

# Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |  
CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV  
n. 16 Valparaíso JUN. 2023 ISSN 0719-630X  
online





---

# Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 16 Valparaíso JUN. 2023 ISSN 0719-630X  
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CIAUV

## Revista de Investigaciones Artísticas

### **Panambí**

n. 16 | Valparaíso, junio 2023.

ISSN: 0719-630X online

#### **EDITA**

Centro de Investigaciones  
Artísticas,  
Facultad de Arquitectura, U. de  
Valparaíso.

#### *Director Centro de Investigaciones Artísticas*

**Gustavo Celedón,**  
U. de Valparaíso (Chile)

#### *Director Panambí*

**Pablo Venegas Romero,**  
U. de Valparaíso (Chile)

#### *- Consejo Editorial*

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)  
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)  
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)  
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)  
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)  
Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)  
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)  
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)  
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)  
Valeria Radrigán, Translab (Chile)  
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

#### *- Ayudantes de edición*

Daffne Valdés Vargas  
Héctor Oyarzún Galaz

#### *- Imagen portada nº 16*

Javier López Vásquez  
Tallado en madera

#### *- Diseño Gráfico*

Pablo Venegas Romero

#### *- Direcciones virtuales*

<http://panambi.uv.cl>  
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>  
<https://twitter.com/DePanambi>  
[https://www.instagram.com/revista\\_panambi/](https://www.instagram.com/revista_panambi/)  
[panambi-editor@uv.cl](mailto:panambi-editor@uv.cl)

#### *- Patrocinio*

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)  
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso  
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

#### *- Dirección postal*

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE



**Panambí**, *Revista de Investigaciones Artísticas* es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**. En el nº 5, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos. Incorporamos obra [in situ], como invitación a *desarrollarla EN Panambí*; el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que el trabajo fuese realizado como parte del proceso editorial; enfrentado al plano de la revista.

El año 2021 impulsamos durante el primer semestre la instrumentalización de una investigación que desarrollaremos en conjunto con el Observatorio de investigación de Medios para la Representación de la imagen.

El año 2022 y 2023 enfocaremos el esfuerzo en la indexación de la revista y en una propuesta editorial para abordar la complejidad del proceso y como ello redundará en las fechas de publicación.



[ SUMARIO ]



*págs.-*

**EDITORIAL**

3-4 - Del cartelismo al memismo -  
*Pablo Venegas Romero*

**ARTÍCULOS**

9-20 Desde la visualidad a la sonoridad: nueva integración de artes  
mediales y artes inclusivas.  
*Diego Bernaschina*

25-33 Textos, autores, trabajo y compañías en el sistema teatral  
gauchesco argentino (1884-1896).  
Hacia una recomposición de su canon.  
*Lía Noguera*

35-43 Imágenes recobradas. La tradición del cine familiar y su  
reorientación a través del montaje.  
*Giovanni Festa*

**RESEÑA**

45-48 Lógica de la crisálida.  
Sobre El hombre ordinario del cine de Jean-Louis Schéfer.  
*Francisco Vega*

5-7 [ **INCISO** ]

*Javier López Vásquez*

24 -  
34 -  
44 -  
50 -

---

[ EDITORIAL ]



## - del cartelismo al memismo.

Pablo Venegas Romero  
 Universidad de Valparaíso  
 pablo.venegas@uv.cl



Textos bajo licencia Creative Commons  
 Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

He caminado últimamente como no lo hacía desde hace un tiempo y me quedé con una foto del paisaje, efectivamente hay menos afiches en las calles; y los que hay, se van insertando en el panorama como bien situados, armónicamente a veces, en vitrinas subterráneas del metro, en paraderos de micros y buses, en estaciones, ya poco en postes o similares, lo menos en muros; de hecho, hay más murales como obras de gran calidad representativa, ilustraciones y stencil, mucho sticker, pequeñas intervenciones, también rayados varios que, desde otra mirada, ensucian las calles y las paredes de la arquitectura urbana. Pero en la foto me pareció ver menos afiches, más bien textos o avisos en hojas como quien deja un cartel de voy y vuelvo colgada en la puerta del lugar de trabajo; tampoco es tan novedad si pensamos en el estado actual de la tecnología y cómo ello ha venido modificando la manera de comunicar nuestros mensajes.

Una cosa interesante sí, es que con esta foto he podido conversar y preguntarme junto a los colegas ¿dónde encontramos los afiches y carteles en el momento actual?, ¿cuáles pueden ser los elementos, medios o formatos que vienen a reemplazar esa tarea?, ¿hay lugares o espacios en las ciudades que aún necesiten de esta pieza comunicacional? Sin querer hacer una definición ni generalizar o entrar en *cómo trabaja la figura visual de manera semántica* –pues ya existe en la literatura un análisis amplio sobre el tema–, sino con el ánimo de enfocar la respuesta, acordemos en simple que el afiche clásico es *una pieza comunicacional pública, impresa en papel, de rápida lectura, casi al paso, que debe difundir un tema o informar sobre una cuestión en un factor de tiempo restringido, con mucha claridad y de gran impacto*, para que dentro del paisaje urbano, macro o micro, las personas quieran detener su tránsito y fijar la mirada en ese trozo de papel informativo, como una pausa dentro del vértigo cotidiano.

Con ese marco, y buceando superficialmente en el mar de medios que hoy circulan por la red, encontramos diversos formatos que parecieran cumplir tareas similares, de diversa calidad visual y que, vistas sus circunstancias, van desarrollando modos y funciones más específicas, como modelos que *intermedian* y coquetean a la vez con varias plataformas, y donde al parecer la imagen sigue siendo un elemento sustancial; *mailing, banner, popup, notificaciones, instream*, u otros que claramente traspasan las fronteras de la función específica para la que fueron creados, como *emojis, avatars, reels, historias, estados, vivos, gifs, o stickers*; medios y modos que se asumen con cierta función muy de la mano de las redes sociales. Entre estos, el *meme*, que haciendo referencia a la idea de Richard Dawking del gen cultural,<sup>1</sup> es uno que quizás se acerca al afiche, pues podemos interpretarlo como una pieza de expresión antes socialmente instintiva que prediseñada para una tarea específica y/o para un *target* particular, además de comprender gran parte de la definición de afiche acordada; es un elemento de comunicación sólido del que se nutren incluso otros medios tradicionales como la radio y la tv abierta fundamentalmente, que parece creado naturalmente en el tráfico digital como una respuesta inmediata a los hechos contingentes –tiempo-espacio propio de la red–, como acción espontánea del internauta y sus conexiones, como el lenguaje callejero.

