que llevan hasta el *jueves*, día de la masacre. Desde allí, se nos muestra el devenir de la cotidianidad de Eva con posterioridad al juicio y durante los dos primeros años del encarcelamiento de su hijo.

Hay, además, un segundo elemento que diferencia a *We need* de otras historias sobre matanzas en escuelas². La decisión de Kevin no nace de una situación puntual o reiterada de acoso escolar, de violencia o maltrato ejercida hacia él por sus compañeras/os. En este sentido, la historia propone (y complejiza) un personaje que, lejos de ser la víctima de situaciones de acoso en la escuela, en muchas oportunidades es quien las genera.

En este escrito, nos proponemos desarrollar dos ideas de trabajo que pueden considerarse articuladas entre sí³. La primera establece que en el libro es preponderante la construcción del personaje de Kevin, a partir de los recuerdos de Eva, que hace de narradora. En ese juego, Eva escribe desde un tiempo cero de la enunciación establecido claramente por la fecha de cada una de las cartas, con posterioridad al fatídico *jueves* y antes del segundo aniversario de la masacre. Su escritura, no obstante, presenta un predominio de relatos sobre el pasado, en un diálogo diferido, propio del género epistolar, con su marido. El presente de Eva es de una soledad abrumadora y la inquietud por la ausencia de su marido, Franklin, y su hija, Celia, va a crecer en el espectador a partir de estrategias de montaje. En la película, la vida interior de Eva queda reflejada solamente en su rostro: desaparecen sus reflexiones y pensamientos como tales (importantes y explícitos en el libro). Solamente tenemos el cuerpo y los gestos de Tilda Swinton. Kevin, aquí, se presenta a sí mismo a través de sus acciones y en menor medida, de sus palabras. El relato está focalizado igualmente en Eva, pero lo que llegamos a saber de ella es considerablemente menos.

La segunda idea de trabajo tiene que ver con lo escolar. Si bien la historia de *We need* tiene como eje lo familiar y ese universo doméstico que Kevin hace estallar el día *jueves*, en el libro se nos ofrecen múltiples escenas que transcurren en el ámbito de la escuela. Eva narra acontecimientos que tienen lugar a lo largo de la escolaridad de Kevin y que involucran a diferentes actores de ese mundo escolar. En la película, en cambio, la tragedia familiar se impone; es la que aparece preponderantemente *en campo*. La masacre en la escuela es una sola escena fragmentada y distribuida durante buena parte de la primera mitad del filme; hacia el final tan sólo vemos a Kevin disparando flechas (sin *ver* el destino de las mismas) y saludando al gimnasio vacío, al finalizar. En la adaptación de Lynne Ramsay al cine, *We need...* pierde casi todas las imágenes de la tragedia pública de la historia. Si bien es verdad que la imposibilidad de la vida en el presente de la enunciación de Eva no tiene que ver solo con su tragedia personal, sino sobre todo con las consecuencias en *lo público* de la masacre, con su dimensión de destrucción de las vidas ajenas, lo escolar es menos mostrado en el filme (que en el libro): así, se difumina en gran medida lo que es del orden de lo político y de la capacidad de (re)acción de los sujetos.

Por lo anterior, estamos en condiciones de afirmar que *We need to talk about Kevin* se aparta de otros relatos que podrían ser considerados similares en su temática y en la representación que construyen sobre las masacres escolares y por eso justifica nuestra atención. Ahora bien, ¿existe una forma *predominante* para representar masacres en escuelas? O incluso antes que eso, podríamos preguntarnos: ¿existe una forma de representación específica de masacres? (Imagen 1)



Imagen 1. *We need to talk about Kevin* (Lynne Ramsay, 2011).

De la(s) masacre(s)

Un aporte en dirección a esa respuesta lo realizan José E. Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2009) cuando rastrean la (re)construcción literaria, histórica y pictórica de algunas importantes masacres de la humanidad.

En las diferencias que los autores encuentran entre las masacres antiguas y las modernas, nosotros podemos recuperar algunos elementos de interés: las primeras, representan las matanzas míticas (de los santos inocentes, por ejemplo) desarrolladas durante el Medioevo, en las que se

muestra a los perpetradores en la posición vertical, con el brazo en alto que blande el arma homicida a la manera de la figura tradicional del luchador victorioso, mientras que las mujeres y otras víctimas comienzan a desmoronarse, presa de la desesperación y de la angustia. Toda la escena (...) despliega una superficie con cuerpos entrelazados en alusión al caos de las matanzas, y reserva también un lugar en el fondo para los testigos silenciosos del suceso.

(Burucúa y Kwiatkowski, 2009, p. 72-73).

En ellas, no hay dudas acerca de los roles que juega cada sujeto. Los perpetradores son fácilmente distinguibles por sus rasgos y sus acciones. Los autores afirman que, luego, este primer modelo plástico se transforma mediante la superposición con otro: el de la cacería de animales salvajes. En esas representaciones, las víctimas aparecen animalizadas y en gran medida, los victimarios como héroes. Esta es la composición que adoptan las representaciones de las masacres-genocidios contemporáneas, en las que las víctimas son presentadas por los perpetradores de manera animalizada —lo que supone la suspensión de ciertos derechos y garantías propias de lo humano—. La continuidad entre unas y otras, sin embargo, estaría dada por las figuras de los observadores: detrás de los victimarios, se muestran los testigos mudos de la escena.

La radicalidad de la muerte en estos eventos narrados conlleva no sólo un compromiso emocional sino la conflictividad propia de su puesta en discurso, de su representación. En este sentido, en el filme, Ramsay asume la decisión de no mostrar el momento de la

masacre. Los disparos de Kevin no tienen destinatarios *dentro de la imagen*; él está solo en el cuadro. Será mostrado de frente y de espaldas, en gestualidades teatrales –sólo su rostro dejará entrever las consecuencias de sus disparos–, pero nunca en el mismo encuadre que las víctimas. A ellas, las vemos directamente en las camillas, socorridas por médicos y bomberos, al final. Así, la masacre es construida principalmente desde los espectadores y familiares que esperan y sufren, fuera del gimnasio donde ocurre y, en menor medida, desde los gestos ficticios de Kevin. No obstante, las consecuencias de esos gestos serán contundentes a lo largo del filme.

De la traducción

En el ámbito de la Semiótica de la Cultura y, especialmente, en los trabajos de Iuri Lotman, la noción de semiósfera es fundamental. Si bien el espacio definido por ese concepto es variable y puede ser utilizado para dar cuenta de procesos diferentes, en diferentes niveles (algunos más abarcativos y abstractos, otros más concretos e identificables), lo que permanece inalterable en unos y otros es lo que Lotman denomina *frontera*. Siguiendo una definición matemática de este concepto, podemos decir que la frontera “es un conjunto de puntos que pertenecen simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior” (Lozano, 1999, p. IV) y cuya función primordial es limitar la penetración de lo exterior o filtrarlo para su *adaptación*. Esta incorporación de lo ajeno a la semiosis es un proceso constante, que supone este trabajo de adaptación. En la frontera, precisamente, es donde tiene lugar este trabajo, que Lotman también llama de *traducción*.

La semiósfera supone también intercambios asimétricos entre el centro de la misma y su periferia. Normalmente, podríamos asumir que la periferia es la zona más cercana a la frontera, que presenta como riesgo último la exclusión, la expulsión y la no-existencia (el más allá de la frontera). Dentro de sus límites, encontramos la diversidad y, en muchos casos, la incorrección de ciertas prácticas que no pueden alcanzar el centro. Esta incorrección se opone a la unidad, a las normas y al lenguaje propio de quienes ocupan la posición central en los procesos de semiosis.

Más allá de esta visión espacial estratificada o asimétrica de los procesos semióticos, la concepción de Lotman ayuda a dar entidad a esos mecanismos propios de la semiosis (aunque no excluyentes de ella) que permiten la circulación de discursos de unos espacios sociales a otros y las necesarias transformaciones/traduccioness a las que deben someterse para adquirir esta movilidad. Aceptamos con él que expresar algo en otra lengua es una forma de comprenderlo y, como en la mayoría de los casos los diferentes lenguajes no son mutuamente simétricos, entonces no es posible encontrar correspondencias semánticas directas. Así, en este proceso de traducción se genera nueva información de manera constante, gracias al propio mecanismo de la semiósfera (Lotman, 2009).

Vinculado en alguna medida a los trabajos de Lotman, Umberto Eco también se ocupa de la traducción y lo hace atendiendo a diversos problemas propios de estos quehaceres. Acude a tal fin a su propia experiencia como traductor y como autor traducido, así como a sus vivencias como lector y espectador de obras ajenas. En *Decir casi lo mismo* (2008), define a la traducción como el acto de

entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, *según una determinada descripción*, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía.

(Eco, 2008, p. 23, cursivas del autor)

En esta definición, está presupuesto que la traducción se produce entre dos textos con la misma materia de la expresión. Y en tanto Eco dedica gran parte de esa obra a este tipo de trabajo de traducción, dedica también algunos capítulos a lo que él denomina *traducción intersemiótica*, “que ya Jakobson llamaba transmutación y otros llaman adaptación” (2008, p. 416)⁴. La particularidad aquí es que entre el texto fuente y el texto de llegada no sólo hay una transformación de la materia lingüística (sistema semiótico, dice Eco) sino que lo que cambia fundamentalmente es la materia de la expresión. Los ejemplos predilectos del autor hacen referencia a los pasajes de una historia en un libro a su adaptación cinematográfica, de la materia lingüística a la audiovisual.

En estos procesos de pasaje, lo que se pone en juego son conjeturas y procesos de interpretación:

Para entender un texto –y con mayor razón para traducirlo– hay que formular una hipótesis sobre el mundo posible que representa. (...) una traducción debe apoyarse en conjeturas, y solo después de haber elaborado una conjetura que se le presente como plausible, el traductor puede proceder a verter el texto de una lengua a otra. O sea que, dado el espectro completo del contenido puesto a disposición por una entrada del diccionario (más una razonable información enciclopédica), el traductor debe elegir la acepción o el sentido más probable, razonable y relevante en ese contexto y en ese mundo posible.

(Ibíd, p. 57)

Cuando lo que está en juego en el proceso de traducción son elecciones que incumben a una misma materia (lingüística) en diferentes sistemas semióticos, el trabajo del traductor es arduo. Cuando la traducción es intersemiótica, estas elecciones suponen una gama de desafíos más amplios en tanto deben reflexionar también en torno a otras materias, por ejemplo, visuales y sonoras. En los ejemplos trabajados por Eco, lo que está en juego es la necesidad de mantenerse fiel, no al autor, sino a la obra original.

Compartiremos a continuación una serie de reflexiones en torno a las decisiones que se tomaron en el proceso de *traducción intersemiótica* de *We need to talk about Kevin*. A partir de algunos ejemplos, buscaremos dar cuenta de las decisiones tomadas en la versión cinematográfica de la obra, para establecer las diferencias y las continuidades y eventualmente considerar la fidelidad de la obra de llegada en relación a la obra fuente.

Desde el libro

La primera de las cartas tiene fecha 8 de noviembre de 2000; la última, el 8 de abril de 2001, coincide con el segundo aniversario del *jueves*. En todas ellas el destinatario es Franklin y si bien están escritas desde el presente de Eva, posterior a la masacre, todas ellas hacen referencia fundamentalmente a su vida antes del *jueves*. En gran medida, a los años que van desde el 11 de abril de 1983 hasta el 8 de abril de 1999: desde el nacimiento de su hijo hasta el día de la masacre. El recorrido temporal en ellas es cronológico y los espacios mayoritariamente mencionados son las dos casas que Eva y Franklin habitan desde que se casan (un departamento en el que nace Kevin y una casa en las afueras en la que él crece y donde nace Celia). En el libro, además, tienen importancia tanto el jardín de infantes como la escuela a la que asiste Kevin.

Las cartas, según afirma Eva, son lo único que le ha permitido aliviar un poco los sufrimientos que padece desde el *jueves*, y en ellas dialoga extensamente con Franklin, sobre los modos en que ambos actuaron en relación a Kevin. El título del libro y del filme da cuenta de lo que Eva hace a través de estas cartas, con su marido ausente: hablar sobre Kevin y contarle todo aquello que él no pudo ver ni escuchar de su hijo mientras vivió.

En el filme, Eva no escribe. En el filme, ella no dialoga con Franklin (más que en los *flashbacks*). No hay reflexiones a las que podamos acceder como espectadores en ese presente árido de la vida de Eva. El hecho de que Eva no escriba en la película, le quita a su personaje la posibilidad del desahogo que esas cartas significan para la Eva del libro. Acentúan su sufrimiento y lo hacen, si se quiere, más privado: la Eva de las imágenes es dejada aún más sola, distante y hermética.

Entre el libro y la película

En Internet es posible encontrar un guión (*screenplay*) de la película firmado por Lynne Ramsay y Rory Kinnear⁵. La fecha de este guión es 23 de noviembre del 2007. Entre esta pieza de escritura y el libro es poco lo que queda en común: la primera persona de éste es reemplazada por la exterioridad de un relato en tercera persona que, convenientemente, no incorpora ninguno de los pensamientos y reflexiones de Eva. Tan sólo sus acciones, los escenarios y algunas indicaciones de aquello que, como espectadores, debemos poder ver en su rostro.

No obstante, lo más interesante es lo que este guión no incorpora: comienza con una parte de la escena de la masacre en la escuela y vuelve a ella al final. En el medio, sólo encontramos el recorrido cronológico de la historia de Eva y Franklin. El presente de la enunciación de las cartas, ha desaparecido.

Así, no encontramos en él ninguno de los fragmentos que, minuciosamente narrados en el libro y en la película, nos muestran a Eva con posterioridad al *jueves*: en su nuevo trabajo, como empleada en una agencia de viajes; comiendo sola, en su pequeña casa, *omelette* y vino tinto; huyendo de los familiares de las víctimas de la masacre, así como de uno de los sobrevivientes; haciendo compras en el supermercado; limpiando el frente de su casa y su auto, y asistiendo religiosamente a los horarios de visita de la cárcel en la que Kevin se

encuentra detenido. También están ausentes en este guión cinematográfico los fragmentos de la representación de los espectadores de la masacre, que pueblan intermitentemente buena parte de la primera mitad de la película dirigida por Ramsay. Evidentemente, este guión disponible para su descarga es una pieza de escritura provisoria y previa, que fue re-trabajada para la versión final del filme.

En esa versión final, Ramsay decide que el pasado acomodado de Eva, próximo al *american dream*, debe ser contrapuesto en imágenes con su presente post-masacre, próximo a una pesadilla, así como está escrito en el libro. Por lo tanto, entre el *screenplay* disponible en la web y el filme hay todavía una serie de mediaciones fundamentales para la *traducción intersemiótica* del libro que refieren a la contraposición entre el pasado y el presente.

Del filme

La película, de este modo, cuenta dos relatos, de dos tiempos distintos, y los alterna, dándonos a ver fragmentos de un tiempo y luego del otro sucesivamente. Los primeros quince minutos, sin referencia temporal explícita alguna, muestran hasta cuatro momentos diferentes y pueden ser confusos. La caracterización de Eva es el único indicio firme de qué tiempo está siendo relatado en cada fragmento. Luego, sin embargo, el relato se divide claramente en dos tiempos, de desarrollo igualmente lineal cada uno.

Si en el libro cada carta es un viaje al pasado desde el insoportable momento presente de Eva, en el filme son dos momentos superpuestos por el montaje. El primero, comienza con la pareja de Eva y Franklin y avanza cronológicamente: la vida de Eva de soltera, cómo se conocen, la decisión de tener un hijo, sus dificultades conyugales a raíz de Kevin, la decisión de separarse, y culmina con la masacre en la escuela. La otra parte, comienza con la vida de Eva luego de la masacre y avanza también cronológicamente. Narra su nueva y penosa vida, sus visitas a Kevin en la cárcel (el abismo que los separa, que lentamente comienza a ceder), y concluye con la pregunta, que Eva nunca le había formulado antes, de por qué hizo lo que hizo.

Las palabras y las imágenes que hacen presentes a Franklin y Celia en los fragmentos del relato uno de la película son las que, por contraste, hacen tan fuerte su ausencia en los fragmentos del segundo. Por el lado del libro, conforme las cartas avanzan y el pedido del título de la historia se hace cada vez más urgente, las referencias en tiempo presente en relación a Franklin se tornan una incógnita mayor. Luego comprenderemos que ese tiempo verbal alude al modo en que Eva siente a su marido y no a su efectiva presencia como destinatario de las cartas.

Si en la película es necesario alternar secuencias de lo que hemos llamado el relato uno y el relato dos, en el libro esto no es necesario: la escritura habilita esa presencia sucesiva de relatos correspondientes a tiempos diferentes. De hecho, en el libro, mientras Eva relata acontecimientos del pasado, va adelantando, mediante frases sueltas y pequeños párrafos a veces, cómo estos eventos se han resuelto en un momento posterior de sus vidas. Sus pequeñas victorias en relación a Kevin en momentos puntuales de la infancia, por ejemplo, se ven opacadas y anuladas automáticamente ya que este final, lo sabemos desde el comienzo en lo atinente a lo escolar, lo intuimos en lo familiar, ha sido de tragedia.

El libro comienza con la dedicatoria de Shriver “Para Terri. Un conflicto del que ambas escapamos”⁶ y podría ser considerado el intento por justificar la opción de no tener hijos de la autora, según sus declaraciones en una entrevista (Glaze, 2008). Entonces, si bien el libro está escrito desde la palabra de Eva y es ella quién nos entrega a los otros personajes, la centralidad que tiene en él Kevin y su vínculo con Eva, el recuento detallado de los conflictos de Kevin, la tragedia resultante de sus actos y, finalmente, los detalles que ella, como narradora, reconstruye en torno a la masacre del *jueves*, no permiten dudar que el centro está puesto en el hijo que Eva, en la ficción, tuvo, y que Shriver evitó.

La película, en cambio, está focalizada en Eva: es a ella a quién sigue la cámara, ella ocupa el rol protagónico. Si en el libro ella puede tomar la palabra para construirse a sí misma a la vez que se ocupa fundamentalmente de su hijo, en el filme esto no es posible: esa primera persona de la escritura (que construye muchos personajes, principalmente a Kevin) cede su lugar a una cámara que sólo observa, que no conoce las potentes reflexiones de Eva, sólo sus reacciones y, ante la cual, Kevin es visto hacer y reaccionar. En el filme no hay vecinos que denuncien a Kevin; no hay compañeros de escuela sodomizados; no hay docentes que hablen por él; no hay rondas policiales que denuncien “pequeñas travesuras”; Violetta y Alice no tienen su lugar para aportar las pistas que Eva va juntando, horrorizada y tal vez incrédula, a lo largo del libro (a pesar de que ambas sí se encuentran presentes en el *screenplay* provisorio del que hemos hablado antes). La película debía elegir el camino de la elipsis, es evidente. Lo que queda fuera nos habla de otros personajes en relación a Kevin (a través de Eva); lo que Ramsay nos muestra, nos hace ver a Eva en reacción frente a Kevin (casi sin terceros).

De los colores

Narrativamente, el presente de Eva en el filme es tan importante como su pasado. Además de la caracterización del personaje de Eva en uno y otro momento, los espacios por los que circula, la presencia y ausencia de personajes y fundamentalmente los comportamientos agresivos sin causa aparente de algunos de ellos (con el correr de los minutos sabremos que la causa siempre es Kevin), dan cuenta del momento presente de Eva. Pero hay toda una serie de decisiones vinculadas a los colores de los objetos y la luz que establecen una diferencia sustancial entre el pasado y el presente.

La fiesta de la Tomatina, en España, si bien es parte del relato uno, puede ser considerada como el inicio de un trabajo visual en el relato dos del filme, en el que el color rojo es predominante: lo que une esa fiesta en la que Eva participa a comienzos de los años ochenta, con su presente, está en la banda sonora. Mientras ella es levantada por la multitud, completamente manchada de rojo y filmada desde arriba, su mirada se eleva al cielo y se escuchan gritos: no se trata ya de los sonidos de la multitud que arroja tomates, sino de unos pocos jóvenes asustados por un arco que se tensa, mientras lanza flechas. Sutiles, esos segundos hacen de puente entre el tomate triturado en el cual Eva se hunde (el guión se pregunta: ¿es esto el infierno?) y su presente, un pozo del cual pareciera ni siquiera intentar escapar, luego de los sucesos del *jueves* (si no el infierno, sin dudas su purgatorio personal).



Imagen 2. *We need to talk about Kevin* (Lynne Ramsay, 2011).

Además de los tomates en España, la preponderancia del color rojo a lo largo del filme es evidente: la pintura que mancha su casa y su auto y que tiñe la luz que atraviesa las ventanas de uno y otro espacio; las luces fuera del colegio, cuando los bomberos desbloquean las puertas del gimnasio; las luces en la noche de Halloween y en las calles de la ciudad por las que transita con Franklin cuando jóvenes; el reloj despertador; la puerta que la profesora golpea sin poder abrir el día *jueves*; las latas de sopa de tomate delante de las cuales Eva se refugia de la madre de una de las víctimas en el supermercado; el vino tinto que, irremediamente, acompaña sus *omelettes* de cena; la mermelada con que Kevin unta sus panes de merienda; el vagón-restaurant en que Eva come, sola; tendida en su cama, ensangrentada, después de descubrir en el patio a Franklin y Celia muertos; las luces en la calle mientras maneja y cada uno de los fragmentos del filme en los que se dedica a limpiar el frente de su casa y el parabrisas de su auto.

No obstante, el juego cromático en las imágenes del filme no se restringe sólo al rojo. En la entrada del gimnasio, mientras se van destrabando las puertas y socorriendo a los heridos, las luces de ambulancias, policía y bomberos mezclan el rojo con el azul.

El color azul está en las paredes del cuarto de Kevin en la casa-rancho y es el color que elige Eva para pintar las paredes del pequeño cuarto que ella prepara en el año 2001 para cuando Kevin recupere su libertad.

Cuando Eva regresa de la Tomatina y se reencuentra con Franklin en un cuarto de hotel, las luces que ingresan de la calle son azules. Él le pregunta si es seguro tener relaciones y ella da a entender que está dispuesta a tener un hijo⁸.

La continuidad y repetición de estos dos colores no es casual, ya que además fueron predominantes en algunos de los afiches promocionales del filme: Eva mirando de costado bañada en una luz roja y Kevin con el ceño fruncido, las cejas arqueadas, mirando hacia delante, en un monocromo azul (Imagen 2).

De los parecidos entre madre e hijo

Eva cierra su última carta a Franklin el 8 de abril de 2001, con una serie de confesiones sobre sus parecidos con Kevin. Desde el momento en que, de bebé, él se alejó de su seno

con desagrado y ella le correspondió con un rechazo similar, pasando por la lucha con que se enfrentaron uno y otro con una ferocidad implacable a lo largo de los primeros dieciséis años de vida de él. Ese combate mudo entre Eva y Kevin habría sido el responsable, finalmente, no sólo de que Eva conociera a su hijo mejor que ningún otro a su alrededor (mejor que Franklin, por supuesto), sino finalmente también de su inevitable aproximación y cercanía, consecuencia del hecho de intentar expulsarse mutuamente lejos uno del otro (Shriver, 2007, p. 463). ¿Cómo mostrar en imágenes estos parecidos y esta lucha? ¿Cómo sugerir en el filme estas similitudes entre madre e hijo puestas en palabras en las cartas a Franklin?

La primera vez que vemos a la Eva de 1999, a pocos minutos de comenzado el filme, tiene el pelo muy corto en su nuca y es mostrada de perfil: desde este ángulo, sus parecidos con el rostro de Kevin se amplifican.

Ambos son mostrados dentro del cuadro y contrapuestos en reiteradas oportunidades a lo largo de la película. Si bien estas imágenes podrían entenderse como la evidencia de su “combate”, sin duda terminan siendo también las pruebas de la cercanía entre ellos: cuando ingresan por primera vez a la casa-rancho de los suburbios, ambos están sentados en el piso de la inmensa sala de estar, con miradas perdidas; en prisión, ante la mesa durante el tiempo de visita, ambos están sentados frente a frente, en la mayor parte de las ocasiones, sin hablar; en el restaurante, en la oportunidad en que salen solos a cenar, luego de jugar en el Mini Golf; en otros planos, mientras uno de ellos está en primer lugar, frente a la cámara, el otro ocupa algún espacio en profundidad de campo; normalmente, los primeros planos y los planos detalle de los rostros, son sólo para ellos dos; Kevin saca uñas de su boca y las acomoda frente a sí en la mesa, durante la visita de su madre, y Eva saca cáscaras de huevo de su boca y las acomoda en el borde de su plato con *omelette*. Y, fundamentalmente, cuando la cámara toma un lavamanos lleno de agua desde abajo (desde adentro) y vemos que alternativamente Eva y luego Kevin hunden su rostro/se funden en él, vestidos con ropa de igual color.

Lo que en el libro está construido como una suposición por parte de Eva, en el filme está mostrado como una posibilidad: estas semejanzas entre madre e hijo contribuyen a explicar la decisión de él de dejar con vida a su madre⁹.

Todas estas transformaciones no son parte, necesariamente, de las cartas que Eva escribe, sino que pertenecen a esa gama de decisiones que deben ser tomadas en el trabajo de *traducción intersemiótica*. En este sentido, un último elemento que deseamos resaltar es el trabajo con la música dentro del filme.

De la música y la banda sonora

Antes analizábamos el uso de la banda sonora durante la fiesta de la Tomatina, especialmente en el momento en que Eva parece reflexiva, mientras se hunde en ese líquido rojo. De igual modo, la banda sonora funciona a lo largo de la película presentando o resolviendo conflictos que no aparecen mayormente desarrollados en imágenes.

Un episodio de gran tensión para Eva está apenas sugerido a partir de una frase en la banda sonora, sin la correspondiente imagen. Mientras Eva espera a Kevin en la sala del

hospital, luego de que se quiebra el brazo, vemos su estado de nerviosismo ante el temor de ser expuesta ante la médica como la responsable de esa fractura. Segundos antes, hemos escuchado la voz en off de Kevin que afirma, casi como una amenaza: “Puedo ver a la doctora yo solo” (“I can see the doctor by myself”, 43’10”) y así entendemos el temor a que Kevin pueda contarle las circunstancias de su caída.

De igual modo, podemos mencionar, al menos, tres elementos que tienen importancia en la película, que no aparecen explícitamente en el libro y que, sin embargo, podrían ser consideradas decisiones correctas tomadas por parte de la directora en su trabajo de traducción.

La primera, es el instrumento con el que es asociada Eva en algunos pasajes del filme. Se trata probablemente de una cítara. En cualquier caso, es un instrumento de cuerda, no convencional (no se trata de una guitarra) que aparece en momentos de gran exposición y tensión para Eva: saliendo del Tribunal, durante los juicios o al encontrarse en la calle con los familiares de las víctimas.

En segundo lugar, el ruido del regador del parque de la casa-rancho. Es el primer ruido que escuchamos al comenzar el filme (00’34”). Lo escuchamos en diferentes momentos de las escenas en esa casa, si bien está asociado al momento en que Eva descubre a Franklin y a Celia en el parque. Pero también es superpuesto a ciertas imágenes de Kevin en otros espacios. Por ejemplo, cuando se para en el escenario del gimnasio, de espaldas a la cámara, y saluda a una supuesta platea, vacía, arco en mano, luego de que se escucharan los disparos y los gritos, luego de que Eva reingresa en la casa, desde el patio en el que el sistema de riego sigue funcionando.

En tercer y último lugar, podríamos recorrer las canciones que forman parte de la banda sonora del filme. No estamos en condiciones de realizar aquí ese trabajo de forma extensa, aunque sí deseamos retomar algunos fragmentos de la canción con la que directora decide concluir el filme: *Mother’s last words to her son*, de Washington Phillips.

El tema, en su versión original, corresponde a 1927, y esta es la versión que Ramsay decide incluir en el filme. Junto a la materialidad sonora propia de los discos antiguos, es evidente la ajenidad temporal de la canción en relación al presente del relato. No obstante, esta extrañeza que genera en el espectador contribuye a tomar conciencia de ella y a acompañar ese momento de la *confesión* de Kevin, que pareciera marcar justamente el fin del combate con su madre: por primera vez el reconocimiento de la atrocidad de lo hecho, el surgimiento de la duda y el silencio en el lugar de las ciegas certezas anteriores.

No puedo olvidar ese día,
cuando mi querida madre me dijo dulcemente:
“Te estás yendo, hijo querido.
Siempre has sido la alegría de tu madre”¹⁰.

La canción comienza a escucharse, desde el inicio instrumental, cuando Eva abraza fuertemente a Kevin para despedirse. Lo único que podemos oír, sin embargo, son sus versos finales:

Ahora cuando pienso en mi madre querida,
 cuán seguido intentó y consiguió,
 alegrar mi mente inquieta, perdida en sendas erradas,
 mientras me decía “Aceptá tu camino”.

Eva finalmente puede tomar su lugar de madre: acompañar a su hijo en el camino que le espera, haciéndole saber también las responsabilidades que le caben por las decisiones tomadas. Y Kevin, finalmente, pareciera agradecer la compañía de su madre y comenzar a comprender más cabalmente los alcances de la masacre.

Masacres en escuelas

Dentro de las escuelas, la muerte habilita reflexiones específicas y también procesos específicos de duelo, más allá de los familiares extra-escolares¹¹. Ahora, cuando los responsables de esas muertes son compañeros, son los propios estudiantes, entonces el evento se torna realmente *intolerable*.

La radicalidad de estas muertes, además, cuestiona a la institución escolar como espacio de circulación de la palabra y encuentro con otros diferentes; como el lugar de la transmisión del conocimiento y de la construcción de un futuro posible; como espacio de subjetivación de los sujetos e incluso como un lugar al que la violencia a priori le resulta ajena (baste mencionar la cantidad de textos dedicados a indagar y conjurar las diferentes violencias en las escuelas y la etiqueta de “violencia escolar” con la que los medios muchas veces justifican la inclusión allí de “lo noticiable” que estos hechos suponen); todos estos elementos son los que se conmueven con las masacres en escuelas. Incluso la muerte de compañeros y docentes por mano de otros estudiantes pareciera convocar la figura de la *traición*¹².

Todas las justificaciones que Kevin argumentaba, fundamentalmente a través de los medios de comunicación (pocas de ellas presentes en la película), desaparecen al final del libro y del filme: dos años después del *jueves*, él está a punto de ser trasladado a una cárcel de adultos (cumple dieciocho años) y Eva, por primera vez, le formula esa pregunta: ¿por qué?¹³ Y por primera vez, Kevin, abatido, golpeado y agradecido por la presencia de su madre de visita en la cárcel, responde que ya no lo sabe. Antes, creía saberlo. Ahora ya no. La incertidumbre de Kevin probablemente sea la más intranquilizadora de las respuestas para el lector/espectador.

Coincidimos con Burucúa y Kwiatkowski (2009) en que las masacres nos ponen frente al cuestionamiento por lo que nos hace humanos y su representación en *We need to talk about Kevin*, en sus indefiniciones, nos permite, de alguna manera, ese distanciamiento necesario ante la masacre a partir de su representación: la falta de respuesta del libro y de la película no son más que la invitación para el lector/espectador a iniciar estas búsquedas. Ahora, ¿qué sucede con la escuela representada? ¿Cuál es su margen de acción en *We need to talk about Kevin*? ¿Nos permite reflexionar sobre el lugar de nuestras escuelas en relación a las situaciones de violencia?

Antagonismo invisible

La escuela es una institución en la que nos encontramos con la diferencia. De acuerdo al tipo de espacio familiar del que cada uno provenga, el aprendizaje de lidiar con la diferencia y con los diferentes, tiene lugar mayormente en la escuela. Y por lo tanto, es el espacio posible para el conflicto.

Chantal Mouffe (en Triquell y Ruiz, 2014) afirma que el conflicto es inherente a los vínculos en sociedad: en las sociedades humanas una de sus dimensiones fundamentales es la del conflicto, la de los antagonismos. Estos antagonismos permiten construir un posicionamiento propio, en el marco de la dinámica “nosotros-ellos”: en tanto se puede reconocer el conflicto, es posible la toma de posición y con ella, surge la posibilidad de tomar decisiones que comienzan a delimitar un nosotros y un ellos.

Triquell y Ruiz afirman que “para Mouffe, el desafío de la democracia pluralista no es eliminar el antagonismo sino ‘domesticarlo’, en la forma que ella denomina ‘agonismo’” (2014, p. 130). La relación de agonismo reconoce la legitimidad de los oponentes en conflicto. Es decir, busca transformar una relación de antagonismo en la que las partes no reconocen ninguna base común, en una relación nosotros/ellos en la que se reconoce la legitimidad de sus oponentes (Ibíd., p. 131).