En este sentido, podríamos decir que la expresión de la *calle análoga* se ha ido trasladando y adaptando, el tránsito crece digitalmente y la nueva estructura urbana, ahora digital, necesita de medios configurados no solo en espacio y tiempo (de manera técnica), también en códigos y lenguaje (de manera social, cultural), y en un escenario donde la imagen que vemos mantiene un rol principal. De pronto el meme es el afiche, o se acerca, o es más bien su evolución, pues así como satura las redes (ensucia las calles), colabora

<sup>1</sup> Su libro "The Selfish Gene" cumple en poco más 50 años, y algunas de las ideas contemporáneas de la comunicación digital aún ven referencia en este tratado. [https://centerforinquiry.org/news/the\\_selfish\\_gene\\_at\\_40\\_richard\\_dawkins\\_reflects\\_on\\_his\\_landmark\\_work\\_in\\_ske/](https://centerforinquiry.org/news/the_selfish_gene_at_40_richard_dawkins_reflects_on_his_landmark_work_in_ske/)

con la necesidad de expresión de la comunidad tal la comunicación en la calle análoga. En eso pienso ahora mientras vuelvo a caminar, como tratando de vincular los hechos o de buscar la coincidencia entre la ausencia del papel que tapizaba muros y postes en la urbe con su comunicación análoga y el vértigo de su réplica digital que se viraliza por la supercarretera, donde su posibilidad productiva ahora es masiva, de bajo costo e instantánea. Se democratizó la información y con ello el acceso a medios, modos y formatos, pero no solo para recibir o escuchar, también para hablar y comunicar; el espacio para hablar o gritar está a la vuelta de una imagen. Muchos tenemos un teléfono, y cada uno de estos hoy tiene también una cámara y conexión con el mundo;<sup>2</sup> en esta circunstancia todos podemos contar una historia o publicar un meme.

Hemos masificado el acceso a la información y también a la publicación de la misma; los formatos, herramientas y medios que se utilizan también se multiplican y, me imagino, se diversifican con ello las responsabilidades. “Estar conectado” es hoy un factor fundamental para el crecimiento de los países; nos permitió sortear la última pandemia de manera menos aislada y con cierto grado de funcionamiento y mantención de las actividades sociales cotidianas. Nos ha conducido a niveles de acceso y de posibilidades infinitas para compartir información instantánea y ubicuamente y su crecimiento respecto de la población sigue en alza. La incorporación en todas las esferas y los ámbitos del saber, crece también; en las aulas, el apunte y el trabajo se traslada de los libros y cuadernos a los teléfonos y tablets; del software del ordenador a cualquiera de los publicadores gratuitos o a cuanta *app* para desarrollo de al menos texto e imagen existe hoy; del diario mural al whatsapp y las redes, vamos tomando sitio en los modos y los medios contemporáneos de la comunicación.

Me quedé con esta fotografía del paisaje al salir a caminar, y luego trasladé mi reflexión a la sala de clases, con nuestros alumnos, quienes para realizar apuntes de clases toman foto de la pizarra, escriben en el teléfono y en la tablet, buscan ideas en pinterest, revisan tutoriales en *tiktok* o *youtube*, elaboran presentaciones en *canvas*, y se comunican a través de *discord*. Me parece que es importante conversarlo (a propósito del prejuicio colectivo de que los jóvenes no leen hoy), para no prohibir sino utilizarlo con todas sus competencias, cualidades o atributos y de pronto con ello al contrario, promover la lectura. Humberto Maturana en una entrevista<sup>3</sup>, a propósito de esta crítica que se hace sobre *que los niños no leen*, dice: “El fotógrafo no fotografía lo que hay, genera lo que hay a través de fotografiarlo porque lo saca al presente...” para referirse sobre el hecho de que los niños no aprenden a leer leyendo si no existe una conversación sobre lo que se está leyendo, lo que implica hacer público el contenido, o bajo otro concepto, se edita, se publica, se da a luz un motivo o un asunto, se trae al presente para ser precisamente presentado.

La calle siempre ha sido un reflejo de nuestra circunstancialidad, nos presenta lo que sucede, y hoy nos viene a confirmar que los modos de hablarnos han venido cambiando

desde sus códigos y lenguajes tanto como desde sus medios; ha sido siempre un lugar de expresión para las personas, qué duda cabe; como un gran lienzo donde conviven todo tipo de manifestaciones, y de diversas índoles, como un pliego cultural donde se ilustra a la comunidad.

En el marco de lo ilustrativo para la sección INCISO viene a presentarnos su trabajo Javier López Vásquez, diseñador gráfico, profesor universitario de diseño, grabador e ilustrador, que hoy incursiona en la imagen tridimensional o escultórica; a través de una técnica clásica y milenaria como es el tallado de la madera, Javier ha comenzado a incorporar el volumen a su imagen. Y lo expreso no como una metáfora sino más bien como una realidad; conozco hace años su trabajo y puedo decir con seguridad que su expresión tiene un estilo reconocible, que lo hace propio y que en mi opinión ha logrado a la vez traspasar incluso la técnica. Si bien las figuras que nos presenta en este número responden a un nivel de representación conciso, sintético o preciso, siento que están cargadas de su expresión, que sus rostros, las proporciones, la gestualidad, así como la intensidad de los personajes, responden a un lenguaje propio de López. Para mí sin duda Javier es más artista que diseñador y eso se aprecia en su trabajo que se exhibe con un espacio más amplio para la contemplación emotiva que comunicacional, como con un mundo y un lenguaje singulares, a veces surrealista, que comparte en cada una de sus obras. Sus personajes tallados me parecen más bien grabados escultóricos, como xilografías que se han apoderado del espacio para no volver al plano bidimensional, con sentido de propiedad y gran personalidad. Javier ha sido un inspirador para sus estudiantes no solo como profesor de asignaturas de diseño, también como un artista que sin mucha tribuna deja huellas en quienes hemos tenido la oportunidad de conocerlo.

<sup>2</sup> Actualmente, cerca del 70% de la población mundial, tiene al menos un smartphone. <https://wearesocial.com/uk/blog/2023/01/the-changing-world-of-digital-in-2023/>

<sup>3</sup> URL: <https://youtu.be/YzKxyYKbvW4?si=IfS1KCyclwFp438l>

La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experi-

mentales, partituras o expresiones similares. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere úni-

camente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[ INCISO ]

*Javier López Vásquez*  
diseñador  
[@erazu](#)



Técnica: Tallado en Madera



Técnica: Tallado en madera

---

[ ARTÍCULOS ]



## Desde la visualidad a la sonoridad: nueva integración de artes mediales y artes inclusivas

*Diego Bernaschina*

<https://orcid.org/0000-0002-3317-8580>

[diego\\_artista@yahoo.es](mailto:diego_artista@yahoo.es)

Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2022-10-06

ACEPTADO: 2023-03-19



### RESUMEN

Se proponen algunas ideas innovadoras para fomentar el diálogo interdisciplinario entre artista Sordo y oyente, a través de la colaboración en proyectos artísticos que utilicen videoarte y arte sonoro como herramientas para promover la comunicación y la creatividad. Esta propuesta busca darle un nuevo significado al pensamiento visual-sonoro mediante la integración de medios musicales y visuales, incluyendo el silencio, la palabra escrita, la palabra hablada y la sensibilidad corporal o sonidos instrumentales, con el fin de explorar diferentes tipos de visualidad y sonoridad.