Ahora bien, para lograr la construcción de relaciones agónicas, es necesario que el conflicto tenga lugar, que pueda visibilizarse. En *We need Kevin* se encarga de que esa expresión no se produzca nunca. La escuela, para él, no es el escenario posible de estas disputas, ya que se encarga de borrarlas una a una, de invisibilizarlas. La única persona que logra reconstruirlas, aparentemente sólo a posteriori (y en gran medida, sólo en el libro) es Eva. Hasta el momento de la masacre, Kevin logra evadir todo lo que es del orden de la expresión del conflicto con otros que no sean su madre y en espacios vinculados a lo público (diferentes a su hogar). Y Eva queda sola en este reconocimiento: no logra compartirlo con Franklin, menos aún hacerlo público, hasta que es demasiado tarde.

Es más: el antagonismo radical que expresan las acciones de Kevin no tienen como fin la eliminación de esas personas a las que asesina, no son ellos sus oponentes (aunque sí sus víctimas). De hecho, podríamos intuir que no los reconoce siquiera como oponentes, sino más bien como las piezas clave de un mensaje dirigido a la sociedad en su conjunto. De hecho, el cuidadoso proceso de selección de cada una de las víctimas, atiende a características en tanto representantes de “tipos ideales” (cf. nota 13), antes que de individuos concretos. La búsqueda de un agonismo que aborte la masacre sería, por lo tanto, imposible.

Parece pertinente aquí recuperar algunas reflexiones elaboradas por Elvira Martorell (2006) en relación a la violencia en las escuelas:

(...) que el instinto de destrucción es algo basal en el ser humano, que la violencia está en nosotros mismos y que justamente el pacto fraterno se constituye para preservar la vida de los hermanos del clan (...) la sociedad está permanentemente en peligro de volver, diría Hobbes, “al estado de naturaleza”, diría Freud “al estado de la horda”. No hay nada asegurado en esto, en este pasaje de naturaleza a cultura, es necesario constantemente renovar el pacto. (Martorell, 2006, p. 22).

Martorell afirma que la violencia es parte inherente a los seres humanos: desde otros marcos de referencia, la tesis de Mouffe citada antes. En esta argumentación, la violencia es algo con lo que las instituciones educativas deben lidiar, algo que deben reconocer que está allí para poder trabajarlo. En *We need to talk about Kevin* lo que se aborta justamente es la posibilidad de este trabajo con la violencia, porque Kevin la esconde, la disfraza, la evita. Todo aquello que en el libro aparece tematizado como indicios, como pistas, identificado en las acciones de Kevin en el ámbito de lo público (en la calle, en la escuela, en el jardín, en un baile), son sin embargo elementos que solo Eva puede considerar. Y, sobre todo, elementos que la película no recupera. Por lo tanto, en ella los indicios y sobre todo, la responsabilidad, quedan restringidos al ámbito de lo doméstico-privado. Todo pareciera indicar que, por ejemplo, la escuela no es la causa del accionar de Kevin pero que tampoco tiene nada que hacer para evitarlo.

Eva pareciera luchar contra la idea de que la responsabilidad en relación a Kevin es toda de ella y sólo de ella, por no haberlo deseado lo suficiente, por no haber logrado hacer lo que otras madres hacen con sus hijos, desde el mismo comienzo. Franklin no logra ver a Kevin y, por lo tanto, no alcanza a anticipar sus movimientos. El “necesitamos hablar de Kevin” del título está dirigido a él, bajo el género epistolar póstumo que Eva le dedica. Pero bien podría tratarse de una exhortación dirigida también a los lectores y a los espectadores.

We need to talk about Kevin se aleja de las prescripciones y de los componentes didácticos en relación a sus espectadores. En buena medida, solo instala interrogantes-límite. Por lo tanto, no haremos aquí lo que la historia evita tan exitosamente. Sólo nos interesa dejar claro, hacia el final, que en el proceso de *traducción intersemiótica* hay diferencias entre el libro y la película, también en relación al lugar que le cabe a la escuela, en tanto ese “adentro” del “afuera de la casa” (Martorell, 2006, p. 23).

Tanto la película como el libro nos “hablan de Kevin”: en uno, hay una diversidad de actores que intervienen y que podrían, eventualmente, devenir auxiliares (aunque esto no ocurra); en la otra, el número de estos actores se reduce y la escuela pasa a ser simplemente el escenario de una acción que pareciera inevitable. Kevin saluda a la platea, vacía, arco en mano, una vez que su performance terminó.

Notas

1. La propia Eva nombra el día de la masacre como el *jueves* que le quitó su vida. Kevin encierra el día jueves 8 de abril de 1999, a tres días de cumplir dieciséis años, a once personas cuidadosamente elegidas en el gimnasio de la escuela secundaria a la que asiste. Allí, desde la altura, dispara sobre ellos flechas hasta producir la muerte de nueve de ellos. Son siete compañeros y compañeras, un trabajador de la cantina del colegio y una docente. Hacia el final del libro y de la película nos enteraremos que, previamente y antes de salir de su casa, Kevin ha asesinado también a su padre y a su pequeña hermana en el jardín. De esta forma, la tragedia del *jueves* para Eva es doble: pública e íntima.

2. Como ejemplos, podemos mencionar *Elephant* (2003), de Gus van Sant y *Klass* (2007), de Ilmar Raag.

3. El trabajo que desarrollamos en este escrito es fruto de nuestra inserción en un proyecto colectivo de investigación que indaga en representaciones audiovisuales de conflictos contemporáneos. En ese colectivo, mi trabajo está centrado en representaciones de conflictos en escenarios educativos. El título del Proyecto es “Imágenes en conflicto: Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea. Segunda etapa.” Está dirigido por la Dra. Ximena Triquell y codirigido por el Mgter. Santiago Ruiz y ha sido aprobado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, para el período 2014-2015.

4. Este uso del término adaptación se distingue de la forma en que se lo comprende en la obra de Lotman, para devenir el uso habitual, cotidiano, propio del sentido común, que supone el pasaje de una obra desde la materia lingüística a la audiovisual/filmica.

5. El mencionado *screenplay* puede encontrarse en: http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-We_Need_to_Talk_About_Kevin.pdf (última visita: octubre de 2014).

6. La versión original en inglés dice: “For Terri. One worst-case scenario we’ve both escaped”. Edición de 2003, publicada por Counterpoint, miembro del Grupo Editorial Perseus, en Nueva York, Estados Unidos.

7: “A mass of half-naked teenage bodies writhe together, piled on top of one another, screaming and yelling, covered in a viscous, blood-red liquid. Is this hell?” (Ramsay y Kinnear, 2007, p. 10).

8: Inmediatamente después de esta escena, vemos unas imágenes de células dividiéndose: se da a entender que corresponden al embarazo en curso. En los créditos, sin embargo, se menciona que son células de cáncer de mama en proceso de división.

9: La escena de la fotografía dada por desaparecida por Eva, que Kevin tiene con él en prisión, de una joven Eva en Amsterdam, por ejemplo, contribuye a consolidar esta hipótesis.

10: La letra completa de la canción dice: “*I never can forget the day / When my dear Mother did sweetly say / You are leavin’, my darling boy / You always have been your mother’s joy. Now as you leave in this world to roam / You may not be able to get back home / But remember Jesus, who lives on high / And is watchin’ over you with a mighty eye. The world is so full of old sin and woe / And many sorrows everywhere you go / But remember Jesus, who’s everywhere / You get in trouble now, he’ll meet you there. If you’ll bow down before his face / And trust in him for his saving grace, now / And you have a burden, he’ll make them light / And he sure will guide you all in the right. Now when I think of my Mother dear / How often she did, and try to cheer / My wandering mind, whilst going astray, / By saying, “Son, accept the way.”* Todos los fragmentos en cursiva han sido traducidos en el cuerpo del texto.

11. Un intento específico en este sentido fue llevado adelante por el equipo responsable de la Revista del Ministerio de Educación de la Nación, *El monitor de la educación -Nueva época*. En el número 12 de la revista, el dossier temático fue dedicado a “El lugar de la escuela ante el dolor”. Puede consultarse en: <http://www.me.gov.ar/monitor/nro12/index.htm> (última visita: agosto de 2014).

12. Un buen ejemplo de investigaciones desde un abordaje sociológico de las violencias en las escuelas es el libro dirigido por Carina Kaplan (2006). Desde una perspectiva de intervención, enfocado desde los docentes en escuelas, puede consultarse el material por el Instituto de Capacitación e Investigación de los Educadores de Córdoba (2014).

13. No podemos profundizar en esto aquí, pero, a grandes rasgos, Kevin asume completa responsabilidad por lo hecho, justamente porque le permite confrontar a la audiencia de la televisión que lo observa con una imagen de sociedad enferma de consumo, y de consumo de imágenes violentas y biografías de asesinos. En esa serie, él es capaz de distinguir entre *asesinos inteligentes y memorables* capaces de elaborar un *metódico plan de acción* y con *objetivos claros* para transmitir al resto de la sociedad –dignos por lo tanto de su fama y de su lugar en la historia de la comunidad–, de aquellos meros *amateurs*, solo responsables de un *golpe de suerte* o de algún *trastorno menor*. Él, por cierto, se ubica a sí mismo entre los primeros. A esta autovaloración contribuye el hecho de que sus víctimas han sido cuidadosamente elegidas entre los más populares de la escuela, representando un abanico de diversidad en sentido amplio: hay latinos, negros y blancos; hay gays y heterosexuales; deportistas, nerds y artistas; adolescentes comprometidos con su belleza o con causas políticas partidarias.

Bibliografía

- Albert, L., Wolf, D. y otros (productores) y Van Sant, G. (director/ guionista). (2003) *Elephant* [película]. Estados Unidos: HBO, Fine Line Features y Meno Films.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2009). “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones”. En Mudrovic, M. I. *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria* (pp. 61- 85). Buenos Aires: Prometeo.
- Eco, U. (2008[2003]). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.
- Fox, J., Roeg, L. y Salerno, R. (productores) y Ramsay, L. (director). (2011). *We need to talk about Kevin* [película]. Reino Unido/ Estados Unidos: BBC Films, UK Films Council y Rockinghorse Films.
- Glaze, A. (28 de agosto de 2008) “School Killers”, Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-110487. Recuperado octubre de 2014.
- Gramakovski, E. (productor) y Raag, I. (director/ guionista). (2007) *Klass* [película]. Estonia: Amrion y Eesti Televisioon.
- Instituto de Capacitación e Investigación de los Educadores de Córdoba (2014). *Los conflictos en la escuela. Una perspectiva para su comprensión y abordaje*. Córdoba: Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba.
- Kaplan, C. (dir.) (2006). *Violencias en plural. Sociología de las violencias en la escuela*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Lotman, I. (2009). *Cultura and explosion*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Lozano, Jorge (1999). “Prólogo a la versión española”, en Lotman, I. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/lotman2.html>. Recuperado octubre 2014.
- Martorell, E. (2006). “De la violencia a la subjetividad. Una interrogación en torno a la posibilidad de refundar el territorio escolar”. En AAVV. *Miradas Interdisciplinarias sobre la Violencia en las Escuelas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

- Otero, D. (2013). “Tenemos que hablar de Kevin: una madre, un hijo y un acto”, en *Ética y Cine Journal*. UBA/UNC/UIO. Buenos Aires. Disponible en: <http://journal.eticaycine.org/Tenemos-que-hablar-de-Kevin-Una>. Recuperado agosto de 2013.
- Ramsay, L. y Kinnear, R. (2007). *We need to talk about Kevin*. Screenplay. [en línea]. Disponible en: http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-We_Need_to_Talk_About_Kevin.pdf. Recuperado octubre de 2014.
- Shriver, L. (2007). *Precisamos falar sobre o Kevin*. Río de Janeiro: Editorial Intrínseca.
- Triquell, X. y Ruiz, S. (2014). “La dimensión política de los discursos sociales”. En *Revista De Signos y Sentidos*, 15, 125-138.
-

Abstract: This article analyzes the processes of literary linguistic matter transformation in cinematographic discourse, focusing in one particular case: the book by Lionel Shriver, *We need to talk about Kevin*, and Lynne Ramsay’s film version. In the first place, I am interested in the transformations of linguistic matter that take place throughout the *intersemiotic translation* process. In the second place, I share some reflections about the disputes on conceptions about schools both in the book and in the film, considered in terms of *the political*.

Key words: intersemiotic translation - discourse - massacres in schools - the political - conflicts in schools.

Resumo: Este trabalho aborda os processos de transformação da matéria linguística em discurso cinematográfico a partir de um caso específico: *We need to talk about Kevin*, livro de Lionel Shriver (2007), adaptado ao cinema por Lynne Ramsay (2011). Em primeiro lugar, nos interessa centralizar o foco nas transformações que sofre a matéria linguística em sua *tradução intersemiótica* à outra materialidade significante. Em segundo lugar, é pertinente compartilhar algumas reflexões acerca das disputas –consideradas, no que se refere ao *político*– que ocorrem dentro da instituição escolar e são trazidas à tona tanto no livro quanto no filme.

Palavras chave: *tradução intersemiótica*; discurso; massacres em escolas; o político; conflitos em escolas.

Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira de Leonardo Favio* y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís

Nicolás Suárez *

Resumen: El trabajo aborda dos transposiciones de textos de la literatura argentina del siglo XIX que fueron llevados al cine en el último tercio del siglo XX: *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973) y *Facundo. La sombra del tigre* (Nicolás Sarquís, 1995). A partir de la inscripción de ambos films en sus respectivos contextos histórico-políticos, se apunta a contrastar los modelos comunitarios que emanan de cada una de las obras, así como las figuraciones de los conceptos de pueblo y mito que ellas proponen.

Palabras clave: pueblo - comunidad - mito - literatura argentina - cine argentino.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 88]

(*) Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Adscripto a la cátedra Literatura Argentina I de la misma universidad. Guionista cinematográfico recibido en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Doctorando en Letras con un proyecto sobre las transposiciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Becario de CONICET.

En el año 1972, cuando filmaba en La Rioja *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, Nicolás Sarquís tuvo la idea de realizar un filme sobre la vida de Facundo Quiroga. El proyecto, acicateado por el gobernador de La Rioja Carlos Menem, comenzó a filmarse en 1976, pero el rodaje fue rápidamente interrumpido a causa del golpe militar. Por su parte, también en 1972, Leonardo Favio se encontraba en pleno rodaje de su *Juan Moreira*, primera incursión en el cine masivo del popular cantante que, en su faceta de cineasta, se había caracterizado hasta ese momento por desarrollar una obra marcadamente minimalista. La película se estrenó el 24 de mayo de 1973, un día antes de que Héctor José Cámpora y Carlos Menem asumieran la presidencia de la nación y la gobernación de La Rioja, respectivamente, como parte de una misma renovación política que anticipaba el retorno de Juan Perón a la Argentina. Más de veinte años después, los destinos políticos y cinematográficos de Favio y Sarquís volverían a cruzarse. En el año 1995, Sarquís estrenó *Facundo. La sombra del tigre* con el decidido apoyo de Menem que, entonces, se preparaba para ser reelecto como presidente de los argentinos luego de una polémica reforma constitucional. Ese mismo año, Favio había proyectado estrenar una película pensada como

homenaje por el quincuagésimo aniversario del 17 de octubre de 1945 que, finalmente, vería la luz en 1999, con el título de *Perón, sinfonía del sentimiento*.

¿Cómo pensar este rizo que, en un doble vaivén, nos lleva del siglo XX al XIX y de la década de 1970 a la de 1990? A este respecto, además de la conocida filiación política de ambos directores, resulta significativa la inscripción contextual de los filmes, que fueron estrenados en momentos en que el peronismo buscaba ampliar su legitimidad política. Para abordar estas cuestiones, quisiera partir de la idea de que las películas de Favio y Sarquís sobre las vidas de Juan Moreira y Facundo Quiroga postulan una imagen del peronismo como una experiencia comunitaria cuyo mito de origen funciona como prueba de legitimidad política, en tanto cuenta la historia pasada del pueblo que está creando.

Para avanzar en esta dirección, trataré de articular las diversas elaboraciones del mito que surgen de cada película con diferentes modelos comunitarios, en el marco de una lucha simbólica por la formación de una argentinidad que concibo, según los planteos de Benedict Anderson (2011), como una comunidad imaginada. La noción de comunidad, sin embargo, no será abordada en base al sentido de soberanía que adquiere en los planteos de Anderson sino desde la perspectiva biopolítica que, primero en Francia y luego en Italia, fue introducida por filósofos como Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Giorgio Agamben y Roberto Esposito. A raíz del fracaso de los totalitarismos del siglo XX, estos autores plantearon la necesidad de repensar la pregunta por la comunidad. Como apunta Jean-Luc Nancy, el hecho de que la más grande obra de muerte de la humanidad se haya llevado a cabo en nombre de la comunidad es lo que ha puesto fin a toda posibilidad de basarse sobre cualquier forma de lo dado del ser común (2000, p. 17). Esta nueva tarea del pensamiento comunitario adopta en la obra de Nancy inflexiones que, por su modo de indagar la relación entre comunidad y mito, resultan pertinentes para el presente trabajo. En su libro *La comunidad inoperante*, Nancy sostiene que, entre mito y comunidad, existe una relación de reciprocidad tal que no hay mito sin comunidad ni comunidad sin mito (2000, p. 86). De ahí que, una vez interrumpida la voz de la comunidad absoluta, lo que queda es la voz de la “comunidad del mito interrumpido”, en la que el relato unívoco del origen y destino de la comunidad se ve interrumpido por el propio mito (p. 97). A lo largo de estas páginas y tomando en consideración este renacimiento del interés comunitario, intentaré realizar una lectura de las transposiciones cinematográficas de *Facundo*, de Domingo Sarmiento, y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, que Leonardo Favio y Nicolás Sarquís llevaron a cabo en las últimas décadas del siglo XX.

1973

Hay una imagen que quisiera tomar como puerta de entrada a la historia de las relaciones imaginarias entre Moreira y Perón. Dicha imagen exige remontarnos a una crónica sobre la muerte de Moreira que Fray Mocho publicó en *Caras y Caretas* el 4 de abril de 1903, con el seudónimo de Fabio Carrizo. Entre los diversos documentos que ilustran la nota, hay una fotografía del famoso cráneo de Moreira con un epígrafe que dice: “El cráneo de Moreira conservado por la señora Dominga D. de Perón, viuda del doctor Tomás Perón”. Esta información debe completarse con un dato que brinda Josefina Ludmer en el capítulo

de *El cuerpo del delito* titulado “Los Moreira”: Dominga D. es Dominga Dutey, madre de Mario Tomás Perón y abuela de Juan Domingo (Ludmer, 2011, p. 292). A partir de estos documentos, podemos, pues, fantasear una escena imaginaria cuya veracidad importa menos que su verosimilitud: el niño Juan Domingo, de apenas siete años de edad, merodea por la casa de su abuela y toma juguetonamente entre sus manos el cráneo del mítico Juan Moreira. ¿Qué aportaría esta *boutade* a las relaciones entre Moreira y Perón? ¿Qué zonas de la película de Favio permitiría iluminar?

Se trata, creo, de algo más que la constatación de un relevo (Perón nace, en efecto, allí donde muere Moreira: en el pueblo de Lobos). Hay, evidentemente, algo del orden de lo corporal que este encuentro pone en juego. Pero también algo del orden de lo político: el encuentro entre Moreira y Perón a comienzos del siglo XX supone, al igual que en la película de Favio, el encuentro entre dos figuras populares que son asimismo dos significantes vacíos¹. Por un lado, como señala Juan Pablo Dabove en la senda trazada por el señero estudio de Adolfo Prieto (2006), gracias a la desterritorialización operada por Eduardo Gutiérrez, desde fines del siglo XIX el gaucho malo se convirtió en un significante vacío que opera con una labilidad política máxima, una metáfora de conflicto e integración a la vez, que sirvió para la coagulación de algo como un “sujeto popular” (Dabove, 2010, pp. 307-313). Por su parte, durante las décadas de 1960 y 1970, según lo ha demostrado Ernesto Laclau, la demanda del regreso de Perón a la Argentina se convirtió en el significante unificador de un campo popular en expansión (Laclau, 2005, p. 269). Aquí es donde cobra relevancia la dimensión corporal del encuentro entre Moreira y Perón, en tanto metáfora organicista que asocia el orden social a la depuración de un cuerpo enfermo. En palabras del propio Perón: “Las masas sienten y valen por sus conductores; son como un músculo dirigido por un centro cerebral” (1971, p. 141).

Esta sería una posible lectura de la película de Favio. Su Moreira sería (como en las escenas de rebelión popular que abren y cierran el relato) una suerte de centro cerebral de las masas de espectadores. Dichas masas, que acudieron a las salas batiendo récords de espectadores, son las mismas que el día después del estreno se manifestaron en la Plaza de Mayo para celebrar la inminente llegada de Perón. Sin embargo, como afirma Laclau, la unidad de un pueblo constituido de esa manera era extremadamente frágil (2005, p. 270). El filme de Favio se inscribe justamente en ese momento límite en que Perón deja de ser un significante vacío y, próximo a ocupar la presidencia, empieza a verse obligado a tomar decisiones y optar por alternativas. Esto habilita una segunda lectura de la película, que problematiza la primera. Según esta perspectiva, lo que interesa no es solo la película como mecanismo para encuadrar u organizar a la masa, sino también el concepto de cuadro en su sentido cinematográfico, es decir, como aquello que se corresponde con los límites físicos de la imagen. Si tenemos en cuenta que en 1973 la figura de Juan Moreira ya había sido llevada cuatro veces al cine, esta cuestión debe haber tenido cierta importancia para Favio: ¿cómo encuadrar a Moreira? Desde el punto de vista de la conducción política, la apropiación peronista de Moreira no agotaría la productividad del héroe, ya que la figura adecuada para aprehenderlo no sería la del centro cerebral sino más bien la de algo que, lejos de la metáfora organicista del Pueblo-Uno, se aproximaría a la idea de un Cuerpo sin Órganosdeleuzeano². Frente a la cristalización de la Comunidad Organizada en el líder, pues, el cuerpo desmembrado o desorganizado de Moreira viene a evidenciar

que en la película de Favio hay algo del orden de lo mítico que desborda el concepto de cuadro entendido en su acepción política.

Precisamente, para dar cuenta de esto, Favio apela al manejo del encuadre cinematográfico como un recurso fundamental para la mitologización de la figura de Moreira. Los juegos con las alturas de cámara permiten elevar o rebajar a los personajes según las necesidades dramáticas. Así, por ejemplo, en el final, mientras Moreira permanece encerrado en la habitación se lo registra mayormente en planos cenitales, pero cuando sale a enfrentar a la partida se recurre a planos contrapicados que destacan su carácter heroico. El uso de los tamaños de planos, por su parte, funciona en este mismo sentido enaltecedor. Si los primeros planos adoptan –gracias a los contrastes de luz y sombra, al brillo en la mirada, al empleo del contraluz y del efecto *flou*– un aura mística, el tratamiento barroco de los cielos carga de religiosidad a los planos generales. La relación entre estos dos tipos de planos a menudo se establece mediante el uso de *zooms* violentos típicos del *western*, que permiten integrar a los personajes al medio en el que habitan. Del mismo modo, los *travellings* circulares alrededor de los personajes construyen, mediante un enrarecimiento del espacio, una cosmovisión cíclica, no lineal. De esta manera, desde el encuadre mismo, la figura de Moreira parece asumir, tal como apuntan Gonzalo Aguilar y David Oubiña, las características de un mito, en tanto encarnación individual del pensamiento de un pueblo (1993, p. 88).

Pero ¿qué rasgos adopta en el filme ese pueblo que el mito de Moreira viene a encarnar? Mi hipótesis es que la película de Favio funciona como una experiencia comunitaria que apela a un pasado mitológico para postular una comunidad de los ausentes, en la que el mito de Moreira se conecta tanto con la imagen de un pueblo entonces apartado del juego democrático como con la imagen de Perón, el gran ausente.

La articulación entre mito y pueblo se advierte ya en los primeros planos de la película. La propia estructura circular del relato, que se abre con un levantamiento popular en nombre de la memoria de Moreira y se cierra con su muerte, estaría marcando la idea de supervivencia mítica del héroe y de una temporalidad que no es cronológica sino que va en contra de la historia. Pero la identificación del pueblo con la figura de Moreira no es actual sino que está mediada por una ausencia. El “¡Viva Juan Moreira, mierda!” que abre la película ocurre justamente en la escena del entierro, lo cual implica que el reconocimiento hacia el héroe solo se da *post mortem*. Antes de eso, los paisanos, más bien, parecen temerle a Moreira por sus bravatas y arrebatos violentos. Y si en la escena del mercado vemos a una anciana que exhibe ante un pequeño auditorio una serie de imágenes alusivas a la vida de Moreira, el reconocimiento que involucra esta voz popular supone también una falta, ya que Moreira “con mil partidas peleó y hoy en la pampa se oculta”.

Esta condición ausente del héroe en tanto encarnación del pueblo es la razón por la cual, de todos los Moreira que ha dado el cine nacional, el de Favio es el más moderno. En términos de Deleuze, porque no se dirige a un pueblo supuesto, ya ahí, sino que contribuye a la invención de un pueblo que falta (2005, p. 288). En esto radica, por ejemplo, la distancia respecto de la versión cinematográfica de Luis José Moglia Barth, del año 1948. En esta versión, la propia capacidad que tiene Moreira de movilizar a las masas es signo de su clasicidad, puesto que el pueblo “está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto” (Deleuze, 2005, p. 286). En cambio, Favio, que en los sesenta había pasado por la experien-

cia de la vanguardia, logra superar la rigidez del modelo criollista industrial e incorpora la ambigüedad como elemento dinámico de la historia, para producir la fabulación de un pueblo que vendrá.

De esta manera, si el olvido de los compromisos de Moreira con el Estado había sido la condición de posibilidad para su heroización (Dabove, 2010, p. 315), la película de 1973 recupera y explota la ambigüedad de esa imagen de un Moreira atravesado –en sus propias palabras– “por esta vergüenza mía de verme sucio, sucio y tan culpable de algo que no comprendo”. Pero la diferencia con el Moreira de Gutiérrez radica en que este es incapaz de constituirse en comunidad. Como indica Dabove, el levantamiento antiestatal del pueblo en nombre de la memoria de Moreira no ocurriría nunca en las novelas de Gutiérrez, cuyos gauchos malos difícilmente puedan considerarse modelos a seguir (2010, p. 303). También Aguilar (2011) detecta el carácter problemático de la construcción del pueblo en la película, cuando señala que este se articula en torno a una contradicción: cómo puede un héroe popular ser también cruel, despiadado y, en ciertas ocasiones, servil. Al exponer la contradicción de un héroe popular que es a la vez un puntero político, entonces, Favio estaría señalando el lugar fallado de la comunidad.

Esta inflexión singular que Favio imprime al mito de Moreira se hace notoria si se piensa en uno de los cambios argumentales más significativos que la película introduce con respecto a la novela. En contraste con lo que ocurre en el texto de Gutiérrez en el que, ante los abusos del teniente alcalde, Vicenta decide amancebarse con el compadre Giménez para asegurar la subsistencia de Juancito (1999, p. 158), en el filme el hijo de Moreira muere de viruela luego de que este venciera a la Muerte en una partida de truco. La muerte de Juancito, por lo tanto, puede pensarse como un filicidio involuntario que, en el momento mismo de la violencia política en Argentina, da cuenta de la constitución problemática del pueblo: Moreira es el héroe popular que no tiene herederos o, mejor, estos se hacen presentes por su ausencia. Siguiendo los planteos de Roberto Esposito, diríamos que la comunidad lleva dentro de sí un don de muerte que amenaza la integridad de los sujetos que relaciona y que, como en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), adopta la forma del asesinato de los propios hijos. En esta película que, junto con *Juan Moreira*, marca en la obra de Favio el pasaje del cine intimista de los años sesenta hacia uno masivo, el padre de Griselda, sin quererlo, conduce al pueblo hacia el asesinato de su hija. Es decir, como apunta Gonzalo Aguilar (2012a), que la no aceptación de la propia extrañeza acaba llevando a la comunidad hacia el acto más bestial: el filicidio.

Este problema vuelve a aparecer en agosto de 1994, más de dos décadas después del estreno de la versión de Favio, en la obra de teatro *Juan Moreira, el argentino*, de Gerardo Pensavalle. En este caso, Juancito es secuestrado y llevado al convento por don Francisco que, además, asesina a Vicenta. Las autoridades que combaten a Moreira, en tanto, son los “milicos” (Zayas de Lima, 2010, pp. 27-28). Luego de la dictadura más sangrienta de la historia argentina, la vuelta del héroe se resignifica. El filicidio es ahora el de una sociedad cuyos hijos desaparecen. En 1994 no solo se cumplían veintiún años del *Juan Moreira* de Favio, sino que también se cumplían veintiún años del nacimiento de Omar Carrasco, el joven que en marzo del mismo año había sido desaparecido mientras realizaba el servicio militar, en un caso de enormes repercusiones mediáticas que pronto desembocarían en la revocación del servicio militar obligatorio. Al igual que la película de Favio, entonces,

la obra de Pensavalle actualiza la politicidad del mito de Moreira como símbolo del gaucho perseguido por la justicia. Pero la coyuntura es otra. Ya no se trata del contexto de violencia política de los setenta y ese cambio incide en las condiciones de circulación. La radicalización de los procesos de modernización cultural y la politización de la vida cotidiana que en los setenta habían posibilitado la emergencia del *Juan Moreira* de Favio como un concentrado con altas dosis de politicidad y masividad, enseguida dejarían de operar. Desde finales de la década de 1970, la fórmula que determina la circulación de los Moreira en la cultura argentina podría enunciarse de la siguiente manera: a mayor politicidad, menor masividad (y viceversa). Así, en 1980 Alberto Olmedo solo puede representar a Juan Moreira en su programa televisivo al precio de despolitizarlo³, de la misma manera que, en 1994, Pensavalle actualiza la politicidad del texto teatral pero debe hacerlo como una puesta independiente en el teatro El Colonial y en algunas plazas porteñas⁴. Como parte de este mismo proceso, ya en 1995, apenas unos meses después de la presentación de la obra de Pensavalle, el Moreira de Favio reaparece en un nuevo soporte. La película acompañaba en forma de video la revista *Página30*, publicación mensual de la cultura progresista. Para decirlo con Ludmer, el héroe violento que no tiene descendientes reaparecía precisamente en el momento en que liberalismo, peronismo y Estado eran lo mismo (1998, p. 14).

1995

En ese momento, mientras Moreira perdía masividad, otro mito decimonónico ganaba terreno en la cultura argentina. Tras filmar el documental *Menem. Retrato de un hombre*, en 1990 Nicolás Sarquís retoma su proyecto sobre la vida de Facundo Quiroga con el doble objetivo de crear una miniserie de cuatro capítulos de cincuenta minutos cada uno y un largometraje de dos horas de duración para su proyección en salas de cine. La película, estrenada en 1995, se llamó *Facundo. La sombra del Tigre* y contó con el apoyo financiero del canal estatal Argentina Televisora Color (ATC), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Subsecretaría de la Nación y la Fundación para el Desarrollo de Temas Audiovisuales (Neifert, 2012, p. 299).

Ya desde el título, *Facundo. La sombra del Tigre* revela una relación problemática con el texto de Sarmiento que, sin embargo, no se corrobora ni en los créditos ni en la película misma. El filme pretende ser una lectura crítica de *Facundo* pero esta resulta fallida por sus propias inconsistencias. Para un abordaje de estas cuestiones, quisiera proponer que, así como en el caso de Favio se trata de la comunidad de los ausentes, el modelo comunitario rastreable en la película de Sarquís puede pensarse a partir del concepto aristotélico de *philia*. Según se desprende de los últimos libros de la Ética *Nicomáquea*, la noción de *philia* guarda una estrecha relación con la de *polis*. Esta última, también llamada “comunidad política”, constituye un todo orgánico que contiene diversas formas de vida en común (*koinonía*), entre las cuales se encuentran la casa (*oikos*) o la aldea, pero cuya especie paradigmática recibe el nombre de amistad o *philia*. La *philia*, así, aludiría a la relación afectiva entre los hombres que funciona como modelo ético de la *polis* (Álvaro, 2013, p. 160).

Este tipo de relación opera tanto en las condiciones de producción como en el discurso mismo del filme. En relación con el primero de estos aspectos, José Pablo Feinmann,

guionista de la película, parece apelar a la *philia* como estrategia para desmarcarse de las vinculaciones del proyecto con el menemismo. En una entrevista concedida diez años después del lanzamiento del filme, declara:

Lo que pasa es que [la película] se contaminó con el menemismo porque Nicolás era muy amigo de Menem. Entonces yo me peleé con él, no fui al estreno. [...] Lo que hay que entender es que ellos eran amigos de la infancia, jugaban juntos.

(Cuman y Sierra, 2005, p. 119)

Feinmann pretende justificar el evidente carácter menemista de la obra por la existencia previa de un vínculo entre “pibes”, como si la *philia* no fuera también un modo de construir lo político y una decisión estética de la que él mismo participó. Porque la *philia* emerge justamente en la parte del guión que fue escrita por Feinmann: el viaje de Facundo y su secretario Santos Ortiz en la galera. Las extensas conversaciones entre ambos y el carácter amistoso de las mismas dan cuenta del privilegio que la película otorga a Santos Ortiz como modelo de intelectual en detrimento de la figura de Alberdi, que aparece trivializada en la primera parte de la historia (escrita por Roberto Scheuer, el otro guionista). Asimismo, las lecturas y debates constantes entre Quiroga y Santos Ortiz en torno a la novela *Viaje del Joven Anacarsis*, escrita por Jean-Jacques Barthélemy (1847), vienen a reforzar esta reivindicación de la *philia* como modelo de vida, en tanto concepto premoderno de comunidad, anterior a la diferenciación entre comunidad y sociedad⁵ trazada por las ciencias sociales en el siglo XIX como crítica al racionalismo imperante.

Ya el propio Sarmiento, en las primeras páginas de *Facundo*, se hacía eco de esta tensión entre comunidad y sociedad, en el mismo momento en que el problema empezaba a ser formulado con fuerza en el ámbito de las letras europeas⁶. En el capítulo titulado “Asociación - La pulpería”, ante la “falta de verdadera sociedad” (2006, p. 63) en que vive el campesino, Sarmiento consigna la necesidad de “una sociedad ficticia para remediar esta desasociación normal” (p. 64). No sorprende, entonces, que el modelo comunitario que el sanjuanino opone a este “género de asociación monstruoso” sea una institución civil: el municipio romano (p. 40), que guarda una estrecha vinculación con la noción de comunidad. La raíz del término *municipium* es la misma que está presente en la idea de comunidad, tal como fuera cuidadosamente estudiada por Roberto Esposito en su libro *Communitas*. Se trata del *munus*, entendido como una pérdida, deuda u obligación (2003, p. 28). Los *municipes* serían, así, aquellos que asumen la deuda (*munus capessere*) y, en consecuencia, quedan mancomunados por la falta de asociación. De esta manera, podemos contrastar las formas en que Sarmiento y Sarquís procesan la carencia de asociación: si en el caso del primero esta deriva en una reivindicación del municipio, en el segundo adopta la forma de la *philia*. Pero en ambos la comunidad es invocada por un debilitamiento de los lazos asociativos.

Sin embargo, la noción de *philia* que campea en la película de Sarquís enseguida se abre a otros sentidos, como la conciliación y la negación del conflicto. En la reunión imposible entre Rosas, Quiroga y Alberdi que tiene lugar al comienzo del relato, la amistad deviene un mecanismo neutralizador de las diferencias que fue detectado por Alejandra Laera,

para quien el anacronismo, lejos de ser un recurso estético, sería un escamoteo del conflicto que obedece a las exigencias ideológicas de la película: Sarquís dirime la polémica ideológica y política en una conversación de sobremesa (Laera, 1995, p. 74).

Dicho escamoteo se corresponde, por otra parte, con la noción de pueblo que plantea el filme. Según Quiroga, antes de pacificar el país “debemos explorar a fondo el sentimiento y parecer de los pueblos, es justo que ellos decidan con plena libertad”. Esto implica una clara divergencia con respecto a Favio en lo que atañe no solo a la construcción del pueblo, sino también a los conceptos de comunidad y mito. Mientras que, en *Juan Moreira*, la comunidad se constituye como una búsqueda problemática del pueblo que falta, en *Facundo. La sombra del Tigre*, en cambio, el pueblo es tomado como un dato del ser común: Sarquís supone que existe una voluntad popular plenamente constituida y que el caudillo debe saber escucharla. La única pregunta relevante para él es cómo respetar la voluntad de los representados, dando por sentado que tal voluntad existe (por eso, la insistencia en la demanda constitucional a lo largo del filme). Pero esta asunción se basa en una concepción del pueblo que borra el conflicto ya que lo entiende solo como *populus* (la comunidad como un todo) y no en su ambigüedad *populus/plebs* (es decir, la tensión inerradicable entre la comunidad como un todo y la parcialidad que se identifica a sí misma con la comunidad como un todo).

De ahí que el mito en la película de Sarquís no sea la prefiguración de un pueblo que vendrá, como en *Juan Moreira*, sino el mito de un pueblo pasado que se corresponde con lo que Esposito entiende como el pliegue mitológico de la comunidad o la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común (Esposito, 2003, pp. 44-45). Esta operación aproxima a Sarquís al Favio de la década de 1990 y su evocación nostálgica del pueblo en filmes como *Gatica, el mono* (1993) y, sobre todo, *Perón: sinfonía de un sentimiento* (1999). Pero si se compara con el Favio de los años setenta, la relación es más bien de oposición.

Frente a la mitologización de la figura de Moreira que propone Favio, Sarquís apunta a una desmitificación de Facundo. El propio Quiroga lo sugiere cuando le dice a Santos Ortiz: “No invoque mi leyenda. Soy un hombre de carne y hueso”. Esta operación es desmenuzada por Laera, que la caracteriza como una “desmitificación tramposa” por basarse en una falsa oposición y una reconstrucción parcial de los hechos: al borrar la actuación del caudillo en las montoneras del interior, Sarquís toma una parte del libro y le impone un signo ideológico distinto (1995, p. 74). Se trata de una operación típicamente revisionista de inversión desmitificadora de la dicotomía civilización/barbarie. Esta supuesta desmitificación se manifiesta de manera palmaria en dos incidentes que rodean la muerte de Quiroga. Por un lado, Sarquís exagera hasta la caricatura la lectura borgeana del episodio de Barranca-Yaco y la salida de Quiroga de la galera. Por otro, introduce un grupo de soldados federales con su vestimenta típica de la época, para justificar una acción armada que nunca existió. La muerte es –como apunta Laera– una fatalidad a la que el héroe no debe resistirse (1995, p. 76).

Pero hay otra muerte tomada del texto de Sarmiento que conecta a la película de Sarquís con la de Favio, a la vez que evidencia el lugar fallado de los modelos comunitarios que ambas obras postulan. Es la muerte del postillón que acompaña a Facundo en el degüello. El hecho adquiere densidad porque en el filme este personaje aparece destacado cuando

Quiroga le pide que cante para él e, inclinado por el afecto, lo contrata como ayudante de postillón. Y esto nos devuelve a un pasaje de *Facundo* que emerge con las tintas recargadas: “Los pueblos, en su infancia, son unos niños que nada prevén, que nada conocen, y es preciso que los hombres de alta previsión y de alta comprensión les sirvan de padre” (Sarmiento, 2006, p. 145).

En este punto de flexión, el modelo ético de la *philia* revela su potencial mortífero, en tanto lleva dentro de sí el filicidio. Y si los pueblos son como niños, el filicidio deviene genocidio (el postillón de Sarquís es reprendido por Santos Ortiz cuando dice que su país es Jujuy). Al igual que en la película de Favio, la muerte del *filius* (ya sea en su acepción de hijo, según el vocablo latino, o amigo, según la raíz griega presente en *philios*) figura la matanza del pueblo.

Desde este punto de vista, resulta casi inevitable pensar en Sarmiento como un protopadre de la cultura argentina y, simultáneamente, como un filicida, a partir del destino trágico de su hijo y de las autofiguras que pueden leerse en *La vida de Dominguito* (1963)⁷. Hugo Vezzetti lee esta recurrencia de la muerte de los niños en la literatura argentina como un eco del niño muerto imaginario, fruto de la fecundación de la patria virgen por un ego europeo (1985, p. 13). En una carta a su amigo José Posse (citada por Vezzetti), Sarmiento proclama: “Te diré que si me dejan le haré a la historia americana un hijo” (1985, p. 96). El pueblo argentino, como Dominguito, sería el fruto de esta fecundación. Ese es el niño muerto, cuerpo fantasma del niño no nacido. En palabras de María Moreno (2005), “no hay cuerpo argentino esencial, pero hay cuerpos sustraídos a su descanso final”. En ese sentido, los fantasmas de Juancito y el postillón viven en comunidad con el cuerpo desorganizado de Moreira, con el General sin manos y con el General Quiroga, enterrado de pie en la Recoleta.

Notas

1. Este concepto surge en la obra de Ernesto Laclau de la necesidad de nombrar un objeto imposible y necesario a la vez. Para él, la construcción política del pueblo es, esencialmente, catacrética (Laclau, 2005, p. 96). La identificación con un significante vacío, que represente una cadena equivalencial, sería la condición *sine qua non* de la emergencia de un pueblo. Por eso, el significante vacío es más que la imagen de una totalidad preexistente: es lo que constituye esa totalidad y a la vez la representa (2005, pp. 204-205).

2. Siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, el Cuerpo sin Órganos puede definirse como un conjunto de prácticas para desprenderse del cuerpo. La estrategia supone dos fases: la primera para fabricar el Cuerpo sin Órganos y la segunda para hacer que las intensidades circulen en él. No obstante, aclaran Deleuze y Guattari, al Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, ya que es siempre un límite al que nunca se acaba de acceder (2002, p. 156).

3. El *sketch* se encuentra disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=wEROXaw2UX8>.

4. Tampoco escapa a este mecanismo la representación de Moreira en *La historia oficial* (Puenzo, 1985), en la que el gay del curso interpreta a Vicenta. En este punto, no debe

confundirse el tema de la película con su politicidad. Es indudable que, con 1.700.000 espectadores, la película de Puenzo alcanzó un alto grado de masividad. Pero si entendemos la política, siguiendo a Jacques Rancière, como la irrupción del desacuerdo (1996, p. 43), no puede afirmarse que el filme exhiba un grado elevado de politicidad ya que, como afirma Gonzalo Aguilar, al no incorporar un punto de vista que reivindique la violencia surgida de las organizaciones armadas, la película contribuyó a la creación de un efecto de clausura sobre el relato de los años setenta y una interdicción tácita sobre la defensa de lo hecho por la guerrilla (2012, p. 116).

5. A diferencia de la comunidad, el concepto de sociedad civil –tal como lo conciben los padres fundadores de la sociología clásica– supone un sistema de dependencia multilateral entre personas particulares que entablan entre sí relaciones económicas, culturales y jurídicas, con independencia de la dimensión política (Álvaro, 2013, p. 168).

6. Si bien escapa a los objetivos de este trabajo, es interesante notar –en sintonía con las relaciones entre Sarmiento y el socialismo estudiadas por Horacio Tarcus (2013)– la proximidad temporal entre *Facundo* y textos como las “Cartas cruzadas en 1843” o las “Glosas críticas al artículo ‘El rey de Prusia y la reforma social por un prusiano’”, en los que el joven Marx (1982) introduce por primera vez en su obra la preocupación comunitaria.

7. Dominguito murió a la edad de veintiún años. Es decir, la misma edad que tenía el soldado Carrasco en 1994. El dato no es arbitrario si consideramos que en Argentina la mayoría de edad se fijó a los veintidós años hasta 1968, momento en que pasó a ser a los veintiuno. De este modo, Dominguito y Carrasco mueren, respectivamente, en el límite y el umbral de la niñez, como señalando una imposibilidad de transgredir el pasaje a la adultez.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2011). “Juan Moreira de Leonardo Favio. En busca del pueblo”. *La fuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>.
- _____. (2012a). “En los confines de la racionalidad: Leonardo Favio y las fabulaciones de los bandidos y las bestias”. En W. Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano* (pp. 145-166). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____. (2012b). “La historia más allá del cine (el documental argentino y el retorno de la democracia)”. *Archivos de la Filmoteca*, n° 70, 107-117.
- Aguilar, G. y Oubiña, D. (1993). *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- Álvaro, D. (2013). “El concepto moderno de comunidad”. *Sociedad*, n° 32, 159-175.
- Anderson, B. (2011). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthélemy, J.-J. (1847). *Viaje del joven Anacarsis a la Grecia*. Madrid: La Ilustración.
- Carrizo, F. (1903). “La muerte de Juan Moreira”. *Caras y Caretas*, n° 235, 4 de abril.
- Cuman, S. y Sierra, V. (2005). “José Pablo Feinmann”. En AAVV, *Guionistas por guionistas* (111-124). Buenos Aires: Altamira.
- Davobe, J. P. (2010). “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”. En A. Laera (dir.), *El brote de los géneros*, 3 de *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. N. Jitrik). Buenos Aires: Emecé.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Esposito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Favio, L., Hurovich, T. y Sires, J. (Productores) y Favio, L. (Director). (1973). *Juan Moreira* [Película]. Argentina: Centauro Films.
- Gutiérrez, E. (1999). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laera, A. (1995). “La vacilación entre la historia y la leyenda: sobre *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís”. *Espacios de crítica y producción*, 17, noviembre-diciembre, 74-76.
- Ludmer, J. (1998). “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias (para una historia de los criminales populares en América Latina)”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham vol. 7, 1-14.
- _____. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Marx, K. (1982). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, M. (2005). “Facundo (una –caprichosa– lectura de los cuerpos argentinos y sus fundaciones mitológicas)”. *Página 12*, 18 de febrero.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/ Universidad ARCIS.
- Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Fabro.
- Péron, J. D. (1971). *Conducción política*. Buenos Aires: Freeland.
- Piñeyro, M. (Productor) y Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [Película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania y Progress Communications.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarmiento, D. F. (1963). *La vida de Dominguito*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- _____. (2006). *Facundo*. Buenos Aires: Colihue.
- Sarquís, N. y Torre Nilsson, L. (Productores) y Sarquís, N. (Director). (1977). *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* [Película]. Argentina: Nicolás Sarquís.
- Sarquís, S. (Productor) y Sarquís, N. (Director). (1995). *Facundo. La sombra del tigre* [Película]. Argentina: Argentina Televisora Color, Fundación Argentina para el Desarrollo de Temas Audiovisuales, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Subsecretaría de Cultura de la Nación.
- Tarcus, H. (2013). “Sarmiento y el socialismo”. En G. Batticuore y A. Laera (comps.), *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política* (pp. 46-69). Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - Universidad de Buenos Aires.
- Vassuk, V. (Productor) y Favio, L. (Director). (1999). *Perón, sinfonía del sentimiento* [Película]. Argentina: Fundación Confederal y 101 Producciones.
- Vezzetti, H. (1985). *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Zayas de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Abstract: This article addresses two film transpositions of texts from the Argentine literature of the 19th Century: Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973) and Facundo. La sombra del tigre (Nicolás Sarquís, 1995), both produced in the last third of the 20th century. Through the inscription of both films in their respective historic and political contexts, I aim to contrast the community models that each film implies, as well as the corresponding figurations of the concepts of people and myth.

Key words: people - community - myth - argentine literature - argentine cinema.

Resumo: Este trabalho aborda duas transcrições de textos da literatura argentina do século XIX que foram adaptados ao cinema no último terço do século XX: Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973), Facundo e La sombra del tigre (Nicolás Sarquís, 1995). A partir da inscrição de ambos os filmes em seus respectivos contextos histórico-político, pretende-se contrastar os modelos comunitários que emanam de cada uma das obras, bem como as figurações dos conceitos de povo e mito que elas propõem.

Palavras chave: povo - comunidade - mito - literatura argentina - cinema argentino.

Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine

Marcos Zangrandi *

Resumen: Este artículo estudia la relación de colaboración mutua que mantuvieron el cineasta Manuel Antín y el narrador Julio Cortázar entre 1963 y 1965. Durante ese lapso, ambos trabajaron en la escritura de los guiones de los filmes *Circe* e *Intimidad de los parques*. El vínculo que los dos construyeron en sus encuentros personales y a través de cartas pone de manifiesto un modo de labor inédito en el cine argentino alrededor de la escritura cinematográfica. Asimismo, la relación entre estas dos figuras da cuenta de un cambio en los vínculos entre el cine y de la literatura dentro del campo cultural. En este sentido, durante los años 1960 uno y otro espacio trazan lazos sinérgicos que potencian su dimensión sociocultural.

Palabras clave: cine argentino - literatura argentina - Manuel Antín - Julio Cortázar - escritura - colaboración.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

(*) Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Magíster en Comunicación y Cultura (UBA). Licenciado en Comunicación Social (UNC). Becario posdoctoral de CONICET. Ha dictado clases en la Universidad Nacional de Cuyo, en la Universidad de Palermo y la Universidad del Cine (FUC).

Manuel Antín inició su trabajo como cineasta transponiendo tres relatos de Julio Cortázar: *La cifra impar* (1961), sobre el cuento “Cartas de mamá”; *Circe* (1963), sobre el relato homónimo e *Intimidad de los parques* (1964), sobre “El ídolo de las Cícladas” y “La continuidad de los parques”¹. La forma en que Antín y Cortázar trabajaron en ellas era novedosa. No se correspondía con las numerosas adaptaciones de novelas o de cuentos sin participación directa del escritor que hasta mitad de siglo se habían realizado en el cine argentino, como el clásico *La guerra gaucha* (1942), en base a la novela de Leopoldo Lugones, o las versiones para la pantalla grande de las narraciones de Hugo Wast, como *La casa de los cuervos* (1941). Tampoco esa modalidad podía ser equiparada con la participación profesionalizada en los libros cinematográficos por parte de algunos escritores reconocidos (entre otros, Manzi, César Tiempo, Enrique Santos Discépolo y Alberto Vaccarezza)². La dupla Antín / Cortázar, en cambio, se propuso un trabajo de escritura en colaboración distinto de la simple adaptación, y de cual había escasos antecedentes claros y sostenidos³.

Más aún, la asociación entre ambos pone de manifiesto una serie de transformaciones por el cine argentino. Por un lado, se trata de una alteración y una erosión de los límites de los roles del director, del escritor y del guionista tal como estaban planteados hasta la década de 1950. Ello no implicaba una pérdida de roles o de espacios, sino que, por el contrario, su relación potenció y amplió la dimensión de las figuras, como en esos años comenzó a suceder con otras duplas, como las de Beatriz Guido / Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala / David Viñas y José Martínez Suárez / David Viñas. Por otro lado –y este aspecto es fundamental– el espacio de convergencia que favoreció este tipo de imbricación fue el de la labor de la escritura.

La sola idea de escribir de a pares propicia incomodidades. Como apuntan Peeters y Lafon (2008) la escritura en colaboración ha sido asiduamente evitada por los cánones de la cultura occidental, bajo la sombra de una “ideología del yo”. Los trabajos realizados en conjunto cuestionan, en este sentido, una sentencia tácita: que la autoría es única y que, incluso cuando la labor se ha realizado por dos o más, uno de ellos tiene mayor reconocimiento que los otros. Distintos factores histórico-culturales empujarían así a que uno de los nombres prevaleciera (en mayor o en menor medida) sobre el otro, velando la tarea en conjunto. Pero existen muchos ejemplos de pares de escritores que produjeron obras notables y que impugnan ese dogma: Bioy Casares y Borges, Engels y Marx, Deleuze y Guattari, Dumas y Maquet, Conrad y Ford Madox Ford, entre otros.

Esta perspectiva se vuelve ineludible cuando se considera el campo del cine, espacio de aportes múltiples, al que no puede pensárselo sino en el trabajo grupal, aunque con roles jerarquizados y diferenciados en su formato industrial (productor, director, montajista, guionista, dialoguista entre otros). En la mitad del siglo XX aparecen replanteamientos en este tipo de trabajo compartimentado. Ciertamente, en esta época aparece una fuerte “literaturización” del cine, por efecto de la centralidad y prestigio que adquirieron algunos cineastas (Welles, Rossellini, Wilder, Renoir) y por la influencia de la crítica cinematográfica de esta época, en particular de la francesa. Bajo este punto de vista, la figura del director, empujado por “la política de autor” y por la idea del cine como escritura, adquirió un atractivo contorno, en tanto podía convertirse en un *autor*, con una posición cercana a la de un escritor (Stam, 2001). Ténganse en cuenta la conocida figura propuesta por el crítico Alexandre Astruc, cuando en se refería a la cámara como una pluma o las observaciones de François Truffaut y Andre Bazin (con sus diferencias) sobre la capacidad del director para imponer una individualidad y un estilo personal a su cine (Faulstich y Korte, 1995). La “política del autor”, en su vocación por acercar y a la vez diversificar los mundos de la literatura y del cine, implicaba necesariamente duplicaciones, ampliaciones y redimensionamientos de los roles, a cambio de las habilidades técnicas del cine industrial. Las conocidas duplas de trabajo del director Alain Resnais con los escritores Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*, 1959) y Alain Robbe-Grillet (*El año pasado en Marienbad*, 1961) se volvieron ejemplares de estos puntos de convergencia⁴. Más aún, durante los años 1960 varios cineastas, apuntalados o no por escritores de renombre, alcanzan un estatus prestigioso en la cultura a partir de un cine de estilo personal equiparable al de los escritores, como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman.

Fracturas y giros en el cine argentino

En 1955, luego del golpe de Estado que derrocó a Juan D. Perón, el cine argentino se encontraba en una situación de parálisis inédita. A la crisis que ya había hundido a grandes sellos cinematográficos (Lumiton, EFA, Pampa Film, Artistas Asociados Argentinos), se sumó el desguace del sistema de apoyo estatal por parte del gobierno militar (Peña, 2012). Los años 1956 y 1957 fueron, por ende, de bajísima producción, mientras se discutía una nueva ley que reformularía las reglas del juego. En este contexto se abrió un fuerte debate entre productores, directores, exhibidores y trabajadores para poner en marcha el cine. Entre esas intervenciones, se destacaba una demanda de políticas que fomentaran filmes de mayor calidad artística y técnica. Para una nueva camada de cineastas y productores de entonces, el cine argentino era una máquina comercial, repetitiva y vacía⁵. No había mayor atractivo artístico en ella, ni posibilidades de una renovación que transformara sus esquemas de producción y de narración. “No se miraba cine argentino” –recuerda Manuel Antín respecto de los años 1950– “Yo iba mucho al cine, pero no iba a ver cine nacional. Nunca me interesó el cine argentino porque siempre creí que era un cine sin inspiración. Eran productos comerciales en todo sentido, salvo excepciones” (Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014]). Leopoldo Torre Nilsson fue una voz medular en los debates de la nueva ley. Este director –que venía de la industria pero estaba decidido a promover otro tipo de realizaciones– impulsaba la posibilidad de un “cine de expresión” de carácter personal como alternativa del cine industrial, propuesta que puede leerse como la introducción de la política de autores en el panorama local⁶.

Finalmente, el decreto-ley 62/57 fue aprobado a principios de 1957. Mediante esta norma se establecía una política de subsidios y créditos para la producción cinematográfica, un organismo administrativo (el Instituto Nacional de Cinematografía) y premios anuales que tenían como fin estimular filmes de calidad. La ley indicaba también la creación de un Centro Experimental Cinematográfico y una Cinemateca Nacional (Peña, 2012). La ley (que es la misma que sigue rigiendo hoy, con modificaciones) fue implementada fragmentariamente y con muchos obstáculos de acuerdo con los intereses de los actores involucrados. El aspecto más importante fue que el cine era considerado por primera vez no sólo como un producto industrial o del espectáculo, sino también un bien cultural. Era un giro que institucionalizaba una nueva forma de entender el cine argentino y de acercarlo, con sus especificidades y pluralidades, a la cultura letrada.

La nueva normativa es el marco de un proceso de transformaciones que ya estaba presente en el cine argentino. En efecto, como señala Claudio España (1997) durante la década de 1950 son visibles algunas fracturas en los modos de representación y en la narración del cine genérico, que dan cuenta del agotamiento de una forma clásica de mostrar y de contar que había funcionado desde la conformación de la industria cinematográfica a principios de los años 1930. Esas marcas, a la manera de una “fractura”, podían verse en la aparición repetida del flashbacks complejos y de saltos temporales, de músicas disfuncionales, de encuadres no convencionales y de nuevos rostros⁷. Rasgos que daban cuenta de un cine que incorporaba tenuemente aspectos renovadores (la enunciación sobre el enunciado, la representación sobre lo representado, las marcas de la escritura sobre lo escrito, la ruptura de la mimesis), todos ellos índices de la expresión moderna (Sánchez Noriega, 2000). Era

la puerta hacia la renovación del cine argentino, que se consumaría en la década de 1960 con directores más audaces como José Martínez Suárez, Ricardo Alventosa, David Kohon, Rodolfo Kuhn, Enrique Dawi, Simón Feldman y Leonardo Favio (Peña, 2003).

Dos espacios que se cruzan

Desde muy joven, Manuel Antín tenía una vocación clara: quería convertirse en escritor. De hecho, antes de comenzar a filmar ya había publicado tres poemarios con fondos propios⁸. Según su recuerdo, “mi vocación era la literatura y el teatro, ya había estrenado dos obras de teatro. Mi fantasía era ser autor teatral, novelista, cuentista o poeta...” (Peña, 2003, p. 31). Lector voraz, en 1956 encontró en la biblioteca de un amigo un ejemplar de *Bestiario* de Julio Cortázar, por entonces un escritor todavía poco conocido fuera del circuito literario argentino (Canoso, 1995; Peña, 2003)⁹. La lectura del libro significó un vuelco en la carrera de Antín. En esas narraciones, con su desestructuración del tiempo, sus apuestas al género fantástico y sus juegos narrativos, encontró aquello que él hubiera querido escribir: “Era como si al mundo que yo tenía, él le hubiera puesto letra. Y me encontraba con sus historias que me parecían las mías (...) Descubrí que era el escritor que yo no era; ‘mi otro yo escritor’” (Canoso, 1995, p. 14). Pero por sobre todo, en Cortázar descubrió la semilla de su trabajo cinematográfico. Una noche, en un café, les relató a unos amigos “Cartas de mamá” (incluido en *Las armas secretas*, 1959) como si fuera no un cuento sino una película que había visto recientemente. Al final de su narración, Antín reveló la verdad. Había sido tan elocuente que, de inmediato, los dos amigos, Axel Harding y Raúl Schön, le propusieron convertir ese relato en una película, ofreciéndose ellos mismos como productores (Canoso, 1995). Este fue el inicio de la carrera como director de Manuel Antín. Nótese, por fuera de la anécdota, que su iniciativa se construye a partir de un relato literario y de una vocación marcadamente intelectual. Luego, que la narrativa que lo fascina posee rasgos novedosos y, en este sentido, no es sólo el recurso fantástico el que quiere llevar a la pantalla grande sino su costado modernizador. Finalmente, que Antín poseía una interesante habilidad de hacer pasar por cine un texto literario. Por otra parte, el joven director ensaya, en ese momento, un recurso que más adelante implementaría en la labor con el mismo Cortázar: la apropiación de la narración y el relato oral (cuando no el *dictar* un relato) a la manera de ensayo de la escritura, de una pre-escritura. El mismo Antín define la tarea cinematográfica con la imagen de quien *dicta*:

Para mí dirigir una película es como dictar una carta. Se le dice al iluminador: ‘Quisiera este cuadro con esta luz’ (...) Cada uno hace su trabajo, y el director es alguien que dicta, el que coordina, el que dirige, el que le da entrada a cada uno de los instrumentos en el concierto.
(Canoso, 1995, p. 11)

Tan pronunciada era esta impronta intelectual para la nueva generación de cineastas que no les preocupaba tener conocimientos técnicos para filmar. Según el propio Antín, “en esa época nosotros filmábamos con equipos del sindicato (SICA). Los únicos que no sabían

de cine eran los directores. Los demás eran los que fabricaban la película. Iluminadores, *cameraman*, yo no sé ni cargar una cámara” (Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014])¹⁰. Ello da cuenta de la necesidad del nuevo cine de prestigiarse aspirando a tener un estatuto semejante al de la cultura letrada. No se cargaban cámaras ni reflectores, pero sí era imperioso para un cineasta, en cambio, poseer inquietudes intelectuales: leer, ser cinéfilo, escribir –escribir a través del cine–. Hay cierto gesto de exclusivismo, indudablemente, aunque ello no representaba el desprecio directo por los grandes públicos, sino llevar la expresión estética hacia otro nivel, despegado del simple entretenimiento y de la diégesis clásica. “Lo que se nota en mis películas” –comenta al respecto Antín– “y es el motivo por el cual mis películas nunca fueron un éxito, es que no se pueden entender profundamente. Porque el espectador no pone su inteligencia en el cine. Pone su sensibilidad” (Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014]).

Julio Cortázar coincidía en este proyecto estético que reubicaba el estatuto del cine, y así se lo expresaba a Antín en 1964:

Quizá fue necesario pasar por las etapas de *La cifra [impar]* y *Los venerables [todos]* para que tu lenguaje alcanzara ese punto indefinible pero que conozco bien, en el que una obra difícil y aristocrática (en el sentido más hondo del término) consigue sin embargo incidir profundamente en el espectador. Yo creo que en eso está el casi milagro de un Beckett en el teatro y de un Alain Resnais en el cine. (...) Esa distancia, que en otros creadores se convierte en una valla insalvable, y los condena a no ser comprendidos hasta mucho después de muertos, queda sin embargo anulada por ese misterioso ingrediente que conecta y comunica una experiencia estética. (Cortázar, 2012, pp. 475-476)¹¹

Es notable que Cortázar utilice el término “aristocrática” para referirse al lazo creado entre el cineasta y su público. Es el mismo del que se valía Victoria Ocampo cuando, más de una vez, reiteró el ideario de *aristocracia cultural* (y no se refería al abolengo o a la fracción social) conformada por el circuito de escritores y lectores apartados de las contingencias políticas o sociales (Queirolo, 2009), aspecto que ayudaba a sostener la autonomía de la literatura en el espacio social¹². Esto no implica que Cortázar mantuviera a mediados de la década de 1960 los ideales estético-culturales de la directora de la revista *Sur*, por entonces residuales, pero sí, como se destaca en la cita, que guardaba cierto eco de ella *transpuesta* a determinado cine. Esto es, el narrador daba a entender que algunas expresiones propias de esta época propiciaban y articulaban zonas privilegiadas de complejidad y de modernización estética (características de su literatura), y que, acaso, ellas podían ser accesibles a un público relativamente amplio (algo que, en realidad, no sucedió en el caso de Antín)¹³. Con o sin esa posibilidad, el argumento de Cortázar consolidaba el nuevo espacio del cine dentro del campo de la cultura.

Julio Cortázar era cinéfilo y admiraba profundamente a algunos directores europeos (en particular a Luis Buñuel, quien estuvo a punto de filmar uno de sus cuentos)¹⁴. Veía en el cine atractivas posibilidades para sus narraciones, de acuerdo a la difusión y el impacto sociocultural que tenía la pantalla grande. El cine se había convertido en una *expresión* que

adquiría calidad autoral y se abría, a la vez, hacia el plano de lo masivo. Como lo señalaba Antín, a principios de los años 1960, “la literatura tenía alguna página en los diarios de los domingos. El cine, tres o cuatro todos los días” (Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014]). Por esta razón, cuando Antín le propuso en marzo de 1961 comprar uno de sus cuentos para adaptarlo, aun cuando fuese un cineasta totalmente novato, Julio Cortázar aceptó sin dudarle. Más aún, luego de la experiencia de *La cifra impar*, quedó tan satisfecho que le propuso filmar otras de sus narraciones, como los relatos “Bruja”, “El río”, “Los buenos servicios” y la novela *Divertimento* (por entonces inédita), como se detalla en cartas de junio y julio de 1962 (Canoso, 1995, pp. 22-28), proyectos que nunca se llevaron a cabo¹⁵. Entusiasmo que habla menos de un escritor que “cede” sus obras para ser adaptadas (propuesta que apuntalaría la línea de una literatura como fundamento y el cine como su proyección), que de la apertura hacia un nuevo plano capaz de brindar mayores posibilidades expresivas a sus cuentos que los que ofrecía la tinta y el papel.