### PALABRAS CLAVE

arte contemporáneo, arte medial, arte sonoro, artista Sordo, interdisciplinario.

### RESUMO

Algumas ideias inovadoras são propostas para incentivar o diálogo interdisciplinar entre artistas surdos e ouvintes, por meio da colaboração em projetos artísticos que utilizem vídeo-arte e arte sonora como ferramentas para promover a comunicação e a criatividade. Esta proposta busca dar um novo significado ao pensamento visual-sonoro por meio da integração de meios musicais e visuais, incluindo o silêncio, a palavra escrita, a palavra falada e a sensibilidade corporal ou sons instrumentais, a fim de explorar diferentes tipos de visualidade e sonoridade.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, arte mediática, arte sonora, artista Surdos, interdisciplinar.

### ABSTRACT

Some innovative ideas are proposed to foster interdisciplinary dialogue between Deaf and hearing artists through collaboration in artistic projects that use video art and sound art as tools to promote communication and creativity. This proposal seeks to give a new meaning to visual-sound thinking through the integration of musical and visual media, including silence, written and spoken word, bodily sensitivity, or instrumental sounds, in order to explore different types of visual and sonic experiences.

### KEYWORDS

contemporary art, new media art, sound art, Deaf artist, interdisciplinary.

## INTRODUCCIÓN

Estas propuestas innovadoras buscan impulsar y promover el trabajo colaborativo mediante la investigación artística de proyectos creativos de artes mediales<sup>1</sup> y artes inclusivas, fomentando el intercambio de diálogo interdisciplinario y el estudio visual-sonoro. Esto ha sido posible gracias a la participación y los conocimientos adquiridos a través de los cursos virtuales de espacios resonantes<sup>2</sup> y paisaje sonoro<sup>3</sup>, que permiten explorar las experiencias relevantes a través del estudio de la visualidad y la sonoridad. Nuestro objetivo es crear un equipo interdisciplinario artístico y contemporáneo independiente que involucre el uso de trabajo creativo de videoarte y arte sonoro como herramientas estratégicas para el intercambio de comunicación social e inclusiva.

Sin embargo, el estudio sobre el “sonido” y el “silencio” se adquiere a través de la vinculación con disciplinas musicales como el arte sonoro, la música experimental (o electrónica), la instalación sonora, el paisaje sonoro, la poesía fonética (o voz narrativa), entre otras. Estas disciplinas corresponden a diversas estrategias relacionadas con la producción y creación contemporánea. En algunos temas que abordan el concepto de naturaleza humana y la resignificación del pensamiento visual y sonoro.

---

1 Existen algunas similitudes de arte de los nuevos medios, arte medial, arte mediático (o artes mediáticos), arte multimedia, etc.

2 “Espacios resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage”, impartido por el artista sonoro mexicano, Fabián Avila Elizalde, tuvo lugar en la plataforma del Taller Multinacional (México) durante los meses de febrero y marzo de 2017. Para más información sobre el tema, véase un artículo homónimo escrito por Rocío Garriga Inarejos en <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15597>

3 “Paisaje sonoro: Escucha, experiencia y cotidianidad” fue realizado por el equipo académico compuesto por Francisco Sanfuentes Von Stowasser, Rainer Krause, y Natalia Bieletto Bueno durante los meses de octubre y noviembre de 2018 en la plataforma de UAbierta de la Universidad de Chile.

## ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL SONIDO Y EL SILENCIO

El análisis de la relación entre el sonido y el silencio implica la integración de diversos contextos y lenguajes creativos para crear una nueva herramienta de arte a través de la estimulación de los sentidos. Este elemento se complementa en:

La palabra silencio viene del latín *silere*: callarse, no decir palabra. Dependiendo de las intenciones vehiculadas por el acto de callarse, el “no decir nada” del silencio puede significar o no significar. El silencio de alguien que simplemente calla, que mantiene un silencio no intencional, sin contraste, sin espera, es un silencio que no significa. No se significa nada no diciendo nada y no significando que se calla. El hecho de no decir nada no es ni siquiera un acto y no da a entender nada (Según Andueza Olmedo, 2013: 143).

Por ejemplo, la música utiliza el contraste entre el sonido y el silencio para crear ritmo, dinámica y tensión en una pieza musical. La exploración de la relación entre el sonido y el silencio también puede tener aplicaciones en campos como la psicología, la meditación y la terapia de sonido, donde se estudia cómo el sonido y el silencio pueden afectar el bienestar y la salud mental. En otras palabras, el significado del silencio depende de si es intencional o no. El silencio intencional puede tener significado, mientras que el silencio no intencional no significa nada. Esta concepción musical a través del silencio permite establecer vínculos entre el tiempo y la pausa, como si fueran lazos y conexiones entrelazados. El discurso del silencio no se refiere únicamente a la ausencia de sonido, sino también a la manera en que se interpreta el silencio, transmitiendo la tensión y sensibilidad del cuerpo. Incluso el silencio tiene la capacidad de percibir los sonidos que (no) se escuchan. El silencio como ausencia de sonido es un silencio concebido como negación, que tematiza el vacío y la ausencia (Andueza Olmedo, 2013: 143). El silencio se entiende como una falta de sonido, lo que lo convierte en una representación de la ausencia y el vacío.

Por otro lado, en relación al tema del sonido, éste forma parte del continuo de significado introducido por la creatividad musical “aleatoria” o “azar”, lo que permite desarrollar una propia interpretación e improvisación creativa. Según la terminología global de la música aleatoria, también conocida como alegoría musical o música al azar (del latín *alea* que significa “dados”), involucra elementos de composición de forma aleatoria y, en algunos casos, se utilizan para componer obras que determinan la interpretación o improvisación; los procedimientos que apuntan a la composición aleatoria en una determinada fase de ejecución se multiplican y constantemente nacen otros nuevos, así como el compositor transcribe los diversos parámetros de los sonidos y la codificación convencional de su obra musical (Souriau, 2010; Wikipedia contributors, 2021). Por ejemplo, en un extracto de la entrevista realizada al compositor estadounidense, John Cage en Nueva York, el 2 de abril de 1991; en la parte del documental *Écoute* (“Escucha” en francés), dirigido por Miroslav Sebestik en 1992. Cage comparte algunas ideas sobre la audición y el sonido:

Cuando escucho eso que llamamos música, me da la sensación de que alguien está hablando, hablando sobre sus sentimientos o sobre sus ideas y sus relaciones. [...], tengo la sensación de que el sonido está actuando y yo amo la actividad del sonido que se torna más fuerte o más débil y se hace más agudo o más grave, más largo o más corto. Hace todas esas cosas con las que estoy completamente satisfecho, no necesito que el sonido me hable (*John Cage, Amo los sonidos tal y como son*, 2018: párr. 3).

Esto se reflexiona la experiencia de escuchar la música y la forma en que se relaciona con las emociones y las ideas. Asimismo, en Cage, la música parece hablar sobre los sentimientos e ideas, pero también existe la apreciación del sonido en sí mismo, es decir, su actividad y su capacidad de cambiar en intensidad, tono y duración. Estas cualidades del sonido, sin necesidad de transmitir un mensaje explícito para generar la satisfacción de la musicalidad. A continuación, en otro pensamiento de Cage:

No vemos mucha diferencia entre espacio y tiempo, no sabemos donde uno empieza y el otro termina por lo que la mayoría de las artes que pensamos han estado en el tiempo y la mayoría de las artes que pensamos han estado en el espacio. Marcel Duchamp, por ejemplo, empezó a pensar sobre el tiempo, quiero decir, no siendo un arte del tiempo sino del espacio y de ello hizo una pieza llamada *Sculpture Musicale* y cuyo significado es que diferentes sonidos vengan de distintos lugares y perduran produciendo una escultura que es sonora y que permanece (*John Cage, Amo los sonidos tal y como son*, 2018: párr. 4).

Se trata de un análisis musical-visual de la obra de *Sculpture Musicale: sons durant et partant de différent points et formant une sculpture sonore qui dure* [“Escultura musical: sonidos duraderos que parten de diferentes puntos y forman una escultura sonora que permanece”] del artista francés, Marcel Duchamp.<sup>4</sup> Esta pieza combina los objetos con varios elementos sonoros conocidos y desconocidos, así como elementos explicativos e inexplicables a través de instrumentos para crear un juego musical aleatorio y libremente compuesto como composición musical con el trabajo artístico. Así se transforma el arte sonoro.

A continuación, en algunos autores, esta obra fue utilizada como pieza musical *Inventions* para crear una escultura sonora y presenta una estructura visual y musical que simula la partitura mediante una serie de palabras y letras que experimentan un cambio de lenguaje al formar nuevas frases en sentido vertical, incluyendo la extracción de letras o palabras de cada línea de un texto horizontal, similar a la composición poética de acróstico y mesóstico (Caballero, 2019; Cage, n.d., 1987).

Volviendo el tema de la formación musical a partir del silencio, es importante considerar el proceso creativo, tal como la entrevista con Cage se menciona que:

<sup>4</sup> Andueza Olmedo (2011) menciona que Duchamp se refiere a sus obras cifradas en una nota incluida en *La boîte verte* [La caja verde] (1934), considerada como el primer libro-arte del artista francés, donde recopiló las ideas que lo llevaron a la realización de *Le Grand Verre* [El gran vidrio] (1915-23).

La experiencia sonora que prefiero sobre todas las otras es la experiencia del silencio; y el silencio, en casi todas partes del mundo hoy día es el sonido del tránsito, si escuchas a Beethoven o a Mozart vas a darte cuenta de que son siempre lo mismo, pero si escuchas el tránsito siempre es diferente (*John Cage, Amo los sonidos tal y como son*, 2018: párr. 8).

El hablante prefiere la experiencia del silencio, pero hoy en día el sonido del tránsito interrumpe ese silencio y se presenta como una experiencia sonora siempre cambiante. Por ejemplo, una referencia a la música clásica sería la famosa de la 5ª *Sinfonía* de Beethoven, en Do menor, opus 67, que combina el silencio y el sonido a través de variaciones rítmicas (métrica musical) y cambios en el tiempo.

Otro ejemplo, la obra para piano de 4'33" de Cage, que analiza el sistema de los sonidos y la escucha a través de los sentidos del entorno sonoro, así como su obra silenciosa o pieza insonora, no solo implica una experiencia conceptual y espacial, sino que también puede funcionar en cualquier medio e intencionalmente suspenderse o suprimirse para apreciar el arte de la naturaleza, lo que redefine la susceptibilidad y la apertura a través de nuevos modelos de audición y percepción imaginables, en relación con el pensamiento confuso, aburrido, agitado, contento, adormilado, atento o captado por el concepto vanidoso y engreído (García Ballesteros, 2013; Kotz, 2009; Pritchett, 2009; Robinson, 2009). Gracias al compositor estadounidense, pionero en la música experimental y vanguardista al utilizar sonidos electrónicos, y a la innovadora creadora musical del siglo XX, quien permitió la libertad en la duración del sonido sin precisión en la pieza musical a través de su nuevo lenguaje cultural.

## LA NUEVA INTEGRACIÓN DE LOS MEDIOS MUSICALES Y VISUALES

Esta propuesta de integración de los medios musicales y visuales que implica proyectar diversos elementos tecnológicos como efectos imágenes y sonoros, animaciones, videocreación, videopoesía (o videopoema), textos creativos en movimientos, etc., así crear nuevas formas de arte mediático autónomo, incluyendo artefacto mediático (Bernaschina, 2019, 2021, 2022; Lopes, 2003; Rivoulet, 2013). A partir de esta regla que combina la visualidad y el sonido como sistema artístico digital-electrónico, se trata de:

Teniendo en cuenta este panorama planteamos que las formas de arte mediadas [(sic)] por tecnologías, en adelante "mediales", como emblemáticas de la contemporaneidad, capaces de cuestionar la categorización y entidad de la obra de arte, que fue históricamente un "artefacto", dando lugar a un horizonte de nuevos códigos, herramientas, medios y saberes, con nuevas formas de idear, producir, visibilizar, conservar, recibir y protagonizar la imagen y el sonido (Pérez Tort, 2013: 54).

En este contexto, la tecnología artística se vincula al arte medial para crear representaciones contemporáneas, y para cuestionar la entidad histórica de la obra de arte como un "artefacto". Esto abre un horizonte de nuevos códigos, herramientas, medios y saberes para concebir, producir, visualizar, preservar, recibir y protagonizar imágenes y sonidos de formas innovadoras.

La obra de arte multimedia explora la relación entre imagen y sonido. ¿Cuál es el papel de los diferentes tipos de sonido (instrumental, electrónico, clásico, experimental, aleatorio, banda sonora, etc.) y de las diferentes formas de imagen en movimiento (videoarte, GIF, animación, *stop-motion*, etc.) en la creación interdisciplinaria de una obra de arte? ¿Cómo se integran el sonido y la imagen para generar una vibración acústica sin necesidad de textos subtítulos? En este contexto de integración artística, ¿cuál es la forma más eficiente de ahorrar tiempo en la composición y producción del sonido con el equipo de trabajo? No obstante, esto es un reto debido a la complejidad de la sonoridad y la armonía musical.