Antín ansiaba convertirse en un escritor, pero no hallaba la forma precisa de escribir aquello que tenía en mente. Cortázar estaba fascinado por las potencialidades que ofrecía el cine. Antín recuerda el vínculo de complementariedad entre ambos:

En alguna oportunidad él me preguntó por qué yo filmaba sus cuentos. Y le dije “Porque vos tenés lo que yo quisiera tener para escribir”, a lo que él me respondió “Ahora me das una linda idea, ya que yo quisiera hacer lo que vos hacés”. Yo amaba la literatura y me hubiera gustado escribir como él; él adoraba el cine y le hubiera gustado ser director. Se dio entre nosotros una de esas historias borgeanas –o por qué no cortazarianas– de caminos cruzados, causalidades y dobles.
(Sández, 2010, p. 34)

Aspiraciones superpuestas e intereses cruzados. Pero también transformaciones propias de la época. La literatura, tal como estaba planteada hasta entonces, dejaba su dominio y comenzaba a cruzarse con algunas de las expresiones de la cultura de masas, como premisa propia de los cambios socioculturales de mitad de siglo¹⁶. No es casual, en este sentido, que numerosos textos de los más prestigiosos escritores argentinos de entonces, además de los ya nombrados, hayan sido transpuestos al cine en esta época, como los de Bioy Casares (*El crimen de Oribe*, 1950), Borges (*Días de odio*, 1953; *Hombre de la esquina rosada*, 1962), Bianco (*Las ratas*, 1963), Sábato (*El túnel*, 1952), Denevi (*Rosaura a las diez*, 1958), Manauta (*Las tierras blancas*, 1959), Kordón (*Alias Gardelito*, 1961), y otros (Bottone, 1964; Couselo, 1981). En el caso de Antín y Cortázar, el punto de encuentro se produce en el ámbito de la escritura. En otras palabras, no coinciden en los estudios de filmación ni en las salas de montaje. *Ambos escriben*. Afirman el trabajo convergente en la actividad de escritura y no en la técnica. Escribir para filmar; filmar con el ademán de la escritura. Así lo expresa Antín: “El cine es, por sobre todo, un libro. Un guión. Y lo que se hace al filmar es una transcripción a otro lenguaje, pero sin destruirlo” (Canoso, 1995, p. 14). Cortázar y Antín se juntan a escribir en pocas ocasiones; luego, entre París y Buenos Aires, viajarán cartas con proyectos, guiones, novelas, fotografías, diálogos, cintas y correcciones, tal como lo ponen de manifiesto las cartas publicadas (2000, 2012). En esta labor no faltan los desajustes y los

desencuentros. Los destiempos de las cartas (algunas de ellas perdidas) parecen hablar de este problema. Discuten sobre los alcances culturales de los proyectos, sobre el lenguaje que van a adoptar, sobre distintos enfoques en la forma de entender las narraciones. Diferencias, también, en los roles que tienen que asumir y en las tareas que los desafían. Al respecto, Cortázar, puesto en la tarea de armar los diálogos de *Circe*, apunta que

por momentos es un poco como si estuviera manejando un auto con los ojos vendados. Me faltan mis propias descripciones, mi propia manera de situar la cosa. Es complicado y al mismo tiempo muy fascinante, lo hago realmente con mucho gusto pero fumo como una bestia y tengo que tomar mucho ron cubano.
(Cortázar, 2012, p. 635)¹⁷

La relación entre ambos señala también que, aunque los dos tenían interés en el lugar del otro y mostraron flexibilidad en los intercambios, Cortázar nunca se aparta demasiado de su rol de escritor. Después de todo, el ámbito elegido era el de la escritura y eran sus cuentos los que iban a ser transpuestos¹⁸. Esta modalidad produjo a la larga una especie de “dependencia” de su palabra (aunque Antín terminaba filmando según su parecer, como se puso en claro sobre todo en *Intimidad de los parques*) y llevó, en última instancia, a la discontinuidad de la dupla de trabajo.

La primera experiencia: *Circe*

El primer intercambio entre Cortázar y Antín fue en marzo de 1961. El director escribió una carta pidiéndole a Cortázar los derechos del cuento “Cartas de mamá”. Éste, con cortesía, accedió dando su consentimiento. Acordaba con la suma ofrecida, avalaba al adaptador (el prestigioso guionista y narrador Arturo Cerretani) y daba su beneplácito respecto de los actores que encarnarían los personajes (María Rosa Gallo, Lautaro Murúa, Sergio Renán). Aceptó incluso el cambio de título (*La cifra impar*), que tenía mayor atractivo para el cine que el nombre del cuento. Esta rápida negociación muestra el grado de interés que tenía para Cortázar que uno de sus relatos fuera transpuesto a la pantalla grande. Esas pocas cartas cordiales (en las que está generalizado el uso del *usted*) fueron, sin embargo, toda la participación que el narrador tuvo en la película. La producción, la adaptación y el rodaje fueron realizados sin que Cortázar interviniera. *La cifra impar*, estrenada en noviembre de 1962, fue, en relación con la transposición literatura/ cine e independientemente del excelente resultado obtenido, un trabajo de adaptación profesional habitual, semejante a los muchos que se habían realizado en la cinematografía argentina¹⁹.

Tras esta buena experiencia y con la propuesta de un nuevo film, en el verano europeo de 1963 Cortázar y Antín se reunieron en el hotel Villa Balbi de la localidad de Sestri Levante (Italia) para realizar el guión de *Circe* (Imagen 1). Fue el primer encuentro de trabajo en que ambos establecieron las pautas de escritura y construyeron la estructura del relato. El desafío era para ambos: el narrador se metió de lleno en la escritura cinematográfica en la que casi no tenía experiencia y tuvo que alterar completamente su modo de escribir. An-

tín, por su parte, debía poner a prueba su capacidad para transformar el complejo cuento incluido en *Bestiario* (1951) en imágenes. Para él también era una novedad esta modalidad de trabajo de transposición.

Uno de los aspectos más curiosos de aquel encuentro es que no fue Cortázar el que marcó las guías de trabajo, tal como puede suponerse de un narrador tan reconocido, sino el director. Con habilidad persuasiva, Antín utilizó nuevamente el recurso de *contar* oralmente el texto literario (como antes lo había hecho frente a sus amigos con “Cartas de mamá”), para luego *dictar* al escritor la estructura narrativa. Se trataba de un modo de *apropiarse* del relato para poder adaptarlo. Según lo recuerda Antín:

Yo le dicté a Julio Cortázar una estructura. A Cortázar le contaba el cuento de él, de la misma manera como conté la película cuando mis amigos me dijeron ‘vos deberías filmar una película como esa’. (...) De la misma manera le conté “Circe” a Julio Cortázar, él la escribió esa estructura y él se fue a París con esa estructura que yo le había dictado.
(Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014])

Con las bases del relato cinematográfico trazadas, cada uno volvió a su ciudad para seguir elaborando el guión. Cortázar escribió los diálogos con las pautas en la mano (Cortázar escribe: “Apenas volví a París pasé a máquina tu guión, y me puse a trabajar. Anteayer por la noche terminé los diálogos y empecé a copiarlos” [Cortázar, 2000, p. 587]). Antín, por su lado, se dedicó a escribir las escenas y a producir el film.

El resto del trabajo siguió por correo. Las largas cartas enviadas desde París el 17 de junio, el 18 y 30 de julio de 1963 son testimonio de esta modalidad. A ellas se suma una “fonocarta”, una extensa grabación de Cortázar (con una breve participación de Aurora Bernárdez) en cinta magnética en la que realizaba comentarios sobre la escritura de los diálogos de *Circe*. En ellas el narrador va expresando sus acuerdos y diferencias sobre el guión. En un primer momento, Cortázar indica ciertos hiatos del texto y por lo tanto determinadas oscuridades que no ayudan en construir una historia que sea relativamente amable con el espectador. “Hacia el final tu guión me resultó insuficiente. (...) Me las arreglé como pude y los diálogos salieron” (ibíd. p. 589).

En julio, por lo que se desprende de estas cartas, Antín le mandó un nuevo guión, más completo que dejó conforme a Cortázar. Las observaciones de éste son puntuales: debate sobre la edad del personaje de Mario, la “porteñización” de varios de los personajes, propone detalles para complejizar al personaje de Delia, discute el corte social con que Antín presenta los ambientes y los caracteres, aprueba los actores propuestos (Graciela Borges, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Sergio Renán). La participación de Cortázar se limitó a estas misivas. Antín terminó de cerrar el guión con Héctor Grossi y luego rodó el film en Buenos Aires. Se estrenó el 30 de abril de 1964. Aunque Julio Cortázar siempre se mostró entusiasmado respecto de la única producción en la que participó activamente como guionista, nunca vio *Circe* (Canoso, 1995).

El guión de *Circe* planteaba varias modificaciones al relato literario de Cortázar. En el texto de *Bestiario*, Delia es una chica fina, silenciosa y rubia de los años 1920, cuya apariencia angelical atrapa en sus juegos al ingenuo y joven Mario. En el libro del film, en cambio,



Imagen 1. Manuel Antín y Julio Cortázar en Sestri Levante (Italia), 1963.

Delia una joven contemporánea al film, autoerotizada (la película tenía una toma en la que Delia, desnuda, parecía masturbarse) y provocadora. Estaba, además, construida con complejos rasgos psicológicos, una dimensión no contemplada en el cuento –la psicología no tenía demasiado lugar en la literatura fantástica–. No son personajes encerrados en los límites del barrio, como los del cuento: Delia camina por una playa de Mar del Plata y acompaña a su pretendiente en un velero por el río; Mario va a boîtes y tiene sexo. Las voces maliciosas de los vecinos del cuento mutan por las charlas entre los amigos de Mario. Los procedimientos narrativos se radicalizan: Antín estructura el film con juegos de montaje, analepsis y cruces temporales (y no simples *flashbacks*), elipsis y estilemas autorales. Esto es, Antín le sumó al relato un *plus* de recursos narrativos y discursivos complejos, además de una cuota de actualidad, que le dieron a la versión cinematográfica un lustre resueltamente moderno. Un tipo de modernidad que alimentaba, paralelamente, la figura de uno y de otro: Antín se consolidaba como un director sofisticado y prestigioso del cine argentino; Cortázar ensanchaba los alcances estéticos y culturales de su narrativa.

El trabajo entre Antín y Cortázar en *Circe* pone de manifiesto no un modo de trabajo parejo y simétrico, sino una forma de labor de escritura en la que dos actores se complementan. Cortázar tuvo una intervención restringida: asume con entusiasmo la escritura del guión y ofrece aportes significativos a partir de uno de sus cuentos, pero no excede la escritura. En este sentido, Manuel Antín se muestra más dúctil para transitar los lugares de la literatura y del cine. La labor en conjunto entre ambos, por otro lado, da cuenta de los límites de la idea de una autoría individual y única. Más aún, cuestiona la suposición de una adaptación a partir de la literatura como origen. Muy por el contrario, la imagen del director contándole el cuento a su propio autor y dictándole la estructura narrativa, señala un formato de reescritura y de autoría compleja que se genera en el trabajo en colaboración.

Desencuentros y límites: *Intimidad de los parques*

En 1964 Manuel Antín ya tenía en marcha un nuevo proyecto: *Intimidad de los parques*, sobre el cuento “El ídolo de las Cícladas” (de *Final del juego*, de 1956)²⁰. Incluía también una referencia hacia el relato “Continuidad de los parques” (del mismo libro). Se trataba de la tercera incursión en la literatura de Julio Cortázar, luego de *La cifra impar* y de *Circe*. La modalidad de trabajo, en este caso, fue diferente a la del film anterior. No hubo reuniones personales entre Antín y Cortázar. El director escribió una primera versión del libro cinematográfico junto a Héctor Grossi y Raymundo Calcagno y la envió a París. Con ello parecía entenderse la labor que unos meses antes los había involucrado en *Circe*. Sin embargo, Cortázar esta vez no tomó parte central de la escritura. Su contribución fue, a partir de un texto ya escrito, corregir y dar su parecer sobre el guión.

Entre julio y setiembre de ese año, ciertamente, Antín y Cortázar intercambiaron cartas intentando acordar sobre distintos aspectos del libro cinematográfico. Ese diálogo diferido pone de manifiesto las profundas diferencias en la concepción del film. Diferencias que no se limitan a perspectivas divergentes respecto de la estructura narrativa, los diálogos y la construcción de los personajes, entre otros, sino a contrastes conceptuales entre el director y el escritor, que se observa en un tono reticente de estas cartas.

El punto principal que abría esas diferencias se encontraba el plano fantástico, que es evadido en el guión cinematográfico. El cuento “El ídolo de las Cícladas” se centra en un descubrimiento de una estatuilla ancestral que despierta sobrenaturalmente extraños deseos en los personajes. En el relato, Somoza se transforma por efecto de fuerzas extrañas en una especie de sacerdote de una deidad antigua (Haghesa) que lo empuja a atacar a Morand con el fin de ofrecer un sacrificio. Esta acción está apuntalada por una segunda línea argumental: un triángulo que empuja los celos y las desconfianzas entre Morand, Somoza y Thérèse. En *Intimidad de los parques*, en cambio, las relaciones entre los tres y sus complejidades psicológicas prevalecen sobre cualquier aspecto fantástico. Antín propone, en este sentido, llevar un plano fantástico (un género propio de décadas previas) para actualizarlo en un tipo de relato cinematográfico realista y moderno. La propuesta del guión estaba lejos de satisfacer a Cortázar, que señalaba las diferencias en el concepto de magia entre ambos:

La noción de magia es distinta en vos y en mí, no cabe duda, pero el hecho de que notes esa carencia prueba –creo– que has sido sensible al enorme desajuste que hay entre las razones del drama y su espectacular desenlace a hachazo limpio (...) Te has negado a admitir el lado demoníaco del cuento. Y sin eso, creeme, no hay cuento. Más todavía: si querés hacer una película esencialmente psicológica –que es tu fuerte, es evidente– deberías buscar las ideas por otro lado. Un cuento de Moravia, digamos, te daría muchos más elementos que un cuento mío. O uno de Goytisolo, o de Salinger: cualquiera de los que no salen de la realidad diurna, y ahondan en ella admirablemente. Mis cuentos (...) presuponen inalienablemente una aceptación de fuerzas ocultas.

(Cortázar, 2012, p. 537)

Hay que tener en cuenta, para complementar esta observación, la distancia que Cortázar marcaba en esta misma carta de julio de 1964 respecto de lo que él señalaba desdeñosamente como “los novelistas del cine” (p. 538), Antonioni y Fellini, y, en cambio, el aprecio hacia los filmes de corte surrealista o absurdo que destaca en otros momentos (Cocteau, Buñuel, los hermanos Marx). Estaba poniendo en claro, de este modo, el tipo discursivo más adecuado para sus relatos fantásticos.

El desacuerdo se extiende a las locaciones elegidas y a las modificaciones que se tuvieron que hacer en consecuencia. Manuel Antín había obtenido financiamiento de un productor peruano, por lo cual optó por cambiar las islas del Egeo por las ruinas de Machu Picchu. En otras palabras, debía transformar el mármol en piedra, convertir una antigua cultura mediterránea en una precolombina. Este aspecto contrariaba a Cortázar, quien le apuntaba que los pueblos andinos no se habían hecho conocidos por sus sacrificios sangrientos, por lo que se le restaba verosimilitud al relato. Bajo el mismo punto de vista, incluso, objetaba la música propuesta en el guión:

No me gusta mucho lo de las victrolas y los discos que se ponen a sonar cuando nos conviene a nosotros. Yo creo que la banda sonora de esta película debería ser muy especial, y si te interesan mis ideas al respecto, te enviaría llegado el momento una cinta grabada con algunas muestras del tipo de música (modernísima, abstractísima, primitivísima, pero en todo caso sin ninguna melodía convencional) que me parece adecuada. (...) La música concreta hace cosas magníficas en este terreno. En realidad debería oírse “la música de Haghesa”, o sea que no será una música para los oídos occidentales. (Cortázar, 2012, pp. 546-547)²¹

El otro eje de discusión no es nuevo y había sido motivos de diferencias entre los dos desde años atrás. Las propuestas de Antín para una película parecen ser demasiado rebuscadas u oscuras para Cortázar –para lo que *debía ser* el cine según Cortázar–, aspecto que va desde el título (*Intimidad de los parques* o el alternativo *La infiel*) hasta la inclusión del cuento “Continuidad de los parques” en el guión. Este texto no aparece como una alusión lejana, sino de manera explícita: el personaje de Héctor (Francisco Rabal) tiene en sus manos un ejemplar de *Final del juego*, y acostado en la cama, lee en voz alta a su pareja Teresa (Dora Baret) el relato de Cortázar, mientras se intercalan imágenes ficcionales de él. La idea del relato dentro del relato era tan explícita y la referencia era tan directa que fue impugnada por el narrador:

Qué querés, no he terminado de entender la intercalación de “Continuidad de los parques” en la forma que vos lo intercalás. (...) La mención de mi nombre en el diálogo LA RECHAZO DE PLANO. (...) esa lectura de algunos pasajes de “Continuidad...”, así sueltos no tienen el menor sentido. (Cortázar, 2012, p. 546)

Por fuera de la opinión de Cortázar, la fusión de ambas narraciones en el guión era un hallazgo. Con la inclusión de “Continuidad de los parques” Antín reunía uno y otro relato

tomando como eje el triángulo amoroso que aunque presente no está en el primer plano de los textos de Cortázar. Con esta breve inserción, además, el guión incorporaba el único trazo manifiestamente fantástico, no ya en la figura de una posesión y un rito ancestral, sino en el juego de analepsis y prolepsis que rompen la continuación cronológica del relato. Más que en sus filmes anteriores, es *Intimidad* el más audaz en relación con una ruptura de las líneas temporales. En este sentido, “Continuidad...” le ofrece al guión un aspecto de innovación, y sin él se hubiera reiterado sobre una estructura semejante a *La cifra impar*. David Oubiña (1994) advierte el valor de la inclusión de “Continuidad...” en el film:

Hasta aquí, Antín había trabajado sobre dos series paralelas que se comunicaban en un vaivén de pasajes. Ahora, la dimensión de futuro no viene a agregar una tercera serie sino que tiende a fusionarlas, diluyendo el centro. (...) Si bien el relato se enuncia desde el presente, permanentemente quiebra la dirección hacia delante para fluir en todas direcciones y construir una serie múltiple, hecha de fragmentos de distinta temporalidad: una “narración acrónica”, en donde el tiempo no resulta una especificidad diferencial.

(Oubiña, 1994, pp. 25-26)

Con esa imagen de un libro como elemento modernizador del film Antín insistía, además, en aliarse a la literatura como una zona cultural que motorizaba su cine.

Aunque una segunda versión del guión obtuvo la venia de Cortázar, éste nunca expresó su completa anuencia con *Intimidad de los parques*. Pensaba, según se entiende de sus cartas, que la propuesta escrita se arriesgaba sobre elementos demasiado difíciles de resolver estética y técnicamente. Como le señaló el 19 de agosto de 1964:

Sigo creyendo que es tu obra más comprometida, más peligrosamente resbaladiza. Un error, y nos vamos al agua. La cosa es demasiado extrema, toca terrenos demasiado hondos como para tolerar un margen de aciertos relativos. Clavás la flecha en el medio del blando o perdedés todo.

(Cortázar, 2012, p. 555)

La apuesta de Antín era ciertamente osada y esos riesgos le jugaron en contra. Filmó en Perú durante dos semanas sin poder ver lo que se realizaba día a día por problemas técnicos. Cuando retornó a Buenos Aires para revelar el film, descubrió que el 40 por ciento del celuloide tenía estática por efecto de la altura y de la alta temperatura de la sierra peruana. Tuvo que montar la película con el material restante. El resultado dejó inconforme al director y al mismo Julio Cortázar, que, sin embargo, no hizo comentarios al respecto. “Se cumplió la profecía de Cortázar” –señala resignado Antín– “cuando advirtió que un mínimo inconveniente podía echar a perder una película excelente” (Sández, 2010, p. 78).

Conclusiones

En 1965, Antín produjo su siguiente película, *Castigo al traidor*. Se basaba en el cuento “Encuentro con el traidor” del narrador paraguayo Augusto Roa Bastos. Éste era un asiduo colaborador de libros cinematográficos (había trabajado con Armando Bo y Lautaro Murúa), pero el director optó por trabajar de otro modo: compró los derechos del texto, contrató a un colaborador (Andrés Lizarraga) y, junto a éste, elaboró el guión. Con ello, y acaso desanimado por la difícil experiencia de *Intimidad de los parques*, volvía a escribir de la misma forma en que lo había realizado en su primer film, que era el modo habitual de adaptación.

Por otro lado, luego de *Intimidad de los parques*, la relación personal entre Antín y Cortázar se fue debilitando. El vínculo epistolar entre los dos se mantuvo hasta 1975, aunque con escasos intercambios de cartas. El narrador alcanzó la cumbre de su fama internacional durante la década de 1960. Fueron años en que también algunos de los directores de cine más prestigiosos del momento apelaron a sus relatos para ser transpuestos libremente al cine, como Michelangelo Antonioni (*Blow-up*, 1966, sobre “Las babas del diablo”) y Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967, sobre “La autopista del sur”), datos que señalan no sólo un vínculo continuo de su literatura con la pantalla grande, sino también la sintonía de su narrativa con la cultura de esta década.

La dupla de trabajo Antín/ Cortázar revela las posibilidades de convergencia y sinergia entre la literatura y el cine en Argentina. Pero también sus límites. Por un lado, y desde un punto sociológico, la sociedad entre ambos ámbitos pone de manifiesto cierta acreditación para una parte emergente del cine que le ofrece un nuevo escalafón en el campo cultural. En este sentido, esta alianza es uno de los cruces productivos que pusieron en marcha y renovaron a la pantalla grande en el paso de los años 1950 a los 1960. En la misma perspectiva, le dio a una literatura prestigiosa y consolidada pero limitada en sus alcances sociales, la posibilidad de abrirse hacia la cultura de masas. En contigüidad, la sociedad entre el director y el narrador señala un fortalecimiento de sus figuras respectivas. Luego de la trilogía cortazariana, Manuel Antín (en sólo cuatro años), emerge como uno de los cineastas más reconocidos de cine, efecto de su apego a un escritor que crecía en reconocimiento y prestigio. Cortázar, por su lado, tiene con Antín sus primeros acercamientos al cine y, por lo tanto, a un nuevo medio de expresión que acompaña y les otorga nuevos valores a sus textos.

Por otra parte, la colaboración inédita entre estas dos figuras se produce alrededor de dos núcleos. Por un lado, de la escritura. Ambos se reúnen no en los estudios sino para escribir los libros cinematográficos de dos filmes. Es la escritura, como labor con sus propias especificidades, la que los aglutina como actores culturales. Por el otro, ambos coinciden en su atractivo por un modo de expresión moderno. Uno y otro están atraídos por formas novedosas de expresión con palabras, imágenes y sonidos que rehúyen del clasicismo en el cine y en la literatura.

Antín y Cortázar fueron una sociedad virtuosa aunque desencontrada. Las visiones culturales divergentes de uno y de otro alimentaron sus diferencias. Sin embargo, *Circe* e *Intimidad de los parques*, registros de una avanzada cultural sofisticada y moderna, y muestras de experiencias de trabajo excepcionales, dan cuenta de las potencialidades del cruce entre

distintas zonas culturales, y del enriquecimiento de la producción bajo las luces de la escritura en colaboración.

Notas

1. Las fechas informadas son las de la producción del film y no la de su estreno.

En 1962, además, Antín filmó *Los venerables todos* a partir de una novela escrita por él mismo en 1958. Esta película fue presentada en los prestigiosos festivales de Cannes y de Sestri Levante y obtuvo excelentes críticas, pero nunca fue estrenada comercialmente en Argentina, debido a la calificación “B” del Instituto Nacional de Cinematografía, que le obstaculizaba el acceso a su estreno y a los premios anuales. Recién pudo ser vista públicamente cuando el programa *Función Privada* de ATC (Canal 7) la emitió en 1984 (Sández, 2010). Por otro lado, el único ejemplar de la novela *Los venerables todos* fue extraviada. Antín se la envió a Julio Cortázar para que la leyera, pero éste la olvidó en un hotel de Viena (Antín, comunicación personal [29 de setiembre de 2014]).

En esta investigación se utiliza el concepto de *transposición* por la de adaptación, de acuerdo a la propuesta de Sergio Wolf (2001), quien encuentra en el primer término una descripción más adecuada y compleja de aquello que significan las relaciones entre literatura y cine: “Transposición designa la idea de traslado, pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (p. 16).

2. Sobre las relaciones de la literatura y el cine, ver el estudio de Miguel Couselo, “Literatura argentina y cine nacional” (1981).

Como dan cuenta estos nombres, hasta los años 1950 los escritores que colaboraron como guionistas cinematográficos fueron aquellos que tenían un vínculo político-cultural con expresiones populares, como el tango y el teatro.

3. Uno de los antecedentes más cercanos de este tipo de asociaciones es el film *El túnel* (1952) que el director León Klimovsky escribió junto a Ernesto Sábato, autor de la novela homónima. Se trata, no obstante, de un caso aislado. Sábato volvió a escribir sólo ocasionalmente para el cine, aunque algunos de sus textos fueron transpuestos a la pantalla grande sin su intervención directa, como *El poder de las tinieblas* (1979, dirigida por su hijo Mario Sábato), en base a *Informe sobre ciegos*.

4. Ambos escritores, además, se convirtieron en directores de cine en los años siguientes. Duras realizó películas notables, como *Nathalie Granger* (1972), *India Song* (1975) y *Le camion* (1977). Robbe-Grillet, por su parte, llegó a escribir y dirigir una decena de filmes, entre otros *L'immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966) y *L'homme qui ment* (1968).

5. Esta lectura canónica estaba orientada por un criterio político. Era una manera de enrostrar al peronismo sus políticas sobre cine en la imagen de una maquinaria propagandística y reiterativa. En *Cine y peronismo* (2009), Clara Kriger advierte que a partir de la *Historia del cine argentino* de Domingo di Núbila, publicada en 1959, se imprimió un modo de ver el cine de los años previos, perspectiva que fue reiterada por estudios posteriores. Kriger señala además que en el corpus de filmes producidos durante el gobierno peronista sólo excepcionalmente aparecen las imágenes de Perón y de Evita, y que, en cambio, la acción

del Estado estaba escenificado a partir de sus efectos beneficiosos (mejoras en hospitales, orfanatos, cárceles, políticas de protección a las mujeres, niños y desprotegidos, etc.).

6. Torre Nilsson fue asistente en numerosas realizaciones de los años 1940 antes de convertirse en director. La mayoría de esas participaciones fueron en producciones de su padre, Leopoldo Torre Ríos.

7. Algunos de los ejemplos de estos aspectos que ofrece Claudio España (1977) son *Barrio Gris* (1954, dirigida por Mario Soffici), *Danza del fuego* (1948, dirigida por Daniel Tinayre), *El túnel* (1952, dirigida por León Klimovsky), *Días de odio* y *La casa del ángel* (1953 y 1956, dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson).

8. Se trata de los libros de poemas *La torre de la mañana* (1945), *Sirena y espiral* (1950) y *Poemas para dos ciudades* (1952). Todos ellos fueron escritos antes de iniciar su actividad en el cine.

La vocación literaria de Antín es semejante a la de Leopoldo Torre Nilsson, que se consideraba un escritor frustrado. Publicó varios títulos, como los poemarios *Tránsito de la gota de agua* (1947) y *Contar pérdidas* (1977), el volumen de relatos *Entre sajonos y el arrabal* (1967) y las novelas *El derrotado* (1964) y *Jorge, el nadador* (1978).

9. Según la entrevista de María Lyda Canoso, incluida en el libro que editó el mismo Antín, *Cartas de cine* (1995), en “1956 o 1957” se encontró con el volumen *Bestiario* en la biblioteca de un amigo (p. 14). El mismo dato reitera en el libro *Generaciones 60/90* de Fernando M. Peña: “Un día fui a visitar a un amigo profesor de literatura y mientras lo esperaba, empecé a buscar libros en su biblioteca hasta que descolgué uno que se llamaba *Bestiario*. Cuando vino le pregunté: ‘Che, ¿Quién es Cortázar?’, ‘Ah, no sé, me lo mandó la editorial’” (2003, p. 32).

10. Otra vez, es necesario destacar la cercanía de la postura de Antín con Leopoldo Torre Nilsson. En 1978, éste decía: “No me imagino al director cinematográfico como un hombre que sabe de lentes o de moviolas y cámaras, sino como un narrador de destinos con un procedimiento contemporáneo. El cineasta debe ser un novelista (...) Sé que soy dos personas: una que escribe y otra que filma. Me gustaría que las dos se juntaras y presiento que en mi carrera se deben haber juntado. Cinematográficamente, los libros de mis films son escritos en última instancia por mí. Con un equipo, es claro, pero considero que un escritor debe escribir. Un director que no escribe es un director renego, porque está dependiendo de la función específicamente creativa (...)” (cit. en Couselo, 1981, p. 618).

11. La carta tiene la fecha del 7 de enero de 1964.

12. Cortázar estuvo ligado a la revista *Sur* durante la década de 1940.

13. La única película realmente exitosa de Antín fue *Don Segundo Sombra* (1969), que posee una propuesta estética distinta a la de sus primeros cinco filmes. Ver al respecto de este film el estudio de David Oubiña (1994).

14. Así lo señalan las cartas de Cortázar (2012; Canoso, 1995). Buñuel estuvo a punto de realizar una versión cinematográfica del cuento “Las ménades”. El 30 de noviembre de 1962, el narrador le envió una carta a Buñuel, transmitiéndole su entusiasmo por ese proyecto y proponiéndole un precio para venderle los derechos de ese relato. Por un problema presupuestario, sin embargo, la película nunca llegó a filmarse.

En sus cartas, además, señala preferencias y disgustos por el cine. Le gustaba Godard, Resnais, Welles, Polanski, pero lo aburría Fellini, Hitchcock, Robbe-Grillet y Antonioni

(aunque este último filmaría a partir de uno de los cuentos de Cortázar su película más difundida, *Blow-up* [1966]).

15. La novela *Divertimento* que entonces Cortázar ofreció a Antín había sido escrita en 1949 y recién fue publicada luego de la muerte del escritor, en 1986.

16. Ver los cambios en los procesos culturales de esta época en los textos de Oscar Terán (1991), Silvia Sigal (1991) y Claudia Gilman (2003).

17. Estas palabras son parte de un mensaje en cinta magnética que Cortázar mandó a Antín con los comentarios del guión y los diálogos de *Circe*. El envío está fechado el 17 de junio de 1963.

18. Téngase en cuenta, además, que este momento es consagratorio para Cortázar. En octubre de 1963 publicó la novela *Rayuela* que lo convirtió en un afamado escritor internacional.

19. Aunque con un público limitado, la película *La cifra impar* fue muy bien recibida por la crítica (Oubiña, 1994; Sáñez, 2010). Obtuvo el 5° premio al mejor film por parte del Instituto Nacional de Cinematografía y varios reconocimientos de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Fue, además, exhibida en los festivales de cine de Venecia y de Sestri Levante.

El rodaje de *La cifra impar* en París (lo que ya era una novedad para el cine argentino) dio la oportunidad, además, de que Antín y Cortázar se conocieran personalmente. Así lo recuerda el director: “Nos vimos por primera vez en un encuentro memorable, en la place du Fürstenberg, en París, cuando viajamos para filmar. No lo olvido nunca, yo estaba tirado en la vereda, con la cámara al ras del suelo, haciendo una toma de María Rosa Gallo, la Laura de la película, que en esa escena miraba vidrieras y galerías abstraída del mundo. En un momento detecté unos pies al lado mío, levanté la mirada y me encontré con los ojos tan especiales de Julio Cortázar. Era altísimo, pero visto desde el suelo parecía un gigante” (Sáñez, 2010, p. 35).

Por otro lado, Cortázar vio en Buenos Aires *La cifra impar* en una función privada antes del estreno, junto al director: “Permanecimos en silencio durante la exhibición hasta que llegó esa escena en la que Luis (Lautaro Murúa) le dice a Doña Lía (Milagros de la Vega) ‘Mamá, Laura es vos’. Justo en ese momento, Cortázar me palmeó el hombro y me dijo ‘¡Pibe, gracias, entendí mi cuento!’” (Sáñez, 2010, p. 58).

20. El libro *Final del juego*, que luego se convertiría en un clásico de Cortázar, se publicó inicialmente en México en 1956. Luego del suceso de *Rayuela*, el sello Sudamericana lo reeditó en Buenos Aires en 1964, incorporando nuevos relatos.

21. Carta del 4 de agosto de 1964.

Bibliografía

- Bottone, M. (1964). *La literatura argentina y el cine*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Canoso, M. L. (1995). *Cartas de cine. Julio Cortázar a Manuel Antín (1961-1975)*. Buenos Aires: s/d.
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Cortázar, J. (1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1964). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (2000). *Cartas I. 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012). *Cartas 1955-1964*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Couselo, J. (1981). Literatura argentina y cine nacional. En *Capítulo. La historia de la literatura argentina* (pp. 601-624), 96. Buenos Aires: CEAL.
- España, C. (1997, enero- diciembre). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta. *Nuevo Texto Crítico* (19-20), 45-73.
- España, C. (dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Faulstich, W. y Korte, H. (1995). *Cien años de cine. Vol.3: 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores*. México: Siglo XXI.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lafon, M. y Peeters, B. (2008). *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Neifert, A. (2005). *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- Oubiña, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires: CEAL.
- Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, F. M. (comp.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Queirolo, G. (2009). Victoria Ocampo: Cruces entre feminismo, clase y elite intelectual. *Clío & Asociados* (13), 135-159. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4628/pr.4628.pdf
- Sández, M. (2010). *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Wolf, S. (2001). *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Películas

- Harding, A. y Schon, R. (Productores), Antín, M. (Director). (1961). La cifra impar [Película]. Argentina: Cinematográfica Novus.
- Antín, M. (Productor), Antín, M. (Director). (1963). Circe [Película]. Argentina: Producciones Manuel Antín.

Antín, M. e Industria Peruana Cinematográfica (Productores), Antín, M. (Director). (1964). *Intimidad de los parques* [Película]. Argentina/ Perú.