## NUEVO PROCESO DE INCORPORACIÓN ARTISTA VISUAL Y ARTISTA SONORO

La incorporación de un proyecto artístico al equipo de trabajo del proyecto Inclusión no fue fácil. Como se explica en “El arte nos permite expresarnos, mostrar nuestros sentimientos, nuestras ideas, aquello que nos importa. Arte también es sinónimo de libertad y algunos artistas lo utilizan para lanzar un grito de auxilio a la sociedad cuando algo no marcha bien” (*Descubrir la sordera a través del arte y sus creadores*, 2020: párr. 2). Se trata de un hecho en el que se simultáneamente excluye al artista creativo y su lengua de señas/signos (y la lengua de señas chilena) en el proyecto, lo que pone el manifiesto por las experiencias —prácticamente inexistentes de la inclusión— en el mundo del arte para aquellos que viven con discapacidad. Es decir, vivimos en un mundo en el que los artistas emergentes (o con trayectoria) sin discapacidad tienen mayores ventajas. Es importante que los artistas profesionales con discapacidad sean tratados de forma justa y equitativa en sus obras, lo cual representa un avance significativo hacia una sociedad más inclusiva y respetuosa con la diversidad. Según Bernaschina (2017) se aclara que es difícil hablar de los prejuicios y estereotipos que impiden el desarrollo del pensamiento artístico y la creación, y que es necesario emprender una nueva tarea que permita la evidencia, creación y reflexión de la investigación en la educación social, en relación al mundo (inter)cultural y la realidad social en el arte contemporáneo chileno. Es cierto que la participación en el trabajo creativo o de producción no siempre favorece el proceso de integración. Esto es especialmente cierto en el caso de algunos artistas Sordos<sup>5</sup> que se comunican a través de la lengua de señas/signos (y la lengua de señas chilena), lo que complica con el equipo interdisciplinario de trabajo musical.

Por ejemplo, en el caso de un artista hipoacúsico, la situación es muy diferente debido a su mayor sensibilidad hacia la voz y su experiencia de nacimiento con sordera o pérdida de audición. En algunos casos, es imposible escuchar con claridad diferentes vocales o letras de canciones, aunque en otros casos la voz puede percibirse a través de la vibración de los instrumentos en diversos géneros musicales, literarios o de artes escénicas. De esta manera, la creatividad del artista se convierte en protagonista de la obra, mientras que su identidad humana se convierte en protagonista de la cultura Sorda<sup>6</sup>. Ambos casos pueden generar confusión, especialmente cuando se trata de:

Estas dificultades las detectamos en tres niveles: en primer lugar, decidir y definir el tema de investigación, lo que implica seleccionar, acotar y preguntar sobre el asunto que se pretende trabajar. Seguidamente, proyectar las estrategias para resolver y alcanzar la resolución del problema planteado relacionando la teoría

con la práctica, la investigación con la creación artística y acudiendo a cuántos métodos de investigación fuesen necesarios. Y, por último, comprender el sentido de la investigación, su proyección e incidencia social y cultural (Río-Almagro, 2017: 139).

En varios procesos de trabajo artístico, estas consideraciones adquieren una mayor profundidad en diferentes situaciones de investigación y producción artística, con el fin de llevar a cabo un proyecto preliminar. Rara vez en este debate se analiza la relación entre el trabajo y el lenguaje de señas (incluyendo la lengua de señas chilena) y el sonido, esto se refiere a:

Para ello nos centraremos en la importancia de la elección del tema de investigación, al entender que dicha decisión requiere de la capacidad de delimitar, definir y problematizar el mismo. Además, valoraremos la posibilidad de relacionar éste con los planteamientos desarrollados en sus propuestas artísticas. Una vinculación que favorecerá una mayor comprensión del sentido de la investigación y les facilitará poder extrapolar estas pautas al proceso de creación artística (Río-Almagro, 2017: 139).

Existe una herramienta que permite trabajar de manera colaborativa en proyectos complejos de producción y creación de obras, tanto en el arte de los nuevos medios como en el arte sonoro. Esta herramienta involucra a creadores y creadoras para respaldar proyectos colaborativos inclusivos. Por ejemplo, un proyecto de videoarte para artistas Sordos y otro de sonoridad para artistas oyentes pueden explorar el “nuevo” lenguaje de las artes mediales en términos de inclusión.

5 Sordo/a” con mayúscula se utiliza para referirse a un grupo de personas que tienen una cultura y lengua propias y que no pueden escuchar. Mientras que “sordo/a” con minúscula solo describe la condición de no poder oír.

6 Es un grupo social con su propia lengua, tradiciones y valores, que se desarrolla alrededor de la comunidad de personas con discapacidad auditiva que utilizan lengua de señas/signos (y la lengua de señas chilena) como su principal forma de comunicación. Las personas sordas que participan en esta cultura a menudo se identifican a sí mismas como sordas con mayúscula y valoran la sordera como una diferencia natural que debe ser respetada y valorada.

## COMPARACIÓN ENTRE LA PALABRA ESCRITA Y LA PALABRA HABLADA

Es fundamental analizar la diferencia entre la palabra escrita y la palabra hablada al cuestionar la investigación y la producción de artes mediales. Esta comparación nos permite definir y comprender mejor ambas formas de comunicación:

Para poder entender entre la palabra escrita y la palabra hablada. La palabra escrita se refiere [a] una forma de escribir sus propias letras, es decir, todos los seres humanos pueden manuscibir la escritura en sus propias manos. En cambio, la palabra hablada, las personas oyentes se escuchan los sonidos a través de la comunicación. Por lo contrario, las personas sordas se acostumbran en la visualidad de una escritura que oír. Por eso que el silencio se representa la palabra escrita. Pero, también la visualidad de la palabra hablada. Eso refiere la palabra hablada se relaciona con la comunicación al silencio. Así como la comunicación al silencio de la palabra hablada en los gestos-espaciales y expresiones visuales —lengua de señas— para tra[n]smitir un mensaje no verbal (Bernaschina, 2017: párr. 13).

Aunque la mayoría de artistas Sordos se acostumbra a utilizar trabajos artísticos visuales, como bocetos o esbozos de dibujos para generar el anteproyecto de videoarte (o videoocreación) debido a la imposibilidad de oír. Estos trabajos corresponden a la palabra escrita. Sin embargo, en algunas ocasiones, los artistas Sordos recurren a un acompañante que se interpreta con la lengua de señas (en Chile, la lengua de señas chilena) para participar en debates o discutir propuestas creativas. En estos casos, se utiliza la palabra hablada, pero es importante resaltar que para las personas Sordas (público general), la palabra escrita puede ser percibida como una vibración acústica (en el contexto de una obra de videoinstalación) para crear conciencia sobre el silencio, ya que los sentidos son transmitidos a través de la mente y el cuerpo. Así como la retroalimentación signada<sup>7</sup> para recopilar la opinión personal de personas Sordas, lo que permite obtener información sobre la percepción y expresión corporal en su obra de arte y contexto artístico. De esta manera, se logra una crítica equivalente a la de personas oyentes. Según el estudio de Cerrada Macías (2007), se analiza la capacidad expresiva de los gestos en diferentes historias del arte, abarcando aspectos culturales, religiosos y de identidad humana. Esto implica un enfoque en la mano como medio para manifestar esta capacidad expresiva. Sin embargo, es importante tener en cuenta que los significados de las manos y gestos se pueden variar.