Abstract: This paper examines the mutual cooperation between the filmmaker Manuel Antín and the writer Julio Cortázar since 1963 to 1965. In those years, they worked on writing scripts for the films *Circe* and *Intimidad de los parques*. The link both artists built on personal encounters and through letters reveals an unprecedented work in Argentine cinema. Furthermore, the relationship between these two figures shows a change in the association between cinema and literature within the cultural field. In this sense, during the 1960 decade, both literature and cinema synergistically tie relationships that enhance their socio-cultural length.

Key words: argentine cinema - argentine literature - Manuel Antín - Julio Cortázar - writing - teamwork.

Resumo: Este artigo estuda a relação de colaboração mútua que mantiveram o cineasta Manuel Antín e o narrador Julio Cortázar entre 1963 e 1965. Durante este tempo, ambos trabalharam na redação de roteiros dos filmes *Circe* e *Intimidad de los parques*. O vínculo que ambos construíram em seus encontros pessoais, e através de cartas, revela um modo de trabalho inédito no cinema argentino em torno da escrita cinematográfica. Além disso, a relação entre estas duas figuras dá conta de uma mudança nos vínculos entre o cinema e a literatura dentro do campo cultural. Neste sentido, durante os anos 1960, ambos os espaços traçam laços sinérgicos que melhoram sua dimensão sociocultural.

Palavras chave: cinema argentino - literatura argentina - Manuel Antín - Julio Cortázar - escrita - colaboração.

Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano

Álvaro Fernández Bravo *

Resumen: Este artículo propone comparar representaciones del pasado traumático reciente en Argentina y Chile a partir de los testimonios recogidos en el filme *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, en la serie de fotografías *Lo que se ve (1979-2007)* de Adriana Lestido y en dos fotomontajes de Gustavo Germano perteneciente a la serie *Ausencias*. Tanto el filme como las imágenes evocan los vestigios ausentes (los cuerpos ausentes), ejecutados por las dictaduras militares en Argentina y Chile, a partir de la evocación y presencia de los familiares sobrevivientes. El trabajo propone analizar el régimen temporal traumático de los cuerpos desaparecidos y su contraste con la memoria afectiva, examinar la condición temporal iterativa heterocrónica del trauma en los regímenes escópicos sudamericanos contemporáneos e interrogar los usos del archivo mnemónico como intervención-instalación visual.

Palabras clave: memoria - tiempo - imagen - cine - fotografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 121-122]

(*) Investigador del CONICET e investigador afiliado en la Universidad de San Andrés, Argentina, donde enseña cursos de posgrado. Obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires, su maestría y doctorado en la Universidad de Princeton, Estados Unidos y realizó su posdoctorado en la Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. Fue profesor las universidades de Temple (Estados Unidos), de Buenos Aires (UBA), de San Andrés, Mar del Plata, Rosario, Salta, en New York University Buenos Aires, cuya sede dirigió entre 2008 y 2013 y en la Universidad Católica de Río de Janeiro.

La memoria como montaje y superficie perforada

El problema de la memoria del pasado reciente y en particular la representación de la violencia estatal durante las dictaduras de los setenta en Argentina y Chile, ha convocado distintas intervenciones desde la producción simbólica contemporánea. El propósito de este artículo es explorar algunos caminos recorridos en obras de arte visuales realizadas por cineastas y fotógrafos chilenos y argentinos para responder a la pregunta por la formación de la memoria colectiva e interrogar las huellas de la violencia estatal de los años setenta. ¿Cómo representar el cuerpo ausente de los desaparecidos? ¿Qué recursos o es-

trategias emplear para hablar de alguien que ya no está, pero cuyos vestigios continúan perturbando la memoria de sus deudos y pares en el presente? ¿Qué tipo de relaciones es posible reconocer entre los restos del pasado traumático y el presente que lo evoca en las imágenes experimentadas para representarlo? Estas preguntas pueden multiplicarse y complejizarse si examinamos los trayectos recorridos por artistas visuales que exploran distintas plataformas para imaginar formas de representar el pasado reciente.

Mi trabajo partirá de tres soportes que tomaré para abordar esta cuestión: el film *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán (Alemania, Francia, Chile, 2010), algunas imágenes de la exhibición retrospectiva *Lo que se ve* (1979-2007) de Adriana Lestido, montada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en 2008 y dos fotografías de la serie *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano, exhibida en diferentes espacios de Argentina y Europa.

Los tres artistas elegidos comparten un interés por la violencia estatal de los setenta y coinciden en algunos caminos y estrategias para hablar de ella. Quiero concentrarme en tres problemas que enunciaré primero de un modo más abstracto y, luego, en diálogo directo con las imágenes. Este trabajo tomará como punto de partida las preguntas disparadas a partir de la memoria del pasado reciente pero también procura recuperar, en particular a partir de Guzmán y Lestido, referencias a un tiempo más amplio. Ambos artistas amplían su rango de interés más allá de los años de la década de 1970, tanto hacia el siglo XIX como a un pasado remoto indígena (Guzmán) y en el caso de Lestido, al mundo de las cárceles de mujeres en la post dictadura en la Argentina. De algún modo la exploración del pasado abre canales a tiempos diversos que comparten con la violencia del terrorismo de Estado, genealogías y ecos contemporáneos.

El primer problema es la relación temporal de la imagen con el presente y con el pasado. Quiero comenzar examinando dos regímenes asimétricos pero con puntos de convergencia: el régimen de la imagen y el régimen de la memoria. El anacronismo que encierra toda imagen puede pensarse a partir del régimen de la memoria que, como sabemos a partir de los numerosos trabajos que se han escrito sobre la cuestión en los últimos años (Didi-Huberman, Koselleck, Hartog, Huyssen, Richard, Sarlo), provee un territorio a la vez inestable y fructífero donde memoria y olvido ya no pueden continuar reconociéndose como dos dimensiones antagónicas sino más bien como componentes de un mismo “trabajo”. La memoria siempre opera con una unidad ausente, de modo que los casos que estudiaré no difieren del mecanismo más o menos convencional del acto de recordar, esto es, evocar algo ausente mediante un acto de imaginación. Memoria e imaginación, esto es, memoria e *imago*, funcionan antes como dispositivos aliados que como mecanismos desiguales.

El régimen temporal de la memoria ha sido comparado con el del montaje cinematográfico a partir de su articulación en fragmentos que no se corresponden con una totalidad continua y compaginan tiempos heterogéneos. La noción de “trabajo de la memoria” supone una dimensión no estática sino, por el contrario, en transformación continua y alteración iterativa (Derrida). A diferencia del discurso histórico que persigue una continuidad o duración, la memoria trabaja con cortes y suturas, como si “juntar[a] miembros desperdigados” –según lo señala Nelly Richard (2010, p. 153)–. Pensada entonces como una superficie horadada e interrumpida, la memoria puede ser explorada en relación con las imágenes de la violencia estatal acontecida en los años setenta en el Cono Sur y las articulaciones contemporáneas que continúan elaborando imágenes para abastecerla.

La memoria, a diferencia del discurso histórico, opera con partes y fragmentos de contornos inestables, cambiantes, capaces de alterar el sentido de una totalidad siempre provisoria; la memoria también suele valerse de imágenes que, a diferencia de las imágenes visuales de una fotografía o un film, son intangibles, difusas y mutantes. ¿Cuán firmes son las imágenes alojadas en la memoria? Como observaba Kracauer hace ya casi cien años, también las imágenes de una fotografía, al atravesar el tiempo, cambian, envejecen y muestran su obsolescencia: ni siquiera el soporte fotográfico permanece inmune al paso del tiempo, y su vínculo con la historia es provisorio y cambiante.

Memoria e imagen comparten entonces esa condición de superficies perforadas y dinámicas, porosas a la infiltración de nuevos hallazgos y permeables a los cambios del tiempo. Acaso esa misma apertura y porosidad convierte a memoria e imagen en superficies aptas y compatibles para elaborar la violencia estatal sudamericana de los setenta, un archivo poblado de lagunas y, todavía, en una fase de expansión.

Como sabemos (Feld y Sites Mor; García y Longoni) el debate sobre la existencia de imágenes de los desaparecidos y fotografías de los centros clandestinos de detención y exterminio continúa todavía abierto. En principio las dictaduras procuraron borrar no solo los cuerpos sino también los restos visuales o documentales de la acción represiva. Existen algunos archivos parciales de fotografías contrabandeadas por detenidos en los centros, pero la evidencia material es escasa. No obstante, las imágenes pueden resistir y de hecho muchas de ellas todavía continúan resistiendo (amén de que puedan encontrarse otras en un futuro) a las políticas amnésicas de los Estados burocráticos autoritarios como los denominó Guillermo O'Donnell. El régimen anacrónico de la imagen puede pensarse así como uno que excede y sobrevive la observación presente y se coloca por lo tanto en una temporalidad más amplia que quien la observa¹.

Más allá de este debate sobre las imágenes invisibles de las dictaduras del Cono Sur, me interesa ir un poco más atrás, para detenerme en lo invisible que forma parte de toda imagen. Este es el segundo problema que me interesa interrogar. Como sabemos, el fuera de campo (o fuera de cuadro, cuando hablamos de una fotografía) es un elemento constitutivo y significativo, tanto en el cine como en la fotografía, de toda imagen. Se trata de un componente que no solo articula lo mostrado con lo que no se ve de la imagen pero resulta sugerido, sino que altera el sentido de lo visible a partir de algo que está ausente; esa posición exterior e intangible permite suponer también una relación heterocrónica donde nuevos sentidos pueden añadirse a la imagen con el aporte de un espectador capaz de convocar otros sentidos y reponer lo que la fotografía misma exhibe y sugiere (Beceyro, Cadava, Rancière). Hay un exterior a la imagen que habla sobre ella y de la cual ella depende para mostrar lo que dice; siempre resulta imprescindible examinar las relaciones de la imagen con sus bordes exteriores y con lo que no está dentro del marco pero que resulta aludido desde él mismo.

En cierto sentido, el fuera de cuadro trabaja con una ausencia que tiene un poder significativo que puede compararse con el problema del cuerpo ausente que las imágenes del pasado reciente enfrentan. Esos cuerpos no están, pero son evocados por el fuera de cuadro y convocados por la imagen: se hacen presentes desde el pasado, esto es, emergen a partir de la intersección y contaminación heterocrónica de pasado y presente. De este modo, los retratos de los desaparecidos que aparecen en el film y en las fotos que analizaré

se reconocen por el modo en que son exhibidos y por lo que su exhibición reclama. Se trata de imágenes comunes, tomadas a menudo de documentos o de fotografías convencionales empleadas por los familiares que piden por las víctimas de la violencia estatal. No obstante, la función de pedido y reclamo se vuelve un componente central del fuera de cuadro por su posición en carteles, muros y espacios de protesta pública. Los rostros fraccionan como marcas de la memoria colectiva que interrumpen los espacios públicos y fracturan el tiempo lineal: traen a alguien que viene de otro tiempo pero nos interpela a nosotros en el presente.

Me interesa concentrarme, entonces, en cómo en el caso específico del Cono Sur, la memoria del pasado opera bajo un régimen que podemos pensar en paralelo con una economía escópica. Si la memoria distorsiona, altera y modifica las siluetas de aquellos a quienes evoca, y también opera en forma selectiva, privilegiando ciertos recuerdos y relegando otros. Observamos huellas de este procedimiento en la evocación de los setenta a través de imágenes que tienen una fuerte dependencia de espacios y huellas locales, muchas de ellas evocadas en el fuera de cuadro (hay algo que la imagen señala o indica solo parcialmente pero que el espectador debe reponer). Las imágenes están situadas en el espacio y guardan un vínculo con el lugar a donde quedan asociadas: el campo de concentración, la cárcel, la celda, el centro de tortura; los lugares adquieren una dimensión aumentada y dinámica que actúa como suplemento de la imagen.

Aunque como toda memoria, la de los desaparecidos está perforada y sesgada por un hiato, el de la misma ausencia de los cuerpos, es por esas perforaciones que circula el pasado que emerge en el presente y el presente que interviene el pasado. Una economía traumática e iterativa de memorias que circulan bajo parámetros visuales (como cuerpos evocados) funciona así estableciendo una relación entre el presente de la evocación y el pasado evocado, asociado con los últimos recuerdos (visuales, fotos) de los desaparecidos. Si bien puede parecer que ese vínculo temporal es estable, no lo es. Las imágenes (que existen y algunas de las cuales son producidas en el presente a partir de la ausencia) cambian y ese cambio puede relacionarse con el tercer elemento formal en el que quiero detenerme: el trauma como régimen iterativo. El trauma corresponde a un circuito temporal sin fin, recurrente pero que, en su economía de repetición, no alcanza una terminación, porque la misma definición de trauma supone un recuerdo que no logra aplacarse y regresa en la consciencia del sujeto que recuerda (Hirsch; Huyssen). Sin embargo, es posible reconocer que el retorno del recuerdo no lo convoca idéntico a sí mismo cada vez, sino que produce cambios. El trauma es “esa memoria que regresa en un régimen rítmico y sin progreso” pero que en su itinerario repetitivo puede traer nuevos elementos. Me interesa reconocer esos cambios en la memoria, algunos de los cuales resulta posible reconocer en el film de Guzmán y en las fotografías de Lestido y Germano.

Lo que me interesa resaltar es que el trabajo de la memoria continúa alterando la silueta de esas imágenes en el mismo acto de la evocación, motivado en parte por una voluntad de desposesión y reapropiación de los cuerpos (Bhabha). Los cuerpos no permanecen intactos. De este modo, el presente interviene en el pasado, viaja hacia él y lo altera al convocarlo y extraerlo del arcón (el archivo, la excavación) para exhibirlo (Benjamin). Ni el recuerdo ni el acto de recordar permanecen inmunes en esta intervención temporal, sino que son alterados mutuamente cuando quien evoca “viaja” al pasado para extraer de

él una imagen que lo retrotrae a ese tiempo alejado y al regresar, altera la materia de la memoria. Ese “retro-traer” implica un viaje en dos direcciones, hacia el pasado primero y hacia el presente (futuro del pasado) después que sella el vínculo con el pasado y donde, a la vez, se (entre)mezclan (y median) dos (o tres) tiempos. No hay entonces un pasado aislado, encapsulado e inmune al presente; presente y pasado se tocan y contaminan, dependen el uno del otro, sus dominios han perdido autonomía. Las imágenes que resultan de esta negociación son así compuestos híbridos, impuros y en proceso de contaminación; se trata de dislocaciones, ya que no se ubican en un tiempo nítido, sino en uno donde el presente perturba al pasado y el pasado perturba al presente.

La relación entre pasado y presente queda así mediada por la imagen-memoria que supone un torbellino (Didi-Huberman, p. 110). Aparece, así, una intersección anacrónica en que pasado y presente resultan entrelazados y ya no responden a una secuencia discursiva como la que caracteriza al régimen escriturario. Pasado y presente quedan de este modo apartados de la estructura lineal de la historia cronológica. Las mujeres que buscan a sus familiares en el desierto de Atacama, como en la imagen reproducida a continuación, persiguen un cuerpo y una respuesta para su búsqueda pero están atrapadas en una relación heterocrónica donde el tiempo resulta central, algo que el film detecta con rapidez. No buscan completar un fragmento del pasado ausente, intentan alterar el pasado con una memoria producida en el presente que, al incrustarse en el tiempo, produce una transformación radical. Lo que ellas encuentran –los restos óseos en los que me detendré en un momento– opera como una aparición, una imagen-síntoma que altera el curso regular de la representación (Ibid., p. 44) (Imagen 1).

Los familiares-supervivientes funcionan también como agentes de la supervivencia de las imágenes: son casi siempre mujeres que se aferran a la memoria de los desaparecidos, una memoria que siguen excavando, a la que añaden nuevos datos, que enriquecen con otras pruebas o vestigios del pasado (como los restos óseos localizados en el desierto-museo) o que simplemente en el acto de preservar y “poner en acto” las imágenes, las cambian al volverlas cada vez más arcaicas, referentes fijos de un tiempo que se aleja. Esta operación de memoria que florece y cambia, guarda paralelos con la imagen (o fotografía) del pasado. Ambas “trafican” entre dos (o más) tiempos y el producto de esa mediación supone una transformación: las imágenes envejecen, no permanecen idénticas, porque evocan referentes que, aunque aparentemente estáticos, también cambian². “Todo ocurre en el pasado” dice el astrónomo Gaspar Golaz entrevistado por Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*, porque el presente no existe, es una ilusión que dura una milésima de segundo y es de inmediato deglutido por el apetito insaciable del tiempo, que todo lo convierte en pasado. Sin embargo, vale la pena aquí detenerse en los casos puntuales que estudiaremos. ¿Qué ocurre entonces con las fotos de los desaparecidos? ¿Cómo leer los rostros congelados pero recurrentes, que nos miran desde el pasado? Creo que hay una parte de ese *analogon* que perturba la obsolescencia: el cuerpo del sujeto contra el que la imagen podría contrastarse (como un edificio o una habitación donde se reconocen muebles, luz, marcas temporales de época) ya no está. Su trayectoria en el tiempo se interrumpió. Y eso lo convierte en un signo sin referente. Señala a alguien ausente y cuyo cuerpo o paradero se desconoce pero que quedó sesgado de una continuidad que los testigos-familiares reponen cada vez que lo buscan. De algún modo, el régimen temporal está cercenado de una parte, la que permite

reconocer el paso del tiempo sobre un cuerpo, y es esa ausencia la que se vuelve más evidente en las obras que trabajan este problema.

Es la perforación del pasado (la abducción de un sujeto que ha sido extraído del flujo temporal dejando tras de sí la huella de un vacío) la que encuentra un reflejo en el flujo de la memoria.

¿Cómo entender la operación de sutura de pasado y presente? ¿Hay tal operación? ¿De qué modo se “cosen” tiempos a los que les falta un fragmento?

Lo que corresponde pensar es en qué régimen temporal incluir a esas imágenes (existentes o producidas) que, aunque intervienen sobre el presente, están hablando del pasado. Como dije, la imagen tiene una vida más larga que sus observadores. Ese excedente de vida la ubica en un régimen temporal diferente de las personas que la miran. Y la memoria está perforada de pasado, que es en rigor, como dice Gaspar Golaz, el tiempo hegemónico en el que todo ocurre.

Cuerpos celestes, cuerpos terrestres

“La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el ‘pasado exacto’ no existe”
(Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*)

Me gustaría continuar ahora llevando estas reflexiones de espíritu más bien teórico para ver cómo funcionan con ejemplos visuales observados desde más cerca.

Mi primer objeto será la película de Guzmán que examinaré a partir de objetos que atraviesan el tiempo y de los cuerpos considerados como objetos. La ausencia de los cuerpos opera de un modo singular en el film y permite elaborar sobre la crisis en la cronología lineal que ocurre cuando se produce el hallazgo de los huesecillos pertenecientes a los detenidos. El film opera con una noción de montaje que se abastece de una posición intermedia: el desierto y el cosmos son los dos telones de fondo contra los cuales se recorta el relato. El desierto alberga huellas de distintos pasados, algunos más remotos, como los dibujos indígenas grabados en las piedras, otros más próximos, como el campo de concentración de Chacabuco, que refiere dos momentos del pasado reciente y decimonónico. Opera a partir de condiciones climáticas que preservan a las cosas del deterioro debido a la extrema sequedad. Ambos pasados, el decimonónico y el de los años setenta, introducen una reflexión filosófica y metafísica sobre el tiempo y el presente, ese tiempo inexistente. Hay un plano del documental-ensayo *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán que muestra un conjunto de cucharas colgadas en una habitación del campo de concentración de Chacabuco, el más grande centro de detención de la dictadura de Pinochet que funcionó a su vez como una mina en el siglo XIX. Las cucharas se mueven y hacen un sonido metálico, rítmico, como si formaran parte de una instalación vanguardista. Detrás de las cucharas suspendidas se perciben las ruinas del campo, los restos de construcciones de madera desvencijadas, al borde del colapso. Hay incluso restos de ropa, zapatos de cuero horadados por el tiempo, telas raídas por el tiempo. No hay seres humanos, no hay vida, solo el viento y el paisaje desolado del desierto de Atacama, donde transcurre la mayor parte del film. El sonido de las cucharas herrumbradas, de origen incierto (pueden haber pertenecido tanto



Imagen 1. *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010).



Imagen 2. “Ojalá los telescopios no miraran solo al cielo” - Violeta Berríos, mujer de Calama. *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010).

a los obreros de la antigua mina como al campo de concentración, el film no lo aclara), el sonido de las cucharas movidas por el viento, decía, en el paisaje desolado del campo, parece un mensaje enviado desde un punto remoto del pasado, un sonido equivalente al de las estrellas auscultadas por los astrónomos con los telescopios gigantes instalados en el desierto. Es solo un conjunto de objetos comunes y arcaicos movidos por el viento, un resto que evoca la presencia humana en el campo-mina que envía su tintineo desde un punto remoto del pasado hacia el presente y deja el sonido vibrando en el espacio vacío del desierto de Atacama.

¿Cómo leer esa breve secuencia cinematográfica que condensa el cruce temporal del régimen de explotación laboral minero decimonónico, también evocado en fotografías de archivo en el film, con el campo de concentración más grande del régimen de Pinochet y con la observación astronómica? ¿Qué significa esa imagen donde un tiempo remoto y el presente se intersectan e interpelan al espectador?

De algún modo los tres tiempos que participan de la película, el tiempo futurista (aunque como dice uno de los científicos, su tarea no examine el futuro sino más bien el pasado del cosmos que llega hasta nosotros desde tiempos remotos), el tiempo pasado de la mina y el pasado reciente de la dictadura, esos tres tiempos convergen en Chacabuco.

El film de Patricio Guzmán plantea un conjunto de preguntas que tienen como uno de sus ejes el pasado reciente y la experiencia traumática de la violencia estatal durante la dictadura de Pinochet. Pero el documental inserta ese momento en el marco de una reflexión más abarcadora sobre el tiempo histórico, los modos de aproximarnos a él y representarlo. “El presente no existe” dice Gaspar Galaz, el joven astrónomo entrevistado en su oficina del observatorio en el documental.

A diferencia de consideraciones contemporáneas que asignan al presente una dimensión hiperbólica (Hartog, Huyssen), los astrónomos y arqueólogos que trabajan en el desierto de Atacama parecen vivir en un pasado expandido localizado en la superficie intemporal del desierto, un espacio que preserva los objetos de la corrosión temporal y desde el cual es posible viajar en el tiempo hacia un pasado remoto en el que se formaron las galaxias. Así, la memoria para ellos “es un gran libro abierto” donde es posible leer las huellas de otros tiempos desde el presente. El presente está (en el) desierto, porque desde allí hay condiciones privilegiadas para viajar en el tiempo.

Me gustaría comenzar entonces con las cosas, como las cucharas que envían su sonido intemporal y son rescatadas en el film sin mayores comentarios. Las cucharas suspendidas en el aire, intactas, solo muestran lo que son: instrumentos de alimentación, cosas de uso cotidiano, sin valor, que fueron empleadas para comer en algún punto del pasado. Las cucharas son testimonio de que un grupo de personas pasó por allí, se alimentó y se valió de ellas para subsistir.

La memoria de las cosas comunes es una plataforma para examinar el pasado y procurar entenderlo y también para recuperar las preguntas que ese libro temporal dispara –que tiene una estructura discursiva y participa, en el régimen iconográfico del cine, de un régimen lingüístico–, aunque las respuestas no vengan por sí solas sino que sean el fruto de una “excavación” (Benjamin) donde el énfasis está más en el medio (el desierto donde se excava y el desierto que preserva) que en el resultado (la pieza arcaica encontrada) de esa empresa. Para Guzmán, tomar algo común o cualquier cuerpo terrestre: una radio vieja, los muebles de una casa común de Santiago, como los que se exhiben en el comienzo del film cuando el director evoca un pasado alejado del trauma, anterior al golpe y al gobierno de la Unidad Popular, son recursos para expandir el régimen temporal de la memoria y usar algo cualquiera, un cualquiera para mirar hacia los tiempos múltiples que la memoria evoca y emplea para navegar el presente. Esas cosas comunes funcionan como disparadores para pensar el pasado y habilitan un flujo que atraviesa el film.

Quisiera ahora moverme ahora hacia las mujeres de Calama, las protagonistas del film que encarnan esa búsqueda sin fin por reconstruir el paradero de sus deudos asesinados por

la dictadura de Pinochet: hermanos no enterrados (como Antígona), esposos asesinados, familiares desaparecidos cuyos restos persiguen en el desierto. El film observa esos cuerpos destituidos, desmembrados y es testigo, incluso, de la recuperación de un cuerpo oculto. Las condiciones atmosféricas de extrema sequía hacen que los cuerpos se preserven y no se descompongan.

Los huesecillos funcionan como fragmentos que permiten hablar de cadáveres ausentes, probablemente arrojados al mar para destruir evidencias de los crímenes. El film detecta allí una relación entre el calcio de los fragmentos óseos que las mujeres de Calama usan para intentar reconstruir el destino de sus deudos, y el calcio que está en las estrellas y que los astrónomos miden para obtener datos sobre la antigüedad y características de los cuerpos celestes. Cuerpos terrestres y cuerpos celestes quedan unidos por el calcio y ambos exhiben en ese vector biopolítico, que como observa Gabriel Giorgi, “pone en serie los restos de los cuerpos con las estrellas que se investigan desde los observatorios” (Giorgi, 2014, p. 222) (Imagen 2).

En efecto, si el film tiene como eje central la búsqueda de los restos (fragmentos) del cuerpo-pasado –un trabajo de la memoria que altera y enriquece la historia, crea conocimiento, completa vacíos y restituye fragmentos–, la operación también proyecta la reflexión más allá de la masacre puntual de la dictadura de Pinochet y, de un modo que podemos comparar con la fotografía de Lestido que veremos al final, permite pensar en cómo el trauma reverbera y tiene réplicas en otros momentos históricos. Excavar el pasado reciente hace aflorar otras presencias perturbadoras de tiempos heterogéneos: la de los indígenas que dejaron huellas, grabados, pinturas rupestres en las rocas y fueron exterminados por el Estado chileno y la de los mineros del siglo XIX, que vivieron en Chacabuco y dejaron sus cuerpos en el trabajo brutal de la explotación minera del desierto. Ambos referentes, indígenas y mineros evocan otras formas de violencia estatal que se conectan con la política represiva del régimen militar en la figura del campo de concentración. Chacabuco alberga restos y memorias no sólo de los años setenta sino de otros períodos de despojo y explotación capitalista. El acceso a esa memoria se da por imágenes, las fotos de la mina y los dibujos indígenas, y por cosas: piedras (sobre las que permanecen los dibujos) y los restos del campo (de concentración y de explotación minera).

Los huesecillos permiten a Vicky Saavedra entender qué ocurrió con su hermano Pepe, José Saavedra González, secuestrado y asesinado por la dictadura de Pinochet. Ella recupera un pie, un zapato, un calcetín y algunos fragmentos óseos del cuerpo de su hermano, según narra en el film. Su cuerpo, presumiblemente enterrado en una fosa común, fue hipotéticamente luego removido con una topadora para borrar rastros de los crímenes de Estado y arrojarlo al mar. Pero en esa remoción algunos extremos de los cuerpos (pies, cabeza) cayeron y quedaron desperdigados y conservados en el aire seco del desierto, donde las mujeres de Calama lograron recuperar algunos fragmentos. A través del pie de Pepe, Vicky reconstruye algo de lo que busca: una imagen más completa se arma a partir de un fuera de campo: el pie, el zapato, indican la identidad de quien ella está buscando y permiten componer una versión conjetural de su destino y su muerte. La excavación, sin embargo, no cesa con el hallazgo. Las mujeres continúan buscando porque el trauma nunca se termina, mantiene su régimen iterativo de excavación sin fin, funciona como un trabajo que no se contenta ni finaliza. El trabajo de la memoria, como sugiere Benjamin

(2005[1932]), vuelve siempre a recomenzar, porque es un medio, esto es, un estado en sí mismo en el que la memoria habita y opera, y no un fin.

Lo que la búsqueda genera son más imágenes que alteran la memoria y la amueblan con nuevas imágenes. La relación de los cuerpos con el presente es dinámica: esos cuerpos producen y alteran las imágenes existentes y permiten construir (y acaso elaborar) el duelo de la pérdida. Vicky Saavedra puede ahora estar un poco más tranquila, aunque mantenga todavía memorias perturbadoras sobre el paradero de su hermano.

Potencia del ausente

Los dos últimos ejemplos en los que me voy a detener provienen ambos del campo de la fotografía. Se trata, como anuncié, de tres imágenes de la fotógrafa Adriana Lestido mostradas en la exhibición retrospectiva de su obra realizada en 2008 y de dos fotomontajes de Gustavo Germano que se exhibieron por primera vez en 2008. Las dos exhibiciones tuvieron lugar en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En ambos casos la imagen se enfoca en el pasado reciente y lo interviene para explorar huellas de la ausencia en el tiempo contemporáneo. Como dije al comienzo, aunque en estos casos haya un foco concentrado en el pasado reciente, la misma dinámica de excavación y recomposición temporal convoca un trabajo de la memoria con tiempos heterogéneos. Así como el pasado y el presente se entrelazan y modifican mutuamente, el trabajo de la memoria se proyecta hacia otras coyunturas temporales donde interviene el régimen mnemónico de alteración. El presente vaciado de los cuerpos principalmente masculinos de los desaparecidos revela así no solo una ausencia puntual e histórica (el momento de la desaparición), sino cómo ese sujeto retirado del mundo social, familiar y del registro iconográfico continúa faltando y afecta (continúa afectando) la vida de quienes estaban cerca suyo.

Adriana Lestido tiene una sólida trayectoria como fotógrafa por la que obtuvo reconocimiento de la crítica y proyección internacional. Militante en el grupo Vanguardia Comunista en los años setenta, su esposo fue desaparecido en el año 1978. En 1982, trabajando como reportera gráfica para el diario *La Voz*, de Buenos Aires, tomó una fotografía que la consagró como artista y tuvo una amplia difusión internacional. Titulada *Madre e hija de Plaza de Mayo* (Imagen 3), se trata de la imagen en la que se observa a una madre de Plaza de Mayo más joven que la edad promedio y a su hija pequeña en una concentración callejera. En 1982 la dictadura militar aún estaba en el poder en la Argentina y el país se encontraba en un proceso de fuerte convulsión política en el que las manifestaciones por los derechos humanos tenían una gran importancia.

Esta imagen, como observa la propia Lestido y remarca Nora Domínguez en el artículo que le dedica (2010), presenta un perfil atípico frente a los retratos de las Madres de Plaza de Mayo. Aquí la madre es joven y no pide por su hijo, que a juzgar por la edad de la hija que la acompaña no podría, en principio, haber sido secuestrado, sino por su compañero; la hija es una niña y ella pide por su padre. Parte del esquema familiar que históricamente ha sustentado la lucha política de las Madres queda así alterado (Domínguez; Lestido). Son dos mujeres jóvenes que piden y entre ellas nuevamente aparece el fuera de cuadro: el hombre ausente, padre y compañero, que es el motivo de su reclamo. Vale la pena recalcar



Imagen 3. *Madre e hija de Plaza de Mayo*
(Adriana Lestido, 1982).



Imagen 4. *Mujeres presas 1991-1993*
(Adriana Lestido)



Imagen 5. *Mujeres presas 1991-1993*
(Adriana Lestido)



Imagen 6. *Mujeres presas 1991-1993*
(Adriana Lestido)

que se trata de una figura masculina ausente que se vuelve más visible en la fotografía de Lestido y que repone que no son solo las madres quienes perdieron (a sus hijos) sino también hijas y esposas que han sido privadas de una presencia masculina. El vínculo madre-hija, ambas con expresiones de furia y pasión en su reclamo, y sosteniéndose mutuamente, queda resaltado pero con él también cobra dimensión esa figura, también presumiblemente joven, que no está en el conjunto.

Como observa Nora Domínguez (2010), esa ausencia “fundacional” le permitió a Adriana Lestido continuar en su producción fotográfica posterior trabajando bajo un modelo análogo: el de la ausencia masculina que ella misma padeció con su compañero luego de que fuera secuestrado por la dictadura argentina. Ese trabajo a partir de una figura invisible una vez más convoca al fuera de cuadro que señalamos al comienzo del artículo; como también lo señalé al principio, el formato de *patchwork*, en el que siempre hay partes que faltan y fragmentos que recombinar o montar también puede reconocerse en la obra fotográfica de Lestido. Los pañuelos, los carteles y los nombres escritos en ellos (Fernan-

do, Marcelo), así como el término “familiares” completan la información necesaria para reconocer el contexto de lucha política y lazos de familia en el que transcurre el reclamo. Quiero continuar observando otra serie de Lestido titulada *Mujeres presas (1991-1993)*, realizada ya durante un régimen democrático y que puede conectarse con esta imagen fundacional de su producción. Según la misma fotógrafa cuenta, luego de tomar la fotografía de 1982, advirtió la importancia de la figura masculina ausente y decidió continuar explorándola. Gran parte de su producción ha tomado como eje imágenes de mujeres en distintos contextos: mujeres huérfanas, mujeres presas, madres adolescentes, madres e hijas. En todos los casos se reconoce un sujeto ausente que a la vez hilvana la serie y permite elaborar su significado. Como señala Valeria Bula (“Capturar lo invisible”), al realizar la serie mujeres presas, Lestido supo que estas mujeres, que debido a la legislación argentina pueden tener consigo a sus hijos en la cárcel hasta la edad de cuatro años (y por eso son fotografiadas con ellos), suelen ser abandonadas al ingresar en prisión por sus compañeros o parejas, que casi nunca las visitan.

No obstante y quizás para inscribir la memoria en el cuerpo, vemos que ellas llevan tatuados los nombres de sus compañeros. La persistencia de esta presencia-ausente evoca la búsqueda de las mujeres de Calama, que no olvidan y mantienen viva la excavación.

Si miramos las imágenes con atención podremos reconocer los nombres de Darío, Claudio (inscripto en el brazo de la hija) y Andrés, cada uno de ellos tatuado en los brazos de estas tres mujeres presas (o sus hijas) que exhiben con orgullo sus cuerpos escritos (Imágenes 4, 5 y 6). Son cuerpos terrenales y cuerpos privados de la libertad, encerrados en la cárcel que exhibe sus huellas en los rostros y en el espacio al que están confinadas. Privadas como en *Madre e hija de Plaza de Mayo* de la presencia de hombres, que solo aparecen como nombres tatuados pero no son visibles en la mayoría de las imágenes de la serie, las mujeres presas exhiben un régimen de imagen y memoria en el que lo invisible cobra una dimensión corporal y escrita: la grafía de los nombres ausentes emerge en la piel como una huella indeleble que revela precisamente a quien no está. Darío, Claudio, Andrés no aparecen en ninguna foto. Las imágenes sin embargo parecen incluso ir un poco más allá: los tatuajes muestran casi provocativamente que hay (o hubo) hombres junto a estas mujeres, pero que ahora están ausentes.

Los cuerpos, como en *Nostalgia de la luz*, participan de un régimen temporal complejo: están presos, confinados al estado de excepción característico de la cárcel, sumidos en el régimen cronológico carcelario, pero portan huellas de una vida anterior y del vínculo que une a las mujeres con sus compañeros afuera de la prisión, acaso con una carga de futuro. Si en *Nostalgia de la luz* los cuerpos permitían reponer pequeños fragmentos de un pasado ausente es porque funcionaban por su capacidad archivística (Sekula, 2003) en tanto almacenes de información. Se trata de información genética, traumática, histórica; datos sobre el modo de morir recuperado en los cuerpos por las heridas de bala y los huesos astillados que iluminaba una de las zonas que las mujeres de Calama procuraban contestar: la pregunta por la muerte de sus familiares, la certeza necesaria de que están muertos para separar cuerpo y persona y hacer el duelo.

Por último, a diferencia del film de Guzmán, aquí se trata de cuerpos vivos, materia viviente y, en algunos casos, con hijos que las acompañan en la cárcel. Las imágenes revelan formas de vida (celdas, ropa, “familia”, prácticas). Esa materia viviente es la que la cárcel



Imagen 7. *Ausenc'as* (Gustavo Germano, 2006)



Imagen 8. *Ausenc'as* (Gustavo Germano, 2006)

controla y la sociedad –pero sobre todo los hombres– abandona a su suerte. Los hombres están ausentes porque el régimen carcelario así lo regula, pero también están ausentes por elección propia. El circuito de Lestido que comienza con la imagen de los cuerpos ausentes, secuestrados por la dictadura, se extiende a otros cuerpos masculinos ausentes en la economía de la prisión. Su trabajo de exploración acude a los cuerpos femeninos para exhibir en sus ausencias también una presencia afirmativa: cuerpos y rostros que sostienen la mirada frente a la cámara y muestran una dignidad que, aunque solitaria, se revela vital y resistente.

Quiero terminar refiriéndome brevemente a los fotomontajes de Gustavo Germano incluidos en la muestra *Ausenc'as* que también trabajan sobre memoria, imagen, trauma y ausencia. Como señalé al comienzo, Germano centra su trabajo en un eje temporal que confronta presente y pasado a partir de los años setenta y como en todos los casos, indaga la supervivencia, el *afterlife* de esas imágenes y la proyección de los cuerpos ausentes en los de quienes los sobrevivieron. El título de la muestra, que “desaparece” parte de la grafía de la letra *i* y mantiene solo el punto, refiere esa configuración. También como en los ejemplos anteriores, la familia ocupa un lugar central, ya que los fotomontajes recuperan escenas domésticas donde los desaparecidos todavía estaban y las contrastan con el mismo escenario casi treinta años después. Las cosas, como en Guzmán, cumplen aquí una función heterocrónica: paisajes, muebles, interiores de viviendas y vestimenta proveen

el marco para que la ausencia adquiriera una evidencia tangible en el contraste entre dos temporalidades apartadas entre sí.

Como observan Andrea Giunta y Celina Van Dembroucke el trabajo de Germano, centrado en la figura de Eduardo, su hermano mayor desaparecido durante la dictadura militar argentina y de otras personas, tiene un componente performativo reconocible en la necesidad de pedir la colaboración de los familiares y de organismos de Derechos Humanos de la Provincia de Entre Ríos, de donde es la familia de Germano, para la composición de las imágenes más recientes en las que se reconstruye el escenario y las personas que participaban de esas imágenes. Así, los familiares que estaban en las fotografías de los años setenta fueron invitados a posar nuevamente en esos mismos escenarios treinta años más tarde (Giunta; Van Dembroucke). No se trata por lo tanto solo de la imagen, sino también de un acto de memoria implícito en la composición de las imágenes. El paso del tiempo es aquí tal vez más visible que en cualquiera de las otras imágenes observadas. El contraste entre modas, decoración, la ropa y los objetos de las personas retratadas en cada una de las fotografías se vuelve más visible al exhibirlas una al lado de la otra.

Quizás lo más revelador del trabajo de Germano sea la capacidad de referir no solo a la dialéctica ausencia/presencia, sino a “las vidas que el desaparecido no vivió” (Giunta). El proyecto logra capturar, en el vacío de la representación, el vaciamiento de la experiencia y de lo viviente, esa materia inasible que consiste en el transcurrir de la vida y que fue secuestrada junto a las personas. Estas imágenes consiguen mostrar así las vidas sesgadas junto a los cuerpos (valiéndose de ellos y de los cuerpos de sus deudos, que exhiben las marcas del tiempo). De este modo la instalación rinde tributo no solo a quienes pagaron con su vida la violencia política del pasado reciente, sino también a quienes los rodeaban y se vieron privados de su compañía viviente a lo largo del tiempo (Imágenes 7 y 8).

Notas

1. “La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2008, p. 12).
2. Una foto de un personaje del siglo XIX, como la abuela de Kracauer, queda fija en vestimentas que se vuelven obsoletas a los ojos de observadores contemporáneos. Cada nueva observación revive el pasado y lo “vuelve más pasado” (al tiempo que lo vuelve también presente, al insertarlo en un momento contemporáneo en el que brilla).

Bibliografía

- Bhabha, H. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Beceyro, R. (2004). *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). “Excavation and Memory”. En *Selected Writings*, Vol. 2, part 2 (1931-1934), “Ibiza Sequence”, 1932, ed. by Marcus Paul Bullock, Michael William Jennings,

- Howard Eiland, and Gary Smith, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, p. 576
- Cadava, E. (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton UP.
- Derrida, J. (2006). *Memories: for Paul de Man*. New Haven: Yale University Press.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Domínguez, N. (2010). "Mirar madres. Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos". *Recuperado de Mora* 16.1. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2010000100005&script=sci_arttext
- Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giunta, A. (2010). "Politics of Representation. Arts & Human Rights". *E-misférica* 7.2.
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. París: Seuil.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia UP.
- Huysen, A. (2003). *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Koselleck, R. (2004). *Futures past. On the semantics of historical time*. New York: Columbia UP.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge: Harvard UP.
- García, L. y Longoni, A. (2013). "Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos" en Blejmar, J., Fortuny, N., y García L. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Van Dembroucke, C. (2010). "The Absence Made Visible: The Case of Ausencias, Gustavo Germano's Photographic Exhibition". En *InTensions* 4, Toronto: York UP.
- Sekula, A. (2003). "El cuerpo y el archivo". En Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Abstract: This article proposes a comparison of representations of recent traumatic past in Argentina and Chile using the testimonies collected in the film *Nostalgia for the Light* by Patricio Guzmán, the photography series *Lo que se ve (1979-2007)* by Adriana Lestido, and two photographic compositions by Gustavo Germano belonging to the series *Ausencias*. Both the film and the photographs refer to absent traces (absent bodies), killed during Military Dictatorships in Argentina and Chile, using the memories and testimony of surviving relatives. The work proposes to analyze the temporal traumatic regime of disappeared bodies and their contrast with affective memory, examine the iterative, heterochronic temporal condition of trauma in the contemporary scopic Latin American regimes, and interrogate the uses of mnemonic archive as a visual (political) intervention- (artistic) installation.

Key words: memory - time - image - film - photography.

Resumo: Este artigo propõe comparar representações do passado traumático recente na Argentina e no Chile a partir de testemunhos reunidos no filme *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, na série fotográfica *Lo que se ve* (1979-2007) de Adriana Lestido e em duas fotomontagens de Gustavo Germano, pertencentes à série *Ausencias*. Tanto o filme como as imagens evocam os vestígios ausentes (os corpos ausentes), executados pelas ditaduras militares na Argentina e no Chile, a partir da evocação e presença dos familiares sobreviventes. O trabalho propõe analisar o regime temporal traumático dos corpos desaparecidos e seu contraste com a memória afetiva, além de examinar a condição temporal interativa heterocrônica do trauma nos regimes escópicos sul-americanos contemporâneos e interrogar os usos do arquivo mnemônico como intervenção-instalação visual.

Palavras chave: memória - tempo - imagem - cinema - fotografia.

Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka

Laura Ruiz *

Resumen: Este trabajo se propone examinar los modos de contar o de representar en los que la palabra y la imagen ponen en escena características del transcurrir en el mundo del pueblo Rrom (“gitano”): nomadismo, persecución, marginación y la propia obstinación por permanecer en un presente perpetuo. Enfocándose en la novela *El aliento negro de los romaníes*, en el texto de no-ficción *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana*, ambos del escritor rrom-argentino Jorge Nedich, y en la fotografía del checo-francés Josef Koudelka (en *Gypsies*), el artículo explora la aporía de presentar simbólicamente un pueblo que, a pesar de ser ágrafo, ha transitado la literatura y el arte como un otro exótico, estetizado o estereotipado por el discurso condescendiente de las hegemonías nacionalistas ilustradas.

Palabras clave: nomadismo - otredad - identidad - literatura - fotografía - gitanos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 141]

(*) Doctora en Letras egresada de University of Florida (Estados Unidos), Magister in Spanish por University of Michigan (Estados Unidos) y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Comahue. Ejerció docencia en universidades de los Estados Unidos, como así también en Cuernavaca, México, y en Santander, España y en universidades nacionales privadas (Universidad de Palermo) y públicas (Universidad Nacional del Comahue, Instituto del Servicio Exterior de la Nación, ISEN).

Nuestra era [...es] un símbolo siempre y constantemente [de] la no documentada agitación de los exiliados sin tierra ni hogar, de los inmigrantes, de las poblaciones itinerantes o cautivas para quienes todavía no existe documento ni expresión adecuada que refleje la situación que atraviesan [...] Creo firmemente que el humanismo debe ahondar en los silencios, en el mundo de la memoria, de los grupos mónadas que apenas consiguen sobrevivir, en los lugares de la exclusión y la invisibilidad, en ese tipo de testimonios que no aparecen en los informes.
(Edward Said)

Posiblemente sean las (re)interpretaciones de las teorías sobre el nomadismo desarrolladas por Giles Deleuze y Félix Guattari (1988) las que han promocionado cierta fascinación por la figura del nómada como “un transgresor romántico, un rebelde heroico y solitario” (Arditi, 2000, p. 118) que se niega a someterse a cualquier orden social establecido. Esta

imagen del nómada ha sido empleada en el discurso intelectual como reconocimiento a la diversidad y a una existencia pluralista (Arditi, 2000) y se la ha ubicado en un deambular conceptual y cultural que viene a cuestionar al pensador perezoso de las culturas centralizadas y estáticas del mundo occidental contemporáneo (Denson, 2000).

La figura del nómada que existe en el pensamiento contemporáneo influyó en el campo intelectual, donde se insertó como modos discursivos (Deleuze y Guattari; Denson) y, también, se incorporó en las maneras y condiciones de alguna producción artística. La corporalidad material por antonomasia –aunque mucho menos romántica– de esta figura tiene su correlato en el pueblo rrom/“gitano”¹, que ha transitado la historia, la literatura y el arte de occidente en tanto topos, así como ha errado por territorios geográficos reclamando, únicamente, derecho de paso (Unión Romani). El análisis que aquí se propone comienza, en consecuencia, con una revisión de la dislocación de estas minorías en tránsito en una cartografía demarcada desde la retícula conceptual de “identidades por exclusión” y desde la conformación de una “otredad negativa” (Feierstein). Se examinan, luego, rasgos distintivos de los textos literarios (la elección de estrategias específicas de narración, su errancia entre géneros) y el poder de ciertos textos visuales que constelan relatos silenciados. Ese *otro* expulsado que, desde un afuera (textual, social), interpela la necesidad de (re)posicionar los estudios humanísticos, pero sin convertirlo en objeto de investigación, tal como fue cristalizado en objeto exótico a partir el siglo XVII.

Quedarse afuera: los modos de construcción de identidad

En una diáspora que ha durado muchos siglos, el pueblo rrom se mantiene unido por un origen común, cuyo único testimonio es su lengua. A pesar de no tener registro escrito y de que su idioma se divide en tantos dialectos como grupos rromaníes existen en el mundo, los estudios lingüísticos lograron aclarar, en parte, la oscuridad de su proveniencia². Su circunstancia histórica de exclusión, marginación, invisibilización y hasta de víctimas de genocidio se vincula, directamente, con los procesos de construcción de los Estados-nación, en términos de una hegemonía excluyente y de la construcción de una otredad negativa. Afirman Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988) que la historia se escribe desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato de Estado unitario que nunca ha tenido en cuenta el afuera; un Estado que busca ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y que pretende afincar a los individuos en él (p. 27). Del mismo modo, la figura del rrom/gitano³ que vive afuera de la historia, excluido de los Estados-nación, rompe la ilusión de progresión a través del tiempo histórico e incorpora, también, una atemporalidad a la narrativa (Trumpener, 1992, p. 869).

Los Estados europeos y las leyes: identidad por exclusión

Los Estados-nación modernos se construyeron a partir de procesos de negación de algunas de las identidades que son, también, parte de ese colectivo habitante del territorio demarcado como “nacional”. Daniel Feierstein ha postulado que el aparato estatal, al

constituirse, lo hizo a partir del concepto de “identidad por exclusión”. Esto es, para que la identidad de un estado se constituya como tal, requiere seleccionar una de sus características y supeditar toda la identidad a ese elemento elegido, negando los demás elementos o “integrándolos” al hegemónico. Es decir que, en esta lógica de modelos de identidad, para formar parte de un estado, la característica elegida barre con cualquiera otra posible (Feierstein, 2005, p. 26).

Este modelo de “identidad por exclusión” percibe como problemáticos, para el propio Estado, a los grupos que se presentan heterogéneos o complejos. El Estado-nación moderno necesita reducir la identidad a uno solo de sus elementos, por eso persigue o coacciona de distintas maneras a quienes poseen y reafirman identidades múltiples. La persecución o el odio responden a lo que tales grupos identitarios son, es decir, se persigue a lo que se conoce y no a lo desconocido. El rechazo se ejerce, más bien, sobre la manera en que esos extraños insisten en ser lo que son y sobre la persistencia que tienen en mantener una identidad cultural que nunca buscaron deviniera en territorial nacional, como es el caso del pueblo rrom⁴. En definitiva, se ejerce contra su tendencia a la “inasimilabilidad” (Bhabha, 2013). En el mismo sentido, para Feierstein, el concepto de “integración” ha sido el modelo básico por el que ciertas identidades han sido olvidadas, negadas o perseguidas (2005, p. 25-28). En la modernidad, la identidad nacional se articuló, en la mayoría de los casos, bajo un componente excluyente modelado como una identidad “occidental y cristiana” y, en otros pocos casos, en un sentido laicizante, o incluso agnóstico y racista, como lo fue el *nuevo hombre* del Reich alemán (Feierstein, 2007, p. 396).

Se considera al Estado español como uno de los primeros en constituirse de acuerdo a la concepción moderna. Según Feierstein (2005, p. 26), en este “proto-estado” (por lo temprano de su surgimiento) radica la genealogía de un modo de construir identidades, que inaugura el concepto de “identidad por exclusión” y establece un prototipo que luego va a recuperar el conjunto de los Estados modernos.

Hacia el siglo XV, en el territorio que después se constituirá como perteneciente al Estado español, convivía una enorme variedad cultural e identitaria, compuesta por judíos, cristianos, rrom, musulmanes. Este proto-estado va a implementar la lógica del primer Estado-nación moderno confesional, noción de “una identidad estatal confesional excluyente” (Feierstein, 2005, p. 27) lo cual implicará la negación de la multiplicidad identitaria, que había existido previamente en ese territorio. Se explica, entonces, la persecución y expulsión de judíos, musulmanes y rrom en la época de los Reyes Católicos a partir de esta lógica de modelos de identidad que borran cualquier *identidad-otra*.

La conformación de otredades negativas

Este modo de constituir la representación de la identidad propia determina las “identidades por exclusión” y necesita negar la multiplicidad concentrando toda esa identidad —como se dijo— en uno solo de sus componentes. La identidad por exclusión exige, como antítesis, la configuración de “otredades negativas” (Feierstein, 2007, p. 395).

En sus estudios sobre genocidio, Feierstein entiende que éste es una práctica social y, en tanto proceso, se desarrolla en el tiempo. Además, requiere de un momento conceptual

inicial que el autor llamó “la construcción de otredades negativas”. No resulta posible, afirma, desarrollar el conjunto de prácticas sociales que implica un genocidio sin haber delimitado, previamente, modelos de construcción de identidad y de alteridad, representaciones simbólicas que son modos en que los individuos se perciben a sí mismos; representaciones que son, también, maneras de construir lo que se ubica en el lugar de la alteridad y, simultáneamente, una operatoria de negativización de ese *otro* rechazado. Las diversas experiencias históricas genocidas fueron posibles por el proceso de deshumanización del otro diferente para quebrar su dignidad como ser humano.

Para poder implementar los procesos de deshumanización, el requisito ineludible es deshacerse de cualquier rasgo de alteridad que se encuentre presente en cada uno de los individuos que componen el conjunto de la identidad del Estado-nación. No es posible eliminar a quien se considera parte de lo propio, por lo cual resulta más sencillo deshacerse de lo diferente cuando se lo ha ajenizado. Este mecanismo es lo que Zygmunt Bauman llamó “adiaforización”: la indiferencia hacia el otro que produce su extrañeza (Feierstein, 2007, p. 396)⁵.

Una vez que lo *otro* se incorpora como existencia negativa, se busca limitar sus espacios, regular sus movimientos; así, se reordena el territorio por el que se le permite transitar: hay zonas prohibidas y zonas permitidas (Feierstein, 2000, p. 41). En ese sentido, la consolidación de los Estados creó grupos de individuos que fueron política y culturalmente excluidos. Desde otra perspectiva, para Benedict Anderson, la nación imaginada se concibió a partir del principio excluyente de una lengua común, que se unificó con el impacto del capitalismo impreso. La creación de un lenguaje único permitió a una parte de la población identificarse entre sí y dejar afuera a otra parte. Vista como una comunidad imaginada, la nación se presenta, entonces, simultáneamente abierta y cerrada (Anderson, 1993, p. 205).

Sin embargo, el rechazo, el hostigamiento y los intentos de exterminio del pueblo rrom empezaron muchos siglos antes de la conformación de los Estados modernos: desde los inicios de su nomadismo. Se sostiene que, alrededor del año 1000, grupos no uniformes abandonaron su tierra en el norte de la India en éxodo hacia el oeste. No se conocen los motivos, pero se conjetura que era una cultura organizada y avanzada para la época y que, forzados por el sistema de castas, los rrom se hicieron nómadas en su territorio de origen. Probablemente, las invasiones arias y las posteriores invasiones musulmanas provocaron su dispersión por el mundo en una doble diáspora (Grande, 1984, p. 28).

Gracias a los estudios lingüísticos, en el siglo XVII se pudo establecer que las primeras migraciones salieron del norte de India y se logró reconstruir su derrotero. Para ello, se tuvieron en cuenta los préstamos de un léxico básico a los que fueron permeables y las construcciones gramaticales similares a otras lenguas con las que tuvieron contacto en su peregrinar. Se pudo establecer, también, que nunca permanecieron demasiado tiempo en un lugar como para resultar asimilados (Soravia, 1984; de Vaux de Foletier F., 1984). La organización Unión Romaní coincide en que los pobladores de la India emprendieron el éxodo hacia el oeste debido a la invasión del Islam en el siglo IX y que, en el siglo XIII, la invasión de los ejércitos mongoles provocó una segunda migración.

Unos llegaron a Europa a principios del siglo XIV, desde Asia Menor, por Creta y el Peloponeso y siguieron su dispersión hacia el Oeste y el Norte. A fines del siglo XIV se ha-

bían establecido en los Balcanes y en la zona del Danubio. Eran zapateros y herreros y los gobernantes los incorporaron al orden social y económico, permitiéndoles trabajar con imposición de impuestos o, en su defecto, haciéndolos sirvientes (Guy, 1975).

Los que llegaron a Europa occidental tienen una historia diferente. En 1417 un grupo importante apareció en Hungría. Después de viajar hacia el oeste, cruzaron Eslovaquia y Bohemia y allí se dividieron en grupos que luego llegaron a Alemania, Suiza, Italia, Francia y al norte de España. Está documentado que, en 1418, llegaron a Hungría y Alemania, donde el emperador Segismundo accedió a concederles cartas de protección.

Tres años después, llegaron a los Países Bajos, provocando la curiosidad entre los habitantes locales. Como allí estaban en tierras del emperador Segismundo, las cartas de protección imperiales que exhibían no tenían valor. Estos grupos comprendieron, entonces, que si querían seguir transitando libremente por el mundo cristiano debían conseguir una salvaguardia de carácter universal: la protección papal (de Vaux de Foletier, 1984).

En 1422, un grupo pasó por Bolonia y Forlì declarando que iban a ver al Papa, aunque no hay registro de esto ni en los archivos del Vaticano ni en ninguna crónica. Pero a su regreso, relataban cómo habían sido recibidos por el Papa y presentaban cartas suyas de cuya autenticidad se duda. Reales o no, estas cartas papales aseguraron que los grupos nómadas fueran bien recibidos y se les permitió circular por donde quisieran.

La opacidad del origen de los rrom se alimenta con las propias intervenciones en la narración de su historia al incorporar relatos extraordinarios y misteriosos a la misma (Unión Romani). Ellos cuentan que cuando partieron de Egipto eran paganos y que para ganarse la confianza de las autoridades espirituales o temporales, se convirtieron al cristianismo, nuevamente en idólatras y otra vez al cristianismo, por presión de los monarcas. Cuando llegaron a París por primera vez, atraieron a una multitud de curiosos y, también, fueron causa de escándalos. Se comentaba que, mientras las mujeres leían las líneas de la mano, desaparecían las bolsas de dinero, por lo que estos visitantes fueron obligados a marcharse. Llegaron a la Península Ibérica al principio del siglo XV. En enero de 1425, Alfonso V ordenó a las autoridades de la Corona de Aragón que permitiera a Juan de Egipto Menor y a las personas que venían a sus órdenes, el tránsito por el reino durante tres meses a partir de la fecha de su firma. El salvoconducto –fechado en Zaragoza y conservado en el Archivo de la Corona de Aragón– constituye la prueba documental más antigua de que disponen las investigaciones sobre la llegada de los rrom a tierra española. Cuatro meses más tarde, en mayo de ese año, el mismo Alfonso V extiende otro salvoconducto a favor del rrom Thomas de Egipto y los suyos, en el que les autoriza a transitar y a habitar en el reino (Grande, 1984). Durante años se siguieron extendiendo este tipo de salvoconductos reales a favor de rrom “nobles” como “Andrés, duque de Egipto Menor” y Pedro, Martín y Tomás: “condes de Egipto” a quienes se sumaron otros grupos migrantes que aseguraban estar peregrinando hacia Roma o hacia Santiago de Compostela. Esta justificación estimulaba la benevolencia de los poderosos y la tolerancia de los pobladores locales. Vivían de la limosna, de hacer magia, de adivinar la suerte, de comprar y vender caballos y también de robos menores (Grande, 1984, p. 30). En realidad, los títulos nobiliarios eran falsificados o comprados y las peregrinaciones a Roma o a Compostela no eran sino embelecocos para lograr beneplácito en las tierras de la Europa cristiana (Grande, 1984, p. 29). En su peregrinación a la Santa Sede, afirmaban que iban en busca de la bendición papal, sin embargo, la verdadera

finalidad era la entrega de una carta que aseveraba la inocencia del pueblo rrom en hechos vinculados a la muerte de Cristo, por los que eran maltratados (Nedich, 2010, p. 137).

Los rrom nunca llegaron a Roma y la Iglesia católica promovió su persecución instruyendo al poder político y alertando sobre la peligrosidad de sus costumbres. Además, hizo circular esa versión que los culpaba de haber fabricado los clavos para la crucifixión de Cristo a cambio de monedas de oro (Nedich, 2010, p. 137-38), por lo cual quedaron condenados a marchar sin rumbo por el mundo. Esta exégesis fue utilizada como justificación para posteriores persecuciones y muertes⁶.

Para defenderse de esta historia que inventó el poder de la Iglesia católica, el pueblo rrom le cambió el final, no solo para liberarse de la culpa sino también para justificar su idiosincrasia nómada: “los clavos ya estaban allí esperando a Cristosu cuando nosotros llegamos. Sucedió que el ladrón que robó uno de los cuatro clavos fue uno de los nuestros; por eso desde aquel día, bendicidos por Cristosu, podemos andar libremente por el mundo” (Nedich, 2010, pp. 138-139).

Así, los primeros relatos sobre su arribo a Europa occidental sugieren que la curiosidad y la simpatía que despertaron en un principio derivaron en sospecha y hostilidad y pronto su situación pasó de huéspedes protegidos a perseguidos fuera de la ley.

El aparato legal

En los primeros cien años desde la llegada de los rrom a Europa Occidental se aprobaron leyes para su expulsión y algunas llegaron a incluir la pena de muerte (Guy, 1975). En Europa Oriental, la primera legislación contra este pueblo tuvo como disparador una serie de incendios provocados en Praga, en el año 1541. Sin ninguna justificación, los rrom fueron acusados de actuar pagados por los turcos invasores. De aquí en adelante, la legislación para expulsarlos de la actual República Checa fue sostenida. Esto derivó en graves intentos de exterminarlos como grupo durante los años posteriores a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Muchos rrom fueron mutilados y, como advertencia, se colgaron partes de sus cuerpos de árboles, en la frontera. En Eslovaquia se prohibió el nomadismo y se pusieron carteles que prometían una amnistía para aquellos que se “asentaran” dentro de las tres semanas de su paso por la frontera (Guy, 1975).

La legislación relativa a los rrom, desde sus comienzos hasta la actualidad, se manifiesta como una práctica arbitraria y se ha ido conformando bajo el concepto de “identidad por exclusión”; aunque a comienzos del siglo XXI los hostigamientos dejan de ser básicamente judiciales y comienzan a ser persecuciones en el terreno social.

El surgimiento de los nacionalismos europeos que, entre otras características, identificó a los pueblos en su relación histórica con el territorio, redefinió la sociedad civil para evitar que este grupo formara parte de la nación o de que fundara una nación distinta y propia (Trumpener, 1992; San Román, 1985).

En Gran Bretaña, un cuerpo policial y jurídico trabajó sistemáticamente hasta bien avanzado el siglo XVIII para “erradicar a los gitanos del país por medio de la prohibición y la ejecución”. En 1780 se hizo un ahorcamiento colectivo y público para que sirviera como marca simbólica que señalara el fin de la excesiva persecución severa (Trumpener, 1992,

p. 863). Los rrom itinerantes tenían obligación de buscar un amo y de establecerse, así muchos se convirtieron en esclavos, situación que duró hasta mediados del siglo XIX⁷.

En pleno siglo XX, el 3 de junio de 1960, Francia promulgó una ley que establecía la creación de documentos de circulación: consistían en una libreta especial para quienes ejercían regularmente una actividad profesional y en un documento de tránsito para los que no tuvieran una actividad comercial, artesanal o industrial regular y que no justificaran ingresos suficientes. Este documento necesitaba un visado mensual, entre otras restricciones. El establecimiento de viviendas móviles que, en principio, se autorizaba libremente, en realidad estaba rígidamente regulado. Para el modo de vida sedentario, este cuerpo de legislaciones produjo como negativo el carácter específico de nómada, cuya identidad solo se tenía en cuenta si se constituía como problemática.

También en Bélgica, bajo la noción de “nacionalidad indeterminada” vigente hasta ahora, los individuos pierden derechos fundamentales. En Alemania, los rrom todavía no consiguen reconocimiento oficial ni la indemnización que la ley establece como reparación a las víctimas del nazismo. Tampoco Estados Unidos los ha incluido en el Memorial del Holocausto. El preludeo del Holocausto –en el que se calcula que el setenta o el ochenta por ciento de la población rrom fue aniquilada al terminar la Segunda Guerra Mundial (Unión Romani)– empezó con el dictado de nuevas leyes que prohibían el nomadismo, con *pogroms* en Eslovaquia, en el año 1928, en los que se mataron, incluso, a niños pequeños. Estos asaltos encontraron su justificación en la prensa popular:

El caso puede caracterizarse como una revuelta de ciudadanos contra el estilo de vida de los gitanos (...) el elemento gitano, como lo es hoy, es realmente una úlcera en el cuerpo de nuestra vida social que debe ser curado en una forma radical.

(Guy, 1975, traducción propia)

Al año siguiente se prohibió a los rrom desplazarse dentro del país sin autorización de la policía, y los mayores de dieciséis años que no podían justificar un empleo eran sometidos a trabajo forzado en un establecimiento de reeducación, por un máximo de dos años (Novitch, 1984, p. 23).

En los sistemas no-capitalistas

Cuando el socialismo llegó al poder en Europa Oriental, se intentó resolver el “problema social” de los rrom por medio de la sedentarización compulsiva, aunque se les ofrecían facilidades para que conservaran su patrimonio cultural (Charlemagne, 1984, p. 11). En la ex Checoslovaquia, durante la posguerra, atraídos por la promesa del gobierno comunista de que no se tolerarían las prácticas discriminatorias, miles de familias rrom dejaron los asentamientos en los que habían vivido virtualmente como prisioneros y fueron a buscar trabajo en las zonas industriales. Fue la primera vez en la historia que los rrom entraron en el mercado laboral en grandes números, como trabajadores sin calificación, en fábricas o en la construcción. Mientras los gobiernos aprobaron a desgano la migración masiva

como “una respuesta positiva para sus nuevas oportunidades”, se advirtió que tanto en ciudades, asentamientos o en los caminos los gitanos aún vivían una vida segregada, en parte buscada por ellos, en parte impuesta (Guy, 1975). Hay que tener en cuenta que la retórica tradicional de los partidos de izquierda parecía haber excluido completamente la situación de los rrom, ya que eran vistos como migrantes “no- trabajadores” que vivían fuera de las luchas económicas, de las políticas y de las de clase (Trumpener, 1992, p. 873).

Nuevo mundo, viejos comportamientos

Entre el siglo XV y XVIII había grupos rrom distribuidos por casi todos los países de Europa y, a principios del siglo XVI, comenzaron los casos de deportaciones de Portugal y España hacia las colonias de África y de América. Se afirma⁸ que algunos fueron traídos por Pedro de Mendoza en 1536 y que su situación fue similar al éxodo original de la India y al subsecuente nomadismo en Europa: como consecuencia del hostigamiento racista y discriminatorio.

Tiempo después, muchas familias decidieron embarcarse hacia el Nuevo Mundo, aun cuando ya se conocía que aquí también eran perseguidos. Por ejemplo, la legislación de Indias ordenó la captura y subsecuente deportación de todos los grupos itinerantes descubiertos dentro del continente americano (Bernal, p. 14).

En “Los Rrom en las Américas”, Jorge Bernal subraya que la documentación sobre este pueblo en el Nuevo Mundo es prácticamente inexistente y que la información sólo se obtiene de los ancianos de la comunidad y de otros miembros ubicados en los distintos países de América (Bernal, 2014). Actualmente, hay grupos que hablan rromaní y que conservan sus tradiciones en todo el territorio americano, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, además de Europa, Australia, África y algunos sitios de Asia.