Así como los gestos de la mano corresponden un lenguaje no verbal, pues la mano que se evidencian sus propios sentimientos, emociones y actitudes. Es el colmo que ellos que disgusten la capacidad de obrar en

sus propias manos en la comunicación signada —eso se refiere la comunicación no verbal o lengua de señas— para exhibir una obra de videoarte (Bernaschina, 2017: párr. 7).

El videoarte y la lengua de señas (incluyendo la lengua de señas chilena) comparten la característica de ser formas distintas de comunicación y expresión. Ambas podrían combinarse para crear una obra de artes mediales en diversos espacios culturales, tales como galerías, museos, bienales y festivales. Por ejemplo, la participación de un proyecto seleccionado del Concurso Internacional Juan Downey de la 12<sup>a</sup> Bienal de Artes Mediales: “Hablar en lenguas” en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile) en 2015, el nombre del videoarte *Conversación en silencio* (2015). La descripción de obra seleccionada se trata de:

Un grupo de mujeres jóvenes y adultas con discapacidad auditiva, que se hablan con las manos. Esta lengua de señas es un tipo de comunicación que utiliza en forma natural de las personas sordas. Muchas personas oyentes no entienden los obstáculos que impiden una buena comunicación gestual (Bienal de Artes Mediales, 2017: 430-431).

En este breve análisis del videoarte, se presenta una serie de imágenes y videos cortos que se muestran durante varios segundos. Posteriormente, se incluye una conversación extensa en una única pantalla, sin editar ni manipular el efecto de video en esa escena. Todo esto se acompaña con el sonido instrumental completo del segundo movimiento de la 9<sup>a</sup> *Sinfonía de Beethoven, en Re menor, opus 125*, conocido como “Coral”. La duración total de la obra es de 11 minutos y 29 segundos. El videoarte se enfoca en la experiencia de la identidad y la cultura de las personas que utilizan la lengua de señas chilena (Figura 1).

<sup>7</sup> La retroalimentación signada es una técnica de comunicación utilizada en la lengua de señas/signos para dar feedback o respuesta en una conversación. Consiste en utilizar expresiones faciales y corporales, así como gestos de la lengua de señas/signos, para indicar si se está de acuerdo, en desacuerdo o para aclarar o confirmar algo que se está discutiendo. La retroalimentación signada es una forma importante de comunicación en la lengua de señas/signos, ya que ayuda a mantener la interacción fluida y efectiva.



Figura 1. Fotograma de “Conversación en silencio” (2015).

## DISCUSIÓN

Este debate se divide en partes: i) el problema de la comunicación verbal (sonido) y no verbal (silencio); ii) la creación en el arte sonoro y/o la resonancia de las obras de artes mediales; y iii) la sensibilidad corporal y/o el diálogo sonoro.

### **Debate #1: El problema de la comunicación verbal (sonido) y no verbal (silencio):**

Como se ha mencionado anteriormente, surge un problema al comparar la palabra escrita con la palabra hablada a través de la investigación artística. Este enfoque permite profundizar en la concepción del trabajo, especialmente en relación con la participación de artistas visuales y sonoros. Desde el punto de vista artístico, este análisis busca proporcionar una visión general de los problemas relacionados con el silencio y el sonido, con el fin de fortalecer (y reflexionar) sobre su énfasis práctico. Un ejemplo de obra referencial para piano de 4'33" de Cage, que no solo se refiere al silencio, sino también a otros conceptos como la música *noise* (conocida como “ruido” en inglés), así como los sonidos incidentales o aleatorios que pueden representar una fuente de estrés como la vibración acústica. Es importante destacar el papel de esta integración del análisis artístico-sonoro. Esto se plantea en:

No se trata de definir la investigación en las artes sino de pensar el terreno básico desde el cual puede concebirse una noción de investigación que incluya tanto el hacer creador como la reflexión teórica sin suponer una diferencia fundamental entre ellos que nos obligue a seguir pensando en términos de un puente o conexión necesaria. Dicho terreno es la escritura. Mi hipótesis consiste en que la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica, es una comprensión del papel de la escritura en el arte (Arias, 2010: 5-6).

Tanto la práctica artística como la reflexión teórica persiguen el desarrollo de una noción de investigación en las artes que permita superar la dicotomía entre teoría y práctica, y favorezca una comprensión renovada de la investigación artística. En este contexto, el análisis del sonido y el silencio se convierte en el núcleo problemático que sirve de referencia para los resultados obtenidos. Para abordar este tema, se exploran diversas perspectivas, entre ellas, la comparación entre la palabra hablada y la palabra escrita, así como la inclusión de artistas visuales y sonoros (Tabla 1).

**Tabla 1.** Comparación de palabra hablada y escrita

Tipo	Palabra hablada	Palabra escrita
Comunicación	Verbal	No verbal
Sentidos	Sonido	Escrita
Persona	Oyente	Sordo / Hipoacúsico
Disciplina artística	Sonoridad	Visualidad
Idioma	Comunicación natural	Escritura natural
Código (Oyente)W	Lengua oral	Lenguaje escrito
Código (Sordo / Hipoac.)	Lengua viso-gestual	Lenguaje escrito
Estilo musical	Sonido	Silencio

Fuente: elaboración propia.

La palabra escrita se asemeja al silencio, mientras que la palabra hablada se asocia con el sonido. Sin embargo, es importante recordar que existe la lengua viso-gestual (o lengua de señas/signos), que constituye una forma de re-orientación signada. Por lo tanto, podemos considerar la interpretación artística en relación con la comunicación tanto verbal como no verbal:

Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál. En música, la noción de coloratura podría relacionarse con este tipo de relación. La coloratura se refiere a un uso de la voz distinto a una función silábica. La voz se usa como un instrumento más que como la enunciación de un texto que acompaña o es acompañado por la instrumentación. Lo interesante de esta noción es que hace de la voz una función cromática que puede llegar, en muchos casos, a confundirse con los instrumentos sin llegar a perder, sin embargo, su singularidad. La relación entre voz e instrumentos es de réplica, sin que ninguno llegue a subordinar al otro (Arias, 2010: 7).

Es importante considerar la exploración del arte sonoro como una forma de comprender el significado de la expresión sonora en el contexto artístico. El arte sonoro implica la creación y producción de obras que utilizan sonidos como medio de expresión y comunicación artística, explorando las posibilidades estéticas y expresivas del sonido en sí mismo, así como su relación con el espacio y el tiempo. Por lo tanto, al acercarnos al concepto de arte sonoro, podemos profundizar en nuestra comprensión del papel del sonido en el arte y en nuestra percepción estética del mundo que nos rodea. Al investigar el arte sonoro, podemos también descubrir nuevas formas de interpretar y apreciar la vibración acústica para explorar las interacciones entre el sonido y otros elementos del arte como el espacio, la imagen y el movimiento.

Por otro lado, el arte sonoro se originó a partir de la tradición inglesa *soundart*, que a su vez era una variante de *visual art*. Este movimiento surgió dentro del contexto de las artes visuales, y la mayoría de sus creadores provienen de las artes plásticas, en lugar de la música. Aunque algunos compositores de música experimental, electrónica o improvisación libre también se han unido a este movimiento, su inclusión del sonido ha sido vista como algo novedoso en varios espacios artísticos. Es por eso que se le atribuye el adjetivo “sonoro”. Además, se ha utilizado la relación estrecha entre imagen y sonido para combinar o emparejar la conceptualización musical y visual (De la Motte-Haber, 2009; Molina Alarcón, 2008; Reyes, 2019).

Finalmente, el lenguaje del sonido y la musicalidad puede renovar o desarrollar el tiempo y el espacio, así como permitir la interpretación de sonidos creativos y expresivos que se asemejan a la música en términos visuales. Sin embargo, el estilo musical está intrínsecamente ligado a la esfera acústica y vibratoria de la interpretación. Por ejemplo, en su trabajo musical, Cage utiliza el sonido y el silencio para establecer una revolución musical que supera la representación visual mediante la creatividad corporal.

## **DEBATE #2: LA CREACIÓN EN EL ARTE SONORO Y/O LA RESONANCIA DE LAS OBRAS DE ARTES MEDIALES:**

La combinación del arte, la tecnología y el sonido permite establecer un concepto que integra diversas disciplinas, generando reflexiones acerca de la noción de sonido y explorando nuevas facetas creativas en la escucha y la experimentación. La relación entre el ambiente sonoro y la tecnología atraviesa las obras de los artistas, quienes describen sus experiencias de forma personal y creativa, generando un debate enriquecedor. Posteriormente, los artistas sonoros analizan y manipulan estos sonidos para crear nuevas obras. Esta perspectiva puede ser un buen punto de partida para reflexionar sobre la inclusión de creadores y creadoras de artes mediales:

Esto es evidente al examinar la gran cantidad de textos escritos por artistas a lo largo de la historia del arte. No se trata simplemente de elaboraciones teóricas sobre la obra. [...] Ni siquiera pueden leerse solamente como claves de comprensión de la obra. Lo importante de la escritura de los artistas, más allá de lo que puedan decir, es el estilo que los compone. No es lo mismo escribir un manifiesto que un diario o que una serie de aforismos inconexos. El estilo nos muestra que, en la escritura, los artistas ponen en escena el *pathos* que compone su hacer como artistas. Es en el estilo donde se replica su comprensión implícita de la práctica del arte. No es a través de definiciones racionales como podemos comprender lo que significaba el arte para Van Gogh o para Klee, sino a través de las intuiciones que plasman en la escritura (Arias, 2010: 7-8).

La escritura de los artistas está relacionada con su expresión visual, ya que su estilo refleja su comprensión intrínseca de la práctica artística. Las intuiciones expresadas por escrito pueden ayudarnos a comprender lo que el arte representa para los creadores. Por ejemplo, la integración entre la escritura visual y el sonido es crucial, como se evidenció en la exposición inclusiva *Temblor (in)sensible*, que se presentó en el Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Valparaíso, Chile) en 2019. La muestra exploraba la experiencia sensorial del terremoto que ocurrió el 27 de febrero de 2010 en Santiago a las 3:34 a.m., a través de la narración personal. El artista sonoro chileno Matías Serrano Acevedo colaboró en el diseño y la post-producción de sonido de la obra *Terremoto*, que duraba 4:44 minutos (Figura 2 y 3).



Figura 2. Fotograma de dos videoartes “Predicción sobre la advertencia de peligro televisante” (2019)..

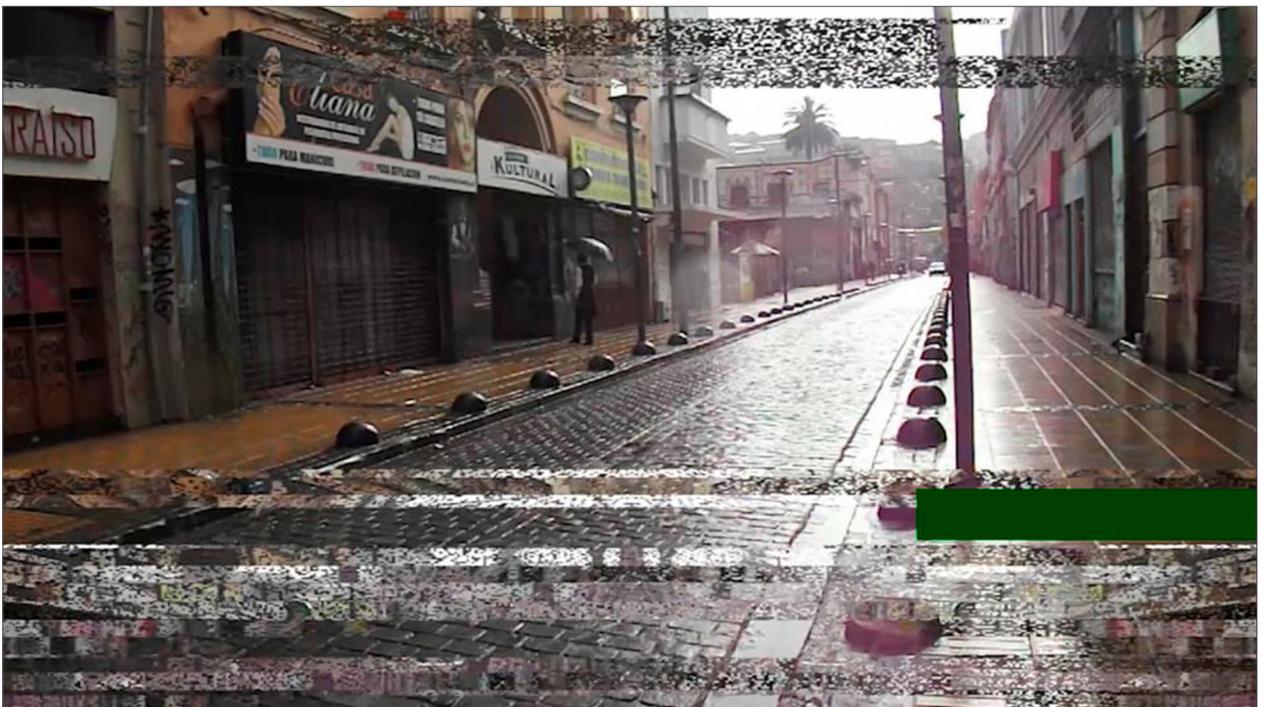


Figura 3. Fotograma de tráiler de la exposición inclusiva “Temblor (in)sensible” vía Vimeo (con sonido original del artista sonoro por Matías Serrano Acevedo en 2019).

Sin embargo, en este análisis se explora los dos artistas entrelazan la sonoridad y la visualidad en su obra, abriendo el camino creativo y mostrando dos formas de expresión visual-sonora. También se examina la colaboración entre creadores puede enriquecer y expandir el campo artístico:

Esta posibilidad está dada por la escritura entendida como resonancia del hacer creativo del arte. No es mi intención con esto reducir la investigación en las artes a un ejercicio escritural, sino sostener que la base para la construcción de una relación entre arte e investigación es una nueva comprensión de la escritura en el arte (Arias, 2010: 8).

La combinación de vibración acústica y videoarte en obras de arte mediales ha dado lugar a un nuevo funcionamiento del arte sonoro y una mayor resonancia sonora. Esta fusión de formas de arte ofrece al espectador nuevas experiencias en un mundo sensorial y profundo, potenciando así la expresión artística y la conexión con el público.

### **DEBATE #3: LA SENSIBILIDAD CORPORAL Y/O EL DIÁLOGO SONORO:**

La sensibilidad corporal y el diálogo sonoro son instrumentos utilizados en el conjunto de obras de artes mediales, como el arte sonoro, el videoarte y la videoinstalación. Según el resumen de Scribano, Ferreras y Sánchez Aguirre (2014), el término “diálogo sonoro” es una estrategia de investigación que busca explorar como parte del análisis social, así como la experiencia sonora y la herramienta basada en la creatividad-expresividad.

En este estudio del campo artístico, se propone una estrategia que busca expresar un nuevo significado del individuo, representado por el artista Sordo, mediante el abordaje del problema de la socialización en el arte:

Por ejemplo, mi trabajo de videoarte consiste [en] una experimentación de los cuestionamientos del

principio de identidad, y espaciales en medio de los procesos artísticos de varias artistas inclusivas. [...]. Por lo tanto, la clase social vive en el mundo interior sobre los problemas y las dificultades para construir y asumir tanto el arte contemporáneo como la crítica social (Bernaschina, 2018: 155).

Para reflexionar *artist's statement*, se logra capturar la estructura social, la identidad y la integración de la creatividad en el arte sonoro. Por otro lado, también es importante destacar que en algunos trabajos de investigación artística que involucran proyectos de artes mediales, se pueden distinguir tres etapas clave para profundizar en la sensibilidad corporal y el diálogo sonoro (Figura 4).

sonido de artista oyente puede tener habilidades técnicas y de producción en el arte sonoro que pueden ser utilizadas en combinación con la creatividad de un artista visual para crear obras de arte que exploren la conexión entre el sonido y la visualidad. Por ejemplo, para Scribano *et al.* (2014) se analiza en:

[...] todos ellos orientados a crear, desarrollar y experimentar con dispositivos de captación de las sensibilidades. Es en el aludido contexto que hemos diseñado y aplicado una experiencia basada en la idea de un[a] conversación donde el juego pregunta/respuesta es mediado por la ejecución musical a la que hemos dado en llamar diálogos sonoros (2).



Figura 4. Proceso de proyecto artístico. Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con esta figura, el proceso consta de tres etapas. En la primera, se investiga la visualidad del videoarte, la videoinstalación y otros medios para analizar la incorporación previa del arte sonoro. En la segunda etapa, se produce y manipula la sonoridad, ya sea a través del diseño sonoro, música electrónica experimental u otras formas, para enfocar la creatividad del trabajo dentro del contexto artístico. Por último, en la tercera etapa, se organiza la sensibilidad corporal en función del resultado de la vibración sensorial, tal como propone el artista Sordo.

En relación a la colaboración entre artistas visuales y sonoros, es importante destacar la relevancia del diálogo y la sensibilidad corporal. Estos aspectos son esenciales para lograr una integración efectiva y armoniosa entre los elementos visuales y sonoros en una obra artística (Tabla 2).

La creación de diálogos sonoros es una experiencia que permite generar sensibilidad a través de la comunicación verbal y no verbal, y a través de la exploración de las posibilidades sonoras del arte sonoro. La conversación como medio de diálogo se convierte en una herramienta para explorar diferentes temas y perspectivas, y la musicalidad en el arte sonoro amplía el potencial de la creación de diálogos sonoros al integrar elementos rítmicos y melódicos. La música ha sido entendida de diferentes formas a través de la historia, sus posibles conceptualizaciones han estado ligadas a diversas condiciones, contextos y ritmos sociales (Scribano *et al.*, 2014: 3). En este sentido, el sonido experimental desempeña un papel fundamental en la formación artística y sonora del ser humano, ya que nos permite explorar los límites del sonido y experimentar con técnicas innovadoras de producción audiovisual, a la vez que nos conecta emocionalmente con los demás a través de la comunicación.

Por último, para analizar los resultados, es especialmente relevante tener en cuenta la perspectiva que se respalda en la tecnología para crear sus obras:

Características	Artista visual (Sordo/Hipoac.)	Artista sonoro (Oyente)
Investigar la visualidad	X	
Producir y manipular la sonoridad		X
Organizar la sensibilidad corporal	X	X

Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, es [importante] compartir con la visualidad como el artista visual en situación de discapacidad auditiva y el arte sonoro como la ingeniería en sonido de persona oyente (Bernaschina, 2018, 158). La conexión entre estas dos formas de arte puede ser especialmente importante para un artista visual con discapacidad auditiva, ya que pueden no tener la capacidad de escuchar el sonido de la misma manera que una persona sin discapacidad auditiva. Esto significa que pueden tener una percepción única del sonido y una sensibilidad especial a la forma en que se integra con el arte visual. Por otro lado, un ingeniero de

De tal manera, pensamos que la generación de sonoridades por parte de las personas se encuentra en relación dialéctica con formas establecidas de musicalidad en cada sociedad, lo que no niega las posibilidades de unos matices, una diversidad o unas fugas sonoras. Ello significa, que a pesar del “(des)orden” de los sonidos al que se le denomine música en uno u otro contexto social, pueden constituirse figuras de comprensión alternas/paralelas que amplían el campo de lo que se entiende con tal término (Scribano *et al.*, 2014, p. 3).

Adicional, es importante reflexionar sobre la inclusión de artistas Sordos, especialmente mujeres artistas Sordas en el futuro del proyecto artístico:

En cualquier caso, somos conscientes de las “barreras invisibles” que impone un campo como el musical, en el que se viven permanentes tensiones acerca de lo que se puede/debe asumir como pertinente y válido en él. Este punto necesita ser señalado ya que a pesar del logro de una mayor presencia de la música-sonido-ruido en el ámbito artístico contemporáneo, ello no ha significado un mayor acceso para que cualquier “ruidosa/o” tenga asegurado allí un lugar para expresarse (hay unas reglas “tácitas” para hacer sonido-ruido). Por nuestra parte, asumimos la premisa de la música como sonido en tanto condición fundamental de los seres humanos -existe un universo sonoro circundante y nuestra corporalidad individual es una fuente rítmico-melódica (piénsese en los sonidos de la digestión o en el ritmo