Las primeras migraciones importantes hacia Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Ecuador y Cuba se registran a principios del siglo XX, entre 1900 y 1920. Las condiciones de vida fueron similares en todo el continente con el consecuente surgimiento de leyes y decretos prohibiendo la itinerancia en todos los países que habitaban. En Paraguay no existe población rrom porque el gobierno militar de Alfredo Stroessner (1954-1989) le prohibió la entrada al país (Bernal, Asociación Identidad Cultural Romaní en Argentina AICRA, 2014). En el siglo XX, en Argentina, se sucede una serie de prohibiciones con leyes del mismo tenor que las de Europa. Por ejemplo, durante la primera presidencia de Juan D. Perón (1946-1952) se prohibió la instalación de carpas en todo el territorio nacional. Para dar cumplimiento, anónimamente se incendiaron los campamentos rrom. Nunca se supo cuántos muertos y heridos dejaron estos ataques. También, en la década de 1960, el gobierno militar, encabezado por el general Juan Carlos Onganía, prohibió el atuendo característico de las mujeres rrom, así como, en la década siguiente, bajo la hipótesis de conflicto con Chile y amparándose en una ley de emergencia, se les expropiaron las camionetas a los rrom residentes en el sur del país, vehículos que jamás fueron restituidos a sus dueños. Durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) se prohibió el tránsito de pueblos nómadas por la provincia de Río Negro, pero la presión de la prensa internacional obligó al gobierno provincial a revisar esa ley (Nedich, 2010, p. 34)⁹.

Todo intento de “solucionar” el problema rrom, en cualquier lugar del mundo, con cualquier tipo de gobierno, tuvo que ver con las tendencias de asimilación y con las políticas de sedentarización casi siempre compulsivas, que se debatieron entre dos opciones: la pérdida de la identidad rrom y la marginación de tales grupos en tránsito. Si se sedentarizan, las condiciones de vida son deplorables y terminan conformándose barrios marginales “de gitanos” en los anillos externos de las ciudades.

En las políticas asimilacionistas, cuando las administraciones gubernamentales los empujan a reservas agrupando unas familias con otras (San Román, 1985), se transgreden normas de derecho milenarias que muchos rrom aún no están dispuestos a olvidar y, además, se los obliga al confinamiento, a un destino de servicio militar o laboral, en todos los casos. La costumbre de los rrom era viajar en grupos formados por una familia extensa de padres, hijos casados, nueras y nietos con un escrupuloso código de derecho al momento de trazar sus territorios. Los barrios donde viven (a los que fueron confinados) no son un invento rrom, son un invento no-rrom que terminó por modificar su impronta hasta el punto de crear la figura del “cacique” (el *tiox*, en España) inexistente hasta ahora en sus tradiciones, quien les impone una dictadura al servicio de los intereses de los no-rrom¹⁰. En *Nuevas minorías, nuevos derechos*, Homi Bhabha (2013) comenta el artículo 27 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos que ha sido el instrumento más poderoso para proteger e implementar los “derechos culturales” de las minorías. En su parte pertinente, el artículo dispone:

No se negará a las personas que pertenezcan a dichas minorías el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural, a profesar y practicar su propia religión y a emplear su propio idioma.
(Bhabha, 2013, p. 73)

Sin embargo, con el correr de los años y el surgimiento de los neofascismos, varios Estados miembro propusieron enmiendas para evitar que algunos pueblos en diáspora fueran considerados minorías. Esos estados sostuvieron que:

La existencia misma de minorías no asimiladas constituye una amenaza a la unidad nacional; por tanto, las provisiones relacionadas con los derechos de las minorías no debieran aplicarse en aquellos casos que pudieran favorecer *la emergencia de nuevos grupos minoritarios* o frustrar el proceso de asimilación, amenazando así la unidad del Estado.
(citado en Bhabha, 2013, p. 71-3)

En su pasaje cultural, en el *in-between* como trabajadores migrantes, como refugiados políticos, como parte de la masiva diáspora económica, de los desplazamientos culturales y sociales del mundo contemporáneo, las antiguas y las nuevas minorías en tránsito viven un presente perpetuo. Homi Bhabha lo nombra como el “presente benjaminiano: ese momento expulsado del *continuum* de la historia”. La mayoría de ellas no sólo deambulan sino que buscan asilo. Los rrom, por su parte, reclaman (re)conocimiento: dejar de ser

simbólica y físicamente invisibles. Reclaman derecho a transitar con protección de los Estados nacionales para poder seguir vivos, porque la sedentarización los paraliza y el nomadismo es su forma de no estar afuera de este mundo.

El nomadismo en el arte

Si para Deleuze y Guattari la historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo (cultural y geográfico) y el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera que carece de imagen, de significación, de subjetividad (1988, p. 28), ciertas expresiones artísticas y literarias adquieren un sentido estético y político destacado. Hay obras que se pueden pensar en relación con situaciones históricas y sociales que, de uno u otro modo, han influido, no solo en sus escenarios de producción, sino también en sus modos discursivos: en qué y cómo narran y cuál es su situación de enunciación.

La historia política y social de los grupos minoritarios en tránsito –en este caso, de los rrom– estuvo y está marcada por una deshumanización propiciada por los Estados (con su aparato legal; con la lógica de construir identidades por exclusión) y por las comunidades donde circulan (con la conformación de otredades negativas; por su condena social). Deshumanizar significa quebrar la dignidad del ser humano, lo que facilita, como se comentó más arriba, su exterminio. Ausentes de los relatos “sobre” su cultura y “sobre” su modo de vida en tanto productores y receptores de esos relatos, los rrom fueron representados, en la literatura y las artes visuales occidentales, como personajes exóticos, estetizados, que transitaban por la vida y el mundo sin ataduras, poseedores de gran talento para el baile y el canto. En su producción artística, el fotógrafo Josef Koudelka (nómada por elección) y el escritor Jorge Emilio Nedich (sedentario también por elección) ponen en el centro de la escena a este grupo en tránsito como *topos* y como mecanismo discursivo, apartándolo del margen para otorgarle visibilidad. Contemporáneos pero de puntos geográficos extremos, el “polaco” Koudelka y el “argentino” Nedich comparten un lugar de encuentro en la temática que, por ubicua, resulta universal. Comparten, también, una honda preocupación humanística subyacente en sus relatos que relatan, en definitiva, los fracasos de una de las minorías en tránsito.

Nedich: “La escritura encarcela”

Jorge Emilio Nedich (1959)¹¹ pertenece a una familia que fue nómada hasta que él cumplió diecisiete años, por lo que no pudo escolarizarse. Fue a la escuela algunas veces pero, al poco tiempo de asistir, su familia partía del lugar y tenía que abandonar. Sin embargo, fue capaz de alfabetizarse por su cuenta. Es el primer gitano escritor en Argentina o, por lo menos, que publica, lo que rompe con una de las características esenciales de su pueblo: carecer de escritura.

Nedich, en *El aliento negro de los Romaníes* (2004), produce un relato sobre su infancia nómada que se aclimata, en un principio, al *imago* romantizado del mundo “gitano”, confiando en un modo de representación realista. Este relato coincide con el de su libro de

no-ficción *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana* (2010) y con el de sus entrevistas. En ellas comenta que ser nómada le daba un sentido de libertad que no volvió a sentir nunca más:

Acampar en sitios alejados de los pueblos, debajo de los árboles, y despertar en la carpa con el canto de los pájaros era algo maravilloso. Pero después, el contacto con el mundo ya tiene otro color. El gitano más radical tiene un retraso de dos siglos.

(Zeiger, 2000)

Pero en la adolescencia, al empezar el contacto con el “otro mundo”, la educación sentimental se revela crudamente cuando:

Empezás a advertir que el mundo va más allá de tu hábitat, y que es muy duro, que hay discriminación. Entonces uno sufre un shock y se pone a pensar. Ese es el desencanto del nomadismo: cuando vas entendiendo que estás atrasado con respecto al mundo.

(Zeiger, 2000)

Para Nedich, nomadismo y oralidad articulan su sistema de subsistencia. Ser nómada sirve para no modificar las costumbres, para mantener la identidad en el circuito del día a día. En esta fijación, se asegura que los ritos regresen eternamente. Para el rrom, dice Nedich, el presente contiene todo lo que necesita el individuo; así, el tiempo se vuelve presente constante, hasta tal punto que en ninguna de las lenguas rromaní existen las palabras “historia” “pasado” y “futuro”, aunque hay préstamos de otros idiomas, como en el caso del subgrupo ludar¹². Nomadismo y oralidad, en tanto instancias fugaces, se oponen a cualquier propuesta organizativa de largo plazo (Nedich, 2010, p. 26). La organización del clan no se construye con el recuerdo del pasado ni con la mirada en el futuro. Por ello, los reaseguros institucionales que existen en las sociedades no-rrom como la previsión social, no entran en su concepción de vida, ni por su cosmovisión ni por su funcionamiento profundamente individualista. La idea misma de aportes jubilatorios, en vistas a esperar un futuro mejor, se entiende como una actitud cobarde, propia de hombres (quienes se ocupan del sustento del clan) que no tienen confianza en sí mismos ni en su familia (Nedich, 2010). Hasta mediados del siglo XX, el noventa por ciento de los habitantes rrom de Argentina era analfabeto. En parte era así porque se resistían –y temían– al ingreso de categorías y de valores ajenos a su cultura. Una vez que decidieron sedentarizarse, empezaron a aprender a leer y a escribir, aunque, prácticamente, no concurrían a las escuelas.

Es el caso específico de Nedich: accede a la escritura cuando se sedentariza. Es autodidacta, con una breve asistencia a la escuela primaria y ninguna a la secundaria, pero estudió en la universidad de Lomas de Zamora, gracias a la aplicación de una ley de educación especial para adultos (la Ley Nacional 26.206) sancionada en Argentina en 2006. En su papel de escritor profesional, es consciente de que ninguna de las personas de su pueblo leerá sus textos. Su madre, cuando se publicó *El aliento negro de los romaníes*, le pidió que a ella le diera solo la tapa porque no sabe leer (Guerriero, 1999): reclama la imagen, no las letras.

En *El aliento negro de los romaníes* (2004) la presencia referencial o temática es muy fuerte. Nedich trabaja más en el tema que en el discurso y lo que escribe en código ficcional lo va a reescribir, años más tarde, en clave de crónica histórica: *El pueblo rebelde* (2010). Elabora un sistema fijo de referencias explícitas que funcionan tanto en un registro como en otro, en el borde de los géneros. En sintonía con la línea de literaturizar la vida de los “gitanos” que se desarrolló furentemente desde el siglo XVII y que tuvo su auge en la literatura del siglo XIX de Europa y Norteamérica¹³, se advierte, en su novela, una romantización de la vida de su pueblo de origen. A partir del gran *topos* “gitano” los significados se concentran en un grupo de subtemas, especialmente los atinentes a la vida de una familia tipo, según la tradición: el matrimonio de Petre y Maida, con sus hijos Carlo, Penca, Mina y Andryé la intervención de los padres del marido, Ipe y Totole.

Esta novela –más *reproductio* que *inventio*– despliega todas las costumbres, los mitos y las creencias: los matrimonios arreglados, los nacimientos, la sexualidad, el erotismo, la muerte, los oficios, la ausencia de escritura, los robos y engaños a los que recurrían para sobrevivir, los prejuicios sociales, las supersticiones, la persecución por parte de los aparatos del estado, la costumbre de contar *pobiaste* (cuentos) por las noches, la intervención de las leyendas sobre su origen, las relaciones conflictivas entre los distintos grupos rrom, la ruptura de algunas tradiciones, el desarrollo de la vida en el presente perpetuo.

En la búsqueda de la escritura como defensa posible, el primer escritor profesional gitano de Argentina –y, hasta donde se conoce, de América Latina–, propone, en su ficción, suturar la ancestral brecha entre conservar la identidad étnica, su esencia rrom o convertirse en no-gitanos, bajo el paraguas de la asimilación. La novela se cierra con este párrafo:

Mientras el que parecía llegado del cielo abrazaba a Maida y le hablaba bajito tratando de convencerla de lo venturosa que sería la vida si todos partían. Le aseguró que Dios había dispuesto todo. Ya tenían las hijas casadas, un animal bailarín, el dinero obtenido por la dote y el circo que los aguardaba para recorrer el mundo. Maida escuchó obediente lo propuesto por el Arcángel y se alegró cuanto vio que a Carlo la idea le agradaba. Petre, en cambio, le dijo a su hijo en un tono que no admitía contradicción: que podía irse con el circo porque él y Maida se quedarían en el pueblo. Repetía orgulloso para que lo escuchara el que parecía llegado del cielo que se acercaba la hora de los grandes cambios. Había que cambiar la mala fama que perseguía a los romaníes.

(Nedich, 2005, pp. 214-15)

Koudelka: “Miro y todo me influencia”

A Jose Koudelka (1938)¹⁴ se lo conoce como el “fotógrafo nómada” o como el “fotógrafo apátrida” porque pasó casi toda su vida viajando. Se sabe muy poco de él, excepto por algunas entrevistas que ha ofrecido cuando se realiza alguna exhibición de su trabajo. Realizó su proyecto creativo más extenso entre los años 1962 y 1968 cuando se fue a vivir a campamentos rrom –instalados en la región este de Eslovaquia, en Rumania y en Ir-

landa— para fotografiarlos. El producto del trabajo de esos años es la serie *Gypsies*, que se publicó en 1975 y que se expuso en los museos de arte más prestigiosos y exclusivos de las metrópolis de Europa y Estados Unidos.

En el año 1970, Koudelka fue declarado oficialmente apátrida, dos años después de que los países del pacto de Varsovia invadieran la ex Checoslovaquia. Había tomado fotografías del avance de los tanques y las tropas sobre Praga, donde vivía. Las fotografías salieron clandestinamente del país, pero este hecho le significó un exilio forzoso que duró más de veinte años y que lo empujó a viajar sin tener asiento fijo,¹⁵ aunque estableció una suerte de sede en París. Con motivo de una de sus muestras fotográficas, se publicó en el *New York Times* una entrevista de James Estrin, “A Restless Eye” (20 de noviembre de 2013)¹⁶, en la cual comenta que muchas personas sienten curiosidad por su nacionalidad y le preguntan si es checo o francés, a lo que responde: “No sé qué soy, las personas que me miran podrán decir quién soy. Soy el producto de todo este viaje ininterrumpido, pero sé de dónde vengo [...] He viajado durante cuarenta años y nunca estoy en un país más de tres meses, porque me interesa ver, y si estoy más tiempo me vuelvo ciego”. Y agrega: “Solamente viajo. Miro y todo me influencia” (2013). No permanece mucho tiempo en un solo lugar y en sus viajes solamente lleva lo que necesita: dos camisetas (que “me duran tres años”), sus cámaras, película, un par de anteojos extra y algo de dinero. Por su estilo austero al extremo, cuando convivía con los rrom, consideraban que vivía aún en peores condiciones que ellos porque, por las noches, cada uno se iba a sus carromatos y él era quien dormía a la intemperie (O’Hagan, 2008). La misma percepción tenían los niños gitanos en Gran Bretaña, quienes siempre le hacían dos preguntas: “¿duermes vestido?” y “¿cuándo fue la última vez que viste a tu gente?”. Koudelka dice que, aun siendo nómadas, los rrom tenían el hábito de volver a los mismos lugares cada año para reencontrarse con su gente, reforzar los vínculos y enterarse de lo sucedido en su ausencia, y, como él no podía regresar a ningún sitio, les generaba sentimientos de conmiseración (O’Hagan, 2008).

Para Koudelka, la inmovilidad significa ceguera. Cuando se vive en un lugar, afirma, es muy fácil dejar de ver algo importante, se puede obviar lo trascendente, sobre todo, si la intención es ignorarlo. Ilustra con el ejemplo de una amiga suya, eslovaca, que vivía cerca de los campamentos rrom y que cuando vio el libro *Gypsies* le dijo “que nunca había notado que los gitanos eran tan guapos. Esa es la cosa: todos miramos a nuestro alrededor, pero no todos vemos” (Minera, 2003).

Cada vez que se muda *ve* algo diferente, siente que renace porque en su proyecto creador, el hecho de fotografiar tiene que ser siempre distinto. Considera sus cuarenta años de errancia como un aprendizaje y un enriquecimiento personal. Asegura que de su estancia en los campamentos rrom aprendió que nada es permanente y que el futuro nunca debe ser en una preocupación. También, que lo único que cada ser humano posee es tiempo (Estrin, 2013). En este sentido, comenta en una entrevista que:

El escritor Bruce Chatwin en un libro que se titula *The Songlines*, sobre un pueblo aborigen de Australia dice que han podido sobrevivir en un medio tan hostil gracias a unas pocas reglas: la primera es que permanecer en un lugar significa suicidio; la segunda es que tu lugar es donde no te preguntas nada sobre ti mismo; la tercera es que tu lugar es de donde te vas y que en

un período de crisis debes elaborar una vía de escape y la cuarta es tener buenas relaciones con tus vecinos.
(Estrin, 2013)

Su trabajo consistió durante mucho tiempo en fotografiar personas sin raíces: la serie *Exiles* (1988) es sobre gente que tuvo que dejar su lugar y *Gypsies* es sobre personas que no tienen lugar o que su tierra será el próximo lugar al que lleguen (Estrin, 2013). La compilación de *Gypsies* fue un proyecto que, cuando lo inició, no tenía objetivos claros, pero sí sabía que estaba construyendo algo y que debía “abarcarlo todo”. Dijo al respecto: “El gitano en la Checoslovaquia de los años 60 es el otro por excelencia, el rechazado, el no aceptado, el sospechoso, el no asimilado, el supuesto mentiroso, el ladrón, todo al mismo tiempo” (Colorado, 2012).

El arte, para Koudelka, no puede cambiar el mundo. Bajo esta concepción, su serie *Gypsies* no fue hecha con la intención ulterior de “salvarlos”. Al paso de los años ha manifestado que su trabajo tampoco sirvió para ayudarlos y, sin embargo, los rom han sabido resistir todo régimen económico y social. Agrega que “toda iniciativa por apoyarlos o destruirlos ha fracasado. Los gitanos parecen inmunes a todo lo que no sean ellos mismos” (Colorado, 2012). Aún así, en cada una de sus fotografías hay un completo sistema de información. Por su empatía con el sujeto, se advierte que no se trata solamente del lenguaje de las fotos, sino de la traducción visual de lo que ellas “relatan”.

El caso que aquí se indaga, la fotografía del hombre que camina hacia la cámara, esposado, (tomada en Bardejov, 1967), además de funcionar como un registro del pasado, del recorte de tiempo que ha sido “real”, deviene una manera de interpretar el presente (Sontag, 2006, p. 232).

La imagen fotográfica tiene el poder de evocar el relato invisible en la foto que lo ha producido, y que solo la foto (*esta* foto) puede hacer visible, es decir, puede hacerlo hablar. Se trata de reponer lo que está ausente en el nivel de superficie por el mandato específico que tiene la imagen, el mandato de visualizar lo existente, el instante “real”. La fotografía aísla la apariencia de un instante fotografiado que solo adquiere sentido en tanto el decodificador u observador pueda leer una duración extendida más allá de ella. Por ello, cuando se le da significado a una fotografía se le aporta pasado y futuro (Berger y Mohr, 1995, p. 66). Como la descripción literal de una foto es imposible (Barthes, 1986, p. 14), entonces se trata de reponer sentidos ausentes en la imagen pero presentes en los códigos culturales de los receptores, en esa reserva que va a permitir otorgarle significado.

En la fotografía (Imagen 1) se ve al hombre joven que camina hacia la cámara con desconcierto, el cabello desmarañado, la mirada casi de sorpresa, profundamente triste. Lleva un saco que no coincide con él, con el escenario; es un saco grande que aumenta lo absurdo de la situación¹⁷.

Según Susan Sontag, el encuadre enfatiza, afirma, personaliza la situación general (2006, p. 229); aquí, la elección del gran angular sumando a la angulación en picado de la cámara generan una figura del hombre más ancha arriba, que se va angostando hacia abajo. La imagen del joven termina constreñida por las esposas dándole la forma de un ataúd. Junto a esto se ve, en el camino de barro, la huella del camión que “sale” de su cuello y va



Imagen 1. Koudelka, J. *Gypsies* (1975)

dibujando la soga de la horca, prefigurando su castigo fatal (se supo que el hombre fotografiado estaba acusado de homicidio).

Se ve el “imperio” de la ley en la minimalidad de la autoridad presente, tan solo la poca que se necesita para tanto exceso de castigo, y que contrasta con la desproporcionada presencia, en número, de lo castigado, simbolizados en la línea patética de personas que miran hacia el hombre expulsado. Si la fotografía pide una interpretación y las palabras se la proveen (Berger y Mohr, 1995, p. 92) es posible (re)poner todos y cada uno de los temas que han caracterizado el pasado y el presente de la vida nómada de los rrom: la pobreza, la expulsión, los aparatos del estado que ejercen su autoridad (policía), la cárcel (esposas), la muerte (el castigo), en fin, el estado general de inermidad.

Lo que Barthes (1986) llamó la connotación “ética o ideológica” de las fotografías introduce valores o razones en la lectura de la imagen; y lo que llamó lectura “política” es la que permite todos los lenguajes. Leer políticamente esta fotografía (a pesar de su autor) permite condensar en ese recorte de presente, en esa elección del fotógrafo de lo que ha de ser fotografiado, la evidencia de que así sucedieron las cosas.

Reconocerlo, y entender el lugar intersticial (Bhabha) que ocupan en la literatura (Nedich) y en el arte (Koudelka) estos sujetos nómadas, no solo es ponerlos en superficie, sino también abrir(nos) la posibilidad de empezar a imaginar comunidades en las que se atiendan las necesidades y los derechos de las minorías en tránsito.

Notas

1. La grafía de doble -r en las palabras *rrom*, *rroma*, *rromaní* corresponde con más exactitud a la pronunciación que tiene en muchos dialectos de esa lengua. En el caso de algunas de ellas, el uso de la doble -r evita posibles malentendidos y confusión con palabras que suenan parecidas, tales como Rumania y Roma. Dentro de las comunidades y entre los

que hablan la lengua, también se utiliza comúnmente *romanes*; literalmente significa “de la manera rom”. Se puede consultar, entre otras fuentes a: <http://www.translationromani.net>. Se pronuncia como el fonema /G/.

2. A fines del siglo XVIII, estudios lingüísticos confirmaron que, por su gramática y por su vocabulario, la lengua rromaní (o rrom) se aproxima al sánscrito y a algunos idiomas vivos como el cachemir, el hindi, el guajarati, el marathi, el urdu, el bengalés, el singalés o el nepalés (de Vaux de Foletier, 1984, pág. 6). Al establecer su derivación del indo-iranio (Diccionario Etimológico indo-europeo de la lengua española, 1997) se pudo afirmar científicamente el origen indio de estos grupos nómadas.

3. Afirma Amadou-Mahtar M’Bow que este pueblo ha adoptado el nombre de rrom (rromíes, rromaníes) aceptado por las Naciones Unidas, y que ha rechazado los términos de gitanos, cingaros y otros que les fueron impuestos desde afuera (1984, pág. 5). También, François de Vaux de Foletier dice que en Grecia se los llamaba atkinganos o atsinganos, nombre de una “secta” de músicos y adivinos (pág. 6). También, que en una de las escalas principales de los rrom, en su ruta de Venecia a Jaffa, la ciudad de Modón, fueron descubiertos por los viajeros occidentales y dijeron que eran “negros como los etíopes”. A ese lugar geográfico se le llamaba “el Egipto Menor”, probablemente porque era un espacio fértil en medio de una región muy árida, como lo era el delta del Nilo. Por esto, a los rrom de Europa se les llamó egipcianos, gitanos o gypsies (1984, pág. 6).

4. Esto es tan claro y tan actual, que en la Conferencia Ciudadana contra el Racismo, de Naciones Unidas, año 2000, en su “Declaración del pueblo Rrom a los pueblos, gobiernos y estados de Las Américas”, manifiestan que: “nuestro pueblo no tiene dentro de su opción civilizatoria la conformación de un proyecto estatal propio [...] nuestro interés y voluntad de aportar, desde nuestra situación de pueblo victimizado históricamente por las lacras del racismo, la discriminación, la xenofobia y la intolerancia, desde nuestra cosmovisión y tradición cultural específicas, lo mismo que desde nuestra vida itinerante y nómada [...]” (3-4 de diciembre de 2001, Organizaciones Rrom de las Américas).

5. Hay un desarrollo previo de estos conceptos en Laura Ruiz: “La palabra nómada. Representación y exterminio en la Patagonia sur en Fuegia y Pequeño Pie de Piedra”.

6. No sólo en los tempranos siglos XV, XVI y XVII este relato desarrolló un poderoso simbolismo alrededor a los rrom: en el juicio de Nürnberg, el oficial SS Otto Ohlendorf justificó la matanza de rrom apoyándose en la descripción literaria que Friedrich Schiller hace de La Guerra de los Treinta Años, en una manera muy similar a la historia de los clavos de la crucifixión de Cristo. Todavía en 1990 la policía de Estados Unidos invocaba esta leyenda para justificar las políticas de atropello contra los rrom (Trumpener, 1992, págs. 848-49).

7. Por ejemplo, los diarios de Bucarest, en 1845, publicaron anuncios relativos a la venta de doscientas familias pertenecientes a un noble rumano y, en 1851, un diario de Moldavia publicó los nombres y la descripción de trescientos cuarenta y nueve gitanos (hombres, mujeres y niños/as) que pertenecían al fallecido ministro Alecu Sturdza y se ponían a la venta junto con el mobiliario (Taikon Janush, 1984, pág. 19).

8. Ver sobre este tema y sobre la documentación al respecto: “Los Rrom en las Américas” de Jorge Bernal en *Patrimonio Cultural Gitano* (2005). Buenos Aires: Preservación del patrimonio cultural Buenos Aires (pp. 95-148).

9. Durante la década de 1990, un número importante de rrom de Rumania llegaron a Argentina. Reclamaron que habían sido marginalizados y humillados en Rumania y durante los años más conflictivos, las dificultades se habían extendido a todos los países de Europa oriental. Sin ningún oficio, terminaron mendigando en las calles. Se identificaban como rumanos para evitar problemas cotidianos de discriminación. En una ocasión, representantes de los medios de comunicación visitaron la embajada rumana en Buenos Aires para obtener información. La respuesta de la embajada fue que “esa gente no eran rumanos, que eran gitanos” (Unión Romani).

10. Zeljko Jovanovic, de la fundación Open Society de Budapest, cuenta que en un pequeño pueblo de Hungría el 70% de la población es rrom pero gobierna la extrema derecha: “los votantes gitanos son más vulnerables a la venta de votos a cambio de dinero, comida, distribución de subsidios o empleos públicos”, de lo que se ocupa el cacique, único vínculo entre los rrom y los no-rrom.

11. Jorge Emilio Nedich nació en Sarandí, provincia de Buenos Aires en 1959. Publicó *Gitanos, para su bien o su mal* (1944), *Ursari* (1997) ambas por Torres Agüero Editor, *Leyenda gitana* (2000, Editorial Planeta), *El Pepe Firmenich* (2003, Ediciones B), *El aliento negro de los romaníes* (2005, Planeta) y *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana* (2010, Ediciones B.) y *El alma de los parias* (2014, De la flor).

12. Ahora hay prestamos, en el caso de los ludar están los vocablos *historie, futuro, pasadu* (Nedich, 2010, pág. 26).

13. Ver el detallado artículo de Katie Trumpener sobre este tema.

14. Nació en Boskovice, Moravia, ex Checoslovaquia, en 1938. Estudió ingeniería aeronáutica en la universidad Técnica de Praga y trabajó en la profesión durante siete años hasta que se dedicó enteramente a la fotografía, a partir de 1967.

15. Sobre el exilio ha dicho en varias ocasiones que incorporó la experiencia como aprendizaje. En entrevista con María Minera dice: “¿sabes cuál es la cosa más importante que puedes aprender de la fotografía? Que del negativo se hace el positivo. Y hay que trasladar eso a la vida y afrontarla así. [...] Para mí, toda la vida es un regalo y el exilio lo fue también: me impulsó a cambiar. Si yo hubiera seguido en Checoslovaquia, probablemente habría hecho algunas fotografías más de gitanos y punto. El exilio me permitió reinventar el sentido de mi vida y reaccionar a cosas nuevas. Además, me dio un segundo regalo: la posibilidad de regresar y ver todo lo que conocía de otra manera”.

16. Se puede traducir como “Un ojo que no descansa”.

17. En “El traje y la fotografía”, John Berger dice que el traje se desarrolló en Europa, en el siglo XIX, como vestimenta de la clase dirigente y que “fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder sedentario. [...] Esencialmente, el traje fue hecho para la gestualidad que acompaña a la charla y al pensamiento abstracto” (p. 51).

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
 Arditi, B. (2000). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva sociedad.
 Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-28). Barcelona: Paidós.

- Berger, J. (1998). El traje y la fotografía. En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berger, J., y Mohr, J. (1995). Appearances. En J. Berger, y J. Mohr, *Ways of Reading* (pp. 81-130). UK: Vintage Books.
- Bernal, J. (2005). Los Rrom en las Américas. En *Patrimonio Cultural Gitano* (pp. 95-148). Buenos Aires: Preservación del patrimonio cultural Buenos Aires.
- Bernal, J. (28 de junio de 2014). AICRA Asociación identidad Cultural Romani en Argentina. Obtenido de <http://www.aicra.com.ar>
- Bhabha, H. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Charlemagne, J. (1984). Las nuevas generaciones: vivir el pasado en presente. *Correo de la UNESCO*, 15-16.
- Colorado, O. (17 de junio de 2012). [oscarenfotos.com](http://www.oscarenfotos.com). Recuperado el 28 de junio de 2014, de <http://www.oscarenfotos.com/2012/6/17/josef-koudelka-el-nomada>
- de Vaux de Foletier, F. (1984). De los países del Indo al mundo occidental. *Correo de la UNESCO*, 5-7.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- Denson, R. (2000). Un perpetuo regreso al inicio. El nomadismo en la recepción crítica del arte. En B. Ardití, *El reverso de la diferencia* (pp. 47-54). Caracas: Nueva Sociedad.
- Diccionario Etimológico indo-europeo de la lengua española*. (1997). Madrid: Alianza.
- Estrin, J. (20 de noviembre de 2013). The Restless Eye. *New York Times*.
- Feierstein, D. (2000). *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Feierstein, D. (2005). Modos de construcción de identidad en los Estados-Nación modernos. El caso argentino. En *Patrimonio Cultural Gitano* (pp. 24-46). Buenos Aires: Preservación del patrimonio cultural Buenos Aires.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Grande, F. (1984). El cante flamenco o la sangre en la boca. *Correo de la UNESCO*, 28-31.
- Guerrero, L. (19 de septiembre de 1999). Jorge Nedich: gitano y novelista. Recuperado el 30 de noviembre de 2014, de <http://www.lanacion.com.ar/211634-jorge-nedich-brigitano-y-novelist>
- Guy, W. (1975). *Gypsies*. New York: Aperture Foundation Inc.
- M'Bow, A.-M. (1984). Originalidad y Universalidad del pueblo gitano. *Correo de la UNESCO*, 4.
- Minera, M. (20 de noviembre de 2003). Entrevista con Josef Koudelka. Recuperado el 28 de noviembre de 2014, de Letras Libres: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/entrevista-con-josef-koudelka>
- Nedich, J. E. (2005). *El aliento negro de los romaníes*. Buenos Aires: Planeta.
- Nedich, J. E. (2010). *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana*. Buenos Aires: Vergara.
- Novitch, M. (1984). El exterminio planificado por los nazis. *Correo de la UNESCO*, 23-25.
- O'Hagan, S. (24 de agosto de 2008). 40 years on: the exiles comes home to Prague. Recuperado el 17 de junio de 2014, de *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/24/photography>

- Ruiz, L. (2012). La palabra nómada. Representación y exterminio en la Patagonia Sur en Fuegia y Pequeño Pie de Piedra. En M. A. Fanese, *Representaciones y sujetos**. *Discursos sociales y expresiones estéticas* (pp. 113-136). Córdoba: Alción.
- San Román, T. (1985). ¿Hay un lugar para el pueblo gitano? En M. Izard, *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos* Tomo I (pp. 139-157). Barcelona: del Serbal.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México DF: Alfaguara.
- Soravia, G. (1984). La lengua, rastro de una larga peregrinación. *Correo de la UNESCO*, 19-23.
- Taikon Janush, R. (1984). El entorno y la tradición en la estructura familiar. *Correo de la UNESCO*, 19-20.
- Trumpener, K. (1992). The Time of the Gypsies: "A People without History" in the Narratives of the West. *Critical Inquiry*, 18(4), 843-884.
- Unión Romani. (s.f.). Recuperado el 24 de marzo de 2014, de <http://www.unionromani.org/tchatchi/thcatchi48.htm>
- Zeiger, C. (23 de abril de 2000). Papel romani: Jorge Emilio Nedich, gitano y escritor. Recuperado el 8 de marzo de 2014, de *Radar*: www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-04/00-04-23/nota2.htm

Abstract: The purpose of this paper is to examine how words and images tell and represent characteristics of the Rrom people (commonly known as "gypsies") such as nomadism, persecution, marginalization and their own obstinacy to live in an endless present time. The analysis is focused on the novel *El aliento negro de los romaníes*, on the non-fiction text *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana* both by Rrom-Argentine writer Jorge Nedich, and on a photograph by Czech-French photographer Josef Koudelka (collected in *Gypsies*). Therefore, the article explores the *aporia* of the symbolic representation of a people that, in spite of being illiterate, have been shown in art and literature as an exotic, stereotyped *other*, by the condescending point of view of nationalist illustrated hegemonies.

Key words: nomadism - otherness - identity - literature - photography - gypsies.

Resumo: Este trabalho pretende examinar os modos de contar ou de representar nos quais a palavra e a imagem põe em cena características do transcorrer no mundo do povo Rrom (cigano): nomadismo, perseguição, marginalização e a própria obstinação por permanecer em um presente perpétuo. Tendo como foco o romance *El aliento negro de los romaníes*, o texto *El pueblo rebelde. Crónica de la historia gitana* do escritor rrom-argentino Jorge Nedich, e a fotografia do tcheco-francês Josef Koudelka (em *Gypsies*), o artigo explora a *aporia* de apresentar simbolicamente um povo que, apesar de ágrafo, transitou a literatura e a arte como um outro exótico, estetizado ou estereotipado pelo discurso condescendente das ilustradas hegemonias nacionalistas.

Palavras chave: nomadismo - alteridade - identidade - literatura - fotografia - ciganos.

Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos

Santiago Ruiz * y Ximena Triquell **

Resumen: Es conocido el recorrido que Philippe Dubois propone sobre la segunda tricotomía peirceana –ícono, índice y símbolo– para analizar las posiciones que históricamente se han establecido entre la fotografía y lo “real”: la imagen ícono (“espejo” del mundo); la imagen símbolo (sujeta a convenciones); la imagen índice (huella de lo real). Resulta evidente que esta sucesión no propone una evolución, sino más bien posibles lecturas del signo visual.

Como consecuencia de esto, ícono, índice y símbolo, lejos de referir a una tipología, constituyen formas de funcionamiento –lecturas– de éstos. No obstante, un hecho insoslayable es que, desde el punto de vista de la recepción, las imágenes proponen una relación menos mediatizada que lo lingüístico con un supuesto referente “real” y por lo tanto –esta es nuestra hipótesis– poseen una mayor eficacia en la lucha por la imposición de sentidos. Así, si los discursos en general “construyen la realidad”, las representaciones visuales asumen dentro de éstos una eficacia particular en tanto se nos imponen con la fuerza de la evidencia, de lo que está allí (la copia exacta y/o la huella de lo real).

Palabras clave: imágenes - signos lingüísticos - signos visuales - semiótica visual.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 154]

(*) Profesor en Letras Modernas y Magister en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Adjunto en la materia Lingüística y Profesor Asistente en la asignatura Semiótica de la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Dirige junto a Ximena Triquell el proyecto de investigación “Imágenes del conflicto: Construcciones visuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea”.

(**) Magister y Doctora en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra, y Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Titular de la Cátedra Cine y Narrativa en el Departamento de Cine y Tv de la Facultad de Artes y Profesora Adjunta de Semiótica en la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Es investigadora asistente de CONICET y coordina el Grupo de Estudios de la Imagen de la Universidad Nacional de Córdoba.

La lucha por la imposición de sentido

Este texto parte de una suposición y una pregunta. La primera refiere a una concepción de lo social como campo de lucha por la imposición de sentidos. Esta presuposición, puramente semiótica, define los límites pero también las potencialidades de nuestra reflexión. De los múltiples aspectos en que se puede pensar lo social, nosotros elegimos hacerlo desde lo discursivo, esto es, desde aquella dimensión que considera que los discursos no son sólo lo “que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”, al decir de Michel Foucault (1987, p. 12).

En efecto, si tras lo que se conoce como el giro lingüístico ya no nos es dado pensar una relación de transparencia, de tranquila correspondencia entre los signos y las cosas, que nos otorgara la tranquilidad de sabernos en “la verdad” por la sola adecuación entre ambas dimensiones, por la mera “correlación” entre discurso y mundo, se vuelve fundamental pensar en los mecanismos a través de los cuales se establece tal relación. ¿Quién y cómo define lo que los signos significan? Esta será la verdadera lucha en el campo de lo social.

Pero si ya no podemos sostener un vínculo “natural” entre las cosas del mundo y los signos a los que recurrimos para nombrarlas, a la vez que continuamos reconociendo este vínculo (en la medida en que recurrimos a palabras para referir al mundo), la relación debe analizarse en la propia dinámica de lo social. Para Ferdinand de Saussure, será a través de la convención social, vivida como norma, como se fijan los sentidos; para Charles Sanders Peirce debe hacerse en el desarrollo de la semiosis, la red de signos en las que los propios sujetos se constituyen a sí mismos y constituyen la realidad como realidad significada.

De este modo, lejos de la ilusión de una realidad prístina a la que señalar y explicar con nuestros lenguajes (verbal o visual), necesitamos admitir una “masa amorfa” –como quería Saussure– de pensamiento y sonidos que articulamos, para construir, a través de ellos, los conceptos que nos permiten descansar en la presunta comprensión del mundo. O, desde la perspectiva peirceana, esa pura primeridad caótica e indeterminada, que nuestro pensamiento organiza de manera siempre provisoria, siempre inacabada, para poder operar sobre el mundo.

Ahora bien, si somos los seres humanos con nuestros lenguajes los que construimos y damos forma a lo real, este hacer no está –como ninguna actividad humana– exento de poder. Toda producción de sentido (en palabras o imágenes) tiene como resultado la puesta en circulación de determinadas “representaciones” las que, lejos de “reflejar la realidad”, la construyen, siempre de determinada manera, siempre a ciertos efectos; o lo que es lo mismo, siempre en cruce con lo ideológico y el poder.

En este marco, la pregunta que nos hacemos es sobre aquello que diferencia a las palabras de las imágenes en esta lucha por la imposición de sentidos. ¿Qué las separa? ¿Qué las acerca? ¿Qué relación guardan con la forma en que ponemos a circular sentidos en nuestras sociedades cada vez más mediatizadas, cada vez más sociedades “de la imagen”?

Íconos, índices, símbolos

Como se recordará, el número tres es la clave en la teoría peirceana, ya sea que se refiera a su particular fenomenología (la faneroscopia), a su concepción triádica del signo o a su clasificación de los signos (o modos de significar, en una lectura más precisa).

En el primer caso, haciendo un análisis (lógico) de “lo que aparece en el mundo”, clasifica al ser –“tanto las ideas como las cosas, e ideas que imaginamos tener, así como ideas que realmente tenemos”– en tres órdenes: *primeridad* (el modo de ser de lo que es sin tener en cuenta cualquier otra cosa); *segundidad* (el modo de ser de lo que es en relación a otra cosa, pero excluyendo cualquier tercero); *terceridad* (el modo de ser de aquello que relaciona un primero y un segundo) (Peirce, 1987, pp. 110-111). La primeridad comporta las ideas de vaguedad, generalidad, indeterminación, variedad ilimitada, *cualidad* del sentimiento. La segundidad es del orden de lo existente, lo concreto, el hecho bruto, la *reacción* puramente opositiva entre dos existentes; al dar cuenta de la existencia, de lo que aparece a los sentidos, este es el orden de la realidad bruta. La terceridad es el reino de la mediación, de la *relación*, de la ley, la regularidad y el hábito, en la medida en que siempre debe haber un criterio a partir del cual se pongan en relación dos elementos (cf. Peirce, 1931, pp. 148-229). Si trasladamos este desarrollo a la concepción del signo, nos remitimos –de entre los múltiples intentos de definición que Peirce planteó a lo largo de sus escritos– a la siguiente definición:

Un signo o *representamen* es un primero que está en una relación triádica genuina tal con un segundo, llamado su *objeto*, que es capaz de determinar un tercero, llamado su *interpretante*, para que asuma la misma relación triádica con su objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo objeto.

(Peirce, 1932, p. 156)

Es decir: representamen, objeto e interpretante, los tres elementos de la relación triádica llamada “signo”, también son entendidos desde una perspectiva faneroscópica como un indeterminado que se relaciona con un objeto de la realidad, relación juzgada por una ley que la establece.

Ahora bien, aplicando las tríadas a una clasificación de los signos, es posible distinguir tres tricotomías según cómo el signo o representamen se presenta a sí mismo (primeridad), cómo se relaciona con su propio objeto (segundidad), o cómo se relaciona con su interpretante (terceridad). De estas tres tricotomías, la más desarrollada por el propio autor –y también la que más productiva ha resultado ser en el análisis semiótico, sea cual sea la materialidad del objeto analizado (texto lingüístico, imagen fija, audiovisual, etc.)– es la segunda, justamente porque permite dar cuenta de la manera en que el signo representa lo que representa, plantea su forma de estar en lugar de su objeto; en definitiva, de la manera en que el signo muestra su relación con el “hecho real”.

Según esta, el signo puede ser entendido como un ícono, un índice o un símbolo. Un signo-ícono se relaciona con su objeto a partir de ser “una imagen inmediata”, es decir por una analogía en la apariencia con el objeto que representa:

Es un representamen de lo que representa y para la mente que lo interpreta como tal, en virtud de que es una imagen inmediata, es decir, en virtud de los caracteres que le pertenecen como un objeto sensible, y que poseerá del mismísimo modo aun si no hubiese en la naturaleza un objeto que se le pareciera, y aunque nunca se lo interpretara como un signo. Tiene la naturaleza de una apariencia y, como tal, en términos estrictos, sólo existe en la conciencia.

(Peirce, 1987, p. 360)

El criterio de definición del ícono reside en que es *análogo, semejante* al objeto que representa, ya sea que éste sea existente –en ese sentido, se entiende que una fotografía instantánea es un ícono–, sea ficticio –por ejemplo, el diseño dibujado o digitalizado de un unicornio o de un centauro–, o puramente mental, como un diagrama geométrico.

Si el ícono representa objetos que bien pueden existir o ser puramente imaginarios, el índice solo puede dar cuenta de lo que existe ciertamente en nuestra realidad. En ese sentido, Peirce presenta estos dos tipos como naturalmente opuestos. Un índice es:

Una cosa o un hecho real que es un signo de su objeto en virtud de estar conectado con éste como algo obvio. (...) Puede servir simplemente para identificar su objeto y asegurarnos de su existencia y presencia. (...) da pruebas a partir de las cuales se puede extraer una seguridad positiva en cuanto a la verdad del hecho.

(Peirce, 1987, p. 361)

El índice se relaciona con su objeto a partir de una *conexión fáctica, existencial*; al ser “una cosa o hecho real”, debe compartir el mismo espacio con el objeto que representa, y por ello son ejemplos de índice también la fotografía, una flecha indicando una dirección determinada o una sirena de ambulancia, entre otros.

El criterio por el cual un símbolo se relaciona con su objeto está determinado por la convención, la ley, un hábito preestablecido: “un *símbolo* es un representamen cuyo significado o aptitud especial para representar justamente lo que representa sólo reside en el hecho de que hay un hábito, una disposición u otra regla general eficaz de que así se lo interpretará” (Peirce, 1987, p. 361).

Aunque la segunda tricotomía de Peirce es, como dijimos, muy conocida, detengámonos en un ejemplo para ilustrarla.

En este caso, reconocemos en la figura representada (Imagen 1), cualidades –características propias– del personaje histórico de Eva Perón y por ello, leemos la imagen como ícono. Este signo no nos brinda prueba de existencia del objeto, ya que la imagen pudo ser dibujada sin necesidad de que existiera el personaje histórico pero sí nos informa sobre ciertas cualidades del mismo.

Por el contrario, en esta segunda imagen (Imagen 2), no sólo reconocemos al personaje histórico (por lo cual la consideramos también un ícono) sino que atribuimos al hecho histórico al que refiere valor de verdad, ya que se trata de una fotografía y sabemos que ésta requiere de un existente que deje su huella al pasar la luz por el lente e imprimirse sobre



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.

el papel fotosensible; en otras palabras signo y objeto están unidos por una “conexión existencial”. De esta relación proviene el poder atestiguador del índice que, como veremos, ha sido considerado su principal valor.

Finalmente, en esta última imagen (Imagen 3) reconocemos a través de una serie de convenciones –referidas a la representación de Eva Perón pero también al lenguaje audiovisual, la producción cinematográfica, al *star system* hollywoodense, etcétera– a Madonna actuando en el rol de Eva Perón. Se trata de un símbolo, evidentemente, pero que se sostiene sobre el índice del registro fotográfico (el índice de Madonna) y sobre el ícono de la imagen anterior (Eva Perón en el acto del 22 de agosto de 1951).

No obstante, como se deduce de lo anterior, ícono, índice y símbolo no refieren a categorías fijas, sino más bien a formas de funcionamiento de los signos (un mismo signo puede ser ícono, índice y símbolo a la vez) o a formas de lectura de estos (un mismo signo puede ser leído como ícono, índice o símbolo según el contexto).

Imágenes y palabras

En función de lo anterior, podemos decir que, en términos muy generales, las palabras son predominantemente símbolos; esto es, su significación se sostiene en una convención. Esta característica es la que lleva a Saussure a considerar a los signos lingüísticos, los más “acabados”, en tanto están definidos principalmente por la arbitrariedad. Es cierto que también en el ámbito de la lengua encontramos iconos, como las onomatopeyas, e índices, como los deícticos, pero estas funciones están subsumidas a la relación convencional que define al símbolo, como ya había observado el mismo Saussure.

Por el contrario, cuando nos enfrentamos a imágenes encontramos múltiples posibilidades de lecturas. Philippe Dubois recurre a la tricotomía peirceana para analizar las diferentes posiciones que históricamente se han establecido entre la fotografía y lo “real”: la imagen ícono (esto es la imagen como “espejo”, reflejo del mundo); la imagen símbolo (la imagen inevitablemente sujeta a convenciones); la imagen índice (la imagen como huella de una realidad, de la cual depende). Si bien Dubois se concentra sobre la imagen fotográfica, su teorización puede ser extendida a las imágenes en general (cf. Dalmaso, 1994).

Son también conocidas las diversas posiciones de algunos teóricos en relación a estas posibilidades. Podemos recuperar en la primera de estas lecturas la propuesta temprana de Roland Barthes cuando se refiere a las imágenes como “un mensaje sin código” o el “*analogon* perfecto” de la realidad. En “Retórica de la imagen”, recordamos, hablando del nivel literal de la famosa fotografía de la publicidad de Panzani, afirma: “el signo de este mensaje no proviene de un depósito institucional, no está codificado, y nos encontramos así frente a la paradoja (...) de un *mensaje sin código*”. Esto implica que, para entender este signo, no necesitamos otro saber más que el de nuestra propia percepción, un saber “casi antropológico” en la medida en que conociendo cuáles son los objetos fotografiados en la realidad se establece correctamente la relación, sin necesidad de recurrir a ningún tipo de código o convención preestablecida. Barthes llamó a este nivel de lectura de la imagen “mensaje icónico no codificado” (1974, p. 130).

En otro artículo del mismo volumen de *Communications*, “El mensaje fotográfico”, Barthes refuerza esta idea: “Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es, precisamente, esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía” (1974, p. 116). Obviamente, Barthes plantea esta cuestión atendiendo a una lectura inmediata de la imagen fotográfica, que deja de lado los “mensajes suplementarios” que dan cuenta de un determinado estilo, un determinado tratamiento de la imagen, estos sí mediados por ciertos saberes culturales ya codificados.

Sin desatender al carácter icónico de la imagen, Umberto Eco hace ingresar de lleno, en “Semiología de los mensajes visuales”, el carácter codificado de la percepción de los signos icónicos. Según expone, estos “reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlas registrado según convenciones gráficas” (Eco, 1982, p. 30). Eco desarrolla de manera exhaustiva en el mismo artículo la multiplicidad de códigos (perceptivos, de reconocimiento, de transmisión, icónicos, iconográficos...) que intervienen en la lectura de una imagen, a fin de señalar una cierta primacía de lo simbólico sobre lo icónico (cf. Eco, 1982, p. 61 ss.).

Finalmente, entender la imagen como índice refiere, en gran medida, al momento de producción del signo fotográfico (su génesis, el *arché* en términos de Schaeffer), a partir del cual se yergue en huella del objeto representado, pero también y por lo mismo –desde una perspectiva pragmática– en su capacidad de constituirse como prueba de verdad, de atestiguamiento, por un lado, y en su potencialidad para imponerse a nuestra percepción, por otro (cf. Dubois, 1986, y Dalmasso, 1994, p. 43 ss.).

Si nos atenemos a esta última lectura, debemos recuperar que el índice, al definirse a partir de una relación de contigüidad con su objeto, al ser un signo de la seguridad, “una cosa o un hecho real que es un signo de su objeto en virtud de estar conectado con éste como algo obvio” (Peirce, 1987, p. 361), se convierte en el único de los tipos de signos que da –justamente por esta “conexión fáctica”– seguridad de la “existencia y presencia” del objeto en cuestión, de allí que la indicialidad funcione como garantía de existencia.

No obstante, un rasgo del índice, no suficientemente considerado, es que también se trata de un signo de reacción, de choque con lo real, de allí su capacidad de llamar la atención, de entrometerse, de irrumpir en nuestra percepción. El índice no puede ser “evitado” en su aparición; se nos impone como un golpe a nuestros sentidos: los índices “dirigen la

atención hacia sus objetos mediante una ciega compulsión” dice Peirce (1987, p. 276). Los ejemplos a los que recurre en distintos pasajes de su obra dan cuenta de esta evidencia:

Un golpe en la puerta es un índice. Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de la experiencia. (...) Cuando un conductor que quiere atraer la atención de un peatón y lograr que se salve le grita: “¡Eh!”, (...) en la medida en que está simplemente dirigida a actuar sobre el sistema nervioso del oyente y a impulsarlo para que salga del camino, es un índice...
(Peirce, 1987, pp. 266-267)

Hay entonces una particular relación del índice con la realidad, que consiste en esa capacidad del signo de presentarla ante nuestras narices, *obligándonos* a percibirla, dirigiendo nuestra percepción (visual, auditiva, etcétera) hacia donde nos *indica*.

Es en este aspecto donde radica para nosotros la potencialidad diferencial de las imágenes en el marco de la lucha por la imposición de sentidos a la que nos referíamos arriba. Esto es: si bien en un determinado nivel las imágenes participan de lo simbólico al igual que claramente lo hacen las palabras, ya sea en la oralidad como en el texto escrito, desde el punto de vista de la recepción, desde su reconocimiento o efectos –diría Verón (1996)– las imágenes proponen una relación menos mediatizada que lo lingüístico con un supuesto referente “real” y, por lo tanto, se nos imponen con una fuerza particular.

Las imágenes de la escritura

A partir de lo anterior, podemos entonces entender las palabras ligadas a lo simbólico, y las imágenes asociadas a lo indicial y a lo icónico. Pero hay una situación en la cual se produce un cruce entre estos dos regímenes: la escritura.

Considerada por algunos autores como un simple sistema secundario de representación de la lengua hablada (Saussure, Lotman), la escritura es más que eso, implica una forma particular de organizar el pensamiento y amplía las posibilidades de la oralidad a límites impensados por culturas que no la conocían (Ong, 1982, pp. 17-19). Siendo un invento, situada su aparición en un momento más o menos preciso de la historia de la humanidad, un artificio, una tecnología que requiere no solo de un aprendizaje particular sino también de elementos extraños al cuerpo humano (ya sea para la inscripción como en relación al soporte sobre el cual realizarla), la escritura se opone en el eje *artificial / natural* al lenguaje hablado, capacidad específica del ser humano, para la cual ya está genéticamente dotado y la cual desarrolla sin grandes complicaciones en los primeros años de su vida. Hasta tiempos relativamente recientes –si se la compara con la oralidad– la escritura fue un trabajo reservado solo para quienes se habían especializado en ella e, incluso, antes de su popularización el trabajo de la escritura alfabética era lento y se acercaba a la pintura; incluso mantiene algunos de esos rasgos en escrituras actuales, como es el caso de los logogramas chinos.

El cuidado en el trazado de los grafos en sus orígenes acerca la tarea del escriba a la del artista. No quiere decir esto que su valor simbólico desaparezca sino que a éste se agrega un valor estético que descansa sobre lo icónico. Este valor estético, que se reconoce desde los escribas antiguos y, sobre todo, medievales a los actuales diseñadores al elegir una fuente determinada, ha sido utilizado y explotado por numerosos poetas y artistas, desde los caligramas de Guillaume Apollinaire y de Vicente Huidobro y las *parole in libertà* de Filippo Marinetti, hasta el agregado de textos escritos en los cuadros de René Magritte, Raoul Hausmann y otros plásticos vanguardistas.

Pero si la distinción entre palabras e imágenes encuentra en la escritura su cruce en relación a lo icónico, aún persiste la pregunta acerca de la diferencia en la especificidad de las segundas para imponer sentidos.

La imagen generadora de relatos

En sus primeras reflexiones semiológicas, Roland Barthes afirmaba que las imágenes están, tarde o temprano, destinadas a encontrarse con el lenguaje escrito, ya sea como anclaje o complemento en la función que denomina relevo (idea que campea también los artículos aludidos arriba). En el primer caso, la imagen, debido a su necesaria polisemia, requiere del lenguaje escrito para anclar los sentidos y evitar la dispersión en direcciones no deseadas por su autor; en el segundo, textos escritos e imágenes se complementan y encuentran su unidad en un nivel superior, como por ejemplo el de la narratividad, como sucede en las historietas.

Ahora bien, Barthes partía del principio de que la polisemia de la imagen requería ser reducida: el anclaje opera en este sentido al recortar y destacar, entre todas las potencialidades interpretativas que plantea la imagen, aquella que debe imponerse sobre las demás en el momento de la recepción, limitando, recortando, entre múltiples posibilidades, una. Para Barthes, la imagen propone un exceso. Por el contrario, desde nuestra perspectiva es necesario reformular este principio y asumir que la imagen más que polisémica aparece en su materialidad vacía de sentido, esto es: tanto en su indicialidad como en su iconicidad la imagen sólo 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.

Esta condición de la imagen nos lleva a recuperar uno de los rasgos de la indicialidad que desarrollamos arriba. Como todo signo-índice, la imagen se entromete en nuestra percepción y nos muestra algo, ostenta. Casi como Alex De Large sufriendo su reeducación en *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, dirigida por Stanley Kubrick, 1971), nos vemos obligados a percibirla, a no apartar nuestra vista de lo que nos muestra. El poder específico de las imágenes no radica –o no solamente– en su supuesta capacidad de “dar cuenta de” sino en su intromisión en nuestra conciencia de manera abrupta y necesaria, en esa potencialidad propia del índice.

Pero 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. Con eso solo si bien hay sentido, no hay relato ni argumentación, solo ostensión y por ende,



Imagen 4. *Le Noyé (El ahogado)* (Hypolitte Bayard, 1840)



Imagen 5. Carta de Hypolitte Bayard, 1840.

no hay discurso (si consideramos que narrar y argumentar son las dos grandes formas de puesta en discurso). De allí que en relación a la fotografía esta discusión se haya centrado en la prueba de existencia, el atestigüamiento, el “esto ha sido” (Barthes, 1989). 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.

No obstante, junto a –o debido a– esta limitación surge la principal potencialidad que diferencia a las imágenes de otras materialidades significantes: la capacidad de “hacernos hablar”, es decir de obligarnos a generar relatos para entenderlas. En efecto, es armando relatos –como efecto propio de una imagen– que podemos nosotros plantear “sentido” a partir de una imagen; ese sentido que no es propio de ella, sino que es atribuido en reconocimiento. En 1840, en los orígenes de la fotografía, Hypolitte Bayard intuyó esto, y se retrató a sí mismo en la figura de un muerto como reclamo al gobierno francés por el escaso reconocimiento que le había dado frente al brindado a su competidor, Louis Daguerre, cuyo invento, el daguerrotipo, había reconocido y a quien había dotado con honores y una pensión vitalicia.

Esta imagen muestra a un hombre semidesnudo, envuelto en una suerte de túnica, recostado con los ojos cerrados (Imagen 4). Nada nos dice de su identidad, ni del motivo de su gesto. Mucho menos, si acaso llegamos a deducir que se trata de un muerto, de los motivos que llevaron a esa muerte. Bayard sabe esto y por eso agrega, en el reverso de una de las tres imágenes que realiza con este motivo, un texto que explica cómo debe ser leída la fotografía (Imagen 5).

Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse. H. B. 18 de octubre de 1840.
(cit. en Batchen, 2004, p. 172)

Geoffrey Batchen (2004) analiza esta y las otras fotografías de la serie: observa las imágenes, menciona las mínimas variaciones entre una y otra, estudia en detalle la composición, la pose del hombre fotografiado, señala las relaciones con otras fotografías de Bayard y con la tradición pictórica y escultórica, incluso relaciona ciertas opciones con hechos históricos contemporáneos, pero nada puede decir de lo representado. Nada, hasta que considera el reverso de la foto. Aquí encuentra, en sus palabras, “la historia completa, o al menos, el guión íntegro”.

Y es que la imagen por sí sola no puede contarnos nada ni del mundo ni de sí; sólo puede señalar hacia ese mundo al señalarse a sí misma: “He aquí un hombre, recostado semidesnudo, con los ojos cerrados”. Pero este señalamiento es ya una incitación no a la lectura de un guión previo que estaría inscripto de una vez y para siempre en la imagen sino a su construcción. La imagen nos hace hablar, nos moviliza, nos obliga, a construir relatos. Tomando distancia del poder documental/testimonial de la fotografía, Bayard pone en juego esta posibilidad, tan temprano como el mismo surgimiento del dispositivo:

Bayard posa como un objeto –cadáver/escultura/cuadro/naturaleza muerta– para convertirse en sujeto merecedor de atención y reconocimiento por nuestra parte (y por parte del Estado). Ni por asomo intenta presentar la fotografía como una analogía de la “vida real”; en realidad, es todo lo contrario (aquí no hay nada más que representación y representaciones de representaciones”).
(Batchen, 2004, p. 173)

Así, del reconocimiento de la existencia de una forma, un objeto, una apariencia, de la atestiguación de algún elemento de “la realidad”, al establecimiento de un discurso, la imagen media como generadora de relatos, de relatos explicativos, narrativos, argumentativos, que surgen gracias a aquella, que (podríamos aventurarnos) emanan de ella pero que no están en ella.

Su fuerte presencia material, su pesadez y su intromisión conforman un núcleo duro de generación de discursos, ponen ineludiblemente en marcha la máquina interpretativa. Más que en atestiguar una realidad, su poder consiste en habilitar la producción de rela-

tos sobre esa “realidad”, en movilizar creencias que guiarán acciones, en poner a circular sentidos que se enfrentan, se apoyan, se responden, se critican. Pero la imagen no solo habilita la producción de relatos, sino que también, en un movimiento inverso al planteado por Barthes con la función de anclaje del mensaje lingüístico respecto del icónico, es ella misma la que ancla, la que fija límites a esta deriva interpretativa, excluye interpretaciones, marca un punto duro al cual necesitan atenerse los relatos. En resumen, no es la imagen por sí sola la que se nos impone, sino que son los relatos que sobre ella construimos los que movilizan nuestras creencias. La imagen hace hablar y alimenta, desde un punto particular, la producción incansante de la creencia o, en otras palabras, la red semiótica infinita en la cual estamos inmersos.

Nuestra cultura se basa en la generación de relatos, y es gracias al relato que funcionamos como sociedad. Por eso, desechando cualquier idea categórica de Verdad con mayúsculas, podemos afirmar que la verdad está en todos lados, del mismo modo que el sentido está en todos lados, como plantea Verón. La verdad, que es otro modo de decir “la realidad”, es constantemente producida por nosotros en el marco de la red semiótica, a través de relatos que buscan imponerse unos sobre otros. Entre ellos, la imagen se yergue como la garantía, ya no de la existencia de algo, sino de que nuestros relatos poseen un anclaje en algo, y adquieren así un plus de aceptación que les otorga, al menos hasta nuevo aviso, la consideración de “ser verdaderos”.

Bibliografía

- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1974). “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen” en AA.VV. *La Semiología*. Serie Comunicaciones. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Dalmasso, M. T. (1994). *¿Qué imagen? ¿De qué mundo?* Córdoba: Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional de Córdoba.
- Deledalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1982). “Semiología de los mensajes visuales” (1968) en AA.VV. *Análisis de las imágenes*. Serie Comunicaciones. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Ong, W. J. (1996). *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: FCE.
- Peirce, Ch. (1931). *Collected Papers. Vol. I. Principles of Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. (1932). *Collected Papers. Vol. II. Elements of Logic*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- _____. (1988). *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*. Barcelona: Crítica.
- Ruiz, S. y Triquell, X. (junio 2010). “El estatuto semiótico de las imágenes”. *Pensares* revista del CIFFyH, 6, 137-148.

Verón, E. (noviembre 1978) “Discurso del poder, poder del discurso”. En *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*, Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 85-97.

_____. (1980) “La semiosis social”. En Monforte Toledo (ed.). *El discurso político*. México: Nueva Visión.

_____. (1996) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Abstract: It is well known the trajectory proposed by Philippe Dubois of Peirce’s second trichotomy –icon, index and symbol– to analyze the relationship that have historically been established between photography and “reality”: the image as an icon (“mirror” of the world); the image as a symbol (subjected to conventions); the image as an index (“trace” of reality). It is evident that this sequence does not propose a progression but, rather, a possible reading of the visual sign. As a result, icon, index, and symbol, far from referring to a type, constitute ways in which these signs function or are read. However, an inescapable fact is that, from the point of view of reception, in comparison with spoken or written language, images propose a less mediated relationship with a “real” referent and therefore –this is our hypothesis– possess greater efficiency in the fight for the imposition of meanings. Thus, if discourses in general “build reality”, visual representations assume within these a particular efficiency so far as they confront us with the strength of evidence (the exact copy or footprint of the real).

Key words: images - linguistic signs - visual signs - visual semiotics.

Resumo: Conhecemos o ponto de partida a teoria de Philippe Dubois acerca da segunda tricotomia peirceana –ícone, índice e símbolo– utilizada na análise das posições que, historicamente, foram estabelecidas entre a fotografia e o “real”: a imagem ícone (“espelho” do mundo); a imagem símbolo (sujeita a convenções); a imagem índice (vestígio do real). Fica evidente que esta sucessão não propõe uma evolução, mas sim leituras possíveis do signo visual.

Como resultado disto, ícone, índice e símbolo, longe de referir-se a uma tipologia, constituem formas de funcionamento –leituras– de si. No entanto, é inevitável ver que, desde o ponto de vista da recepção, as imagens indicam uma relação menos mediada que o fator linguístico com um suposto referente “real” e, portanto –esta é a nossa hipótese– possuem maior eficácia na luta pela imposição dos sentidos. Junto a esta capacidade, sustentamos que em grande medida o poder diferencial das imagens contra a escrita reside na sua capacidade de gerar histórias e alimentar, dessa maneira, a rede semiótica na qual estamos imersos.

Palavras chave: imagens - signos linguísticos - signos visuais - semiótica visual.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades.** **María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo.** **Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología.** Matilde Carlos: **Prólogo** |

Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mônica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento inicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente**

en la moda. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ceil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Herald de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE.** Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una**

obra de arte electrónico? Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación.** Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas.** Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural.** Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación:** Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como**

intermediario en las industrias culturales y en la educación | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derecha. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. "Hacia la construcción de nuevos paradigmas"** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad**

de género | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumen-**

taria de Autor. **Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana**

empresa y la función de la comunicación | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes.** Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación.** Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo** [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. **Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones**

Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas? Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas**. Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca**. Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter**. Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos**. Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications**. Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa**. Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas**. Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas**. Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros**. Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena**. Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos**. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena**. María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study**. María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia**. Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina**. **Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación**. Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo**. Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural**. Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad**. Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación**. Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros**. Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo**. Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global**. Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder**. Jairo

Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital**. Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby**. Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica**. Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell "la playa"**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fer-

nando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesí: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Esloganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatisada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño**. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología**. Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte**. Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología**. **Vínculos y desarrollo en Argentina**. Daniela Di Bella. **El tercer dominio**. Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma**. Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música**. Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical**. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo**. Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano**. Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte**. Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel**. Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano**. Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo**. Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México**. Marina Sheppard. **Cine y resistencia**. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004**. (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad**. Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación**. Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales**. Héctor Ferrari. **Historietar**. Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos**. Graciela Pacualletto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles**. Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo**. (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finkelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación. Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]
Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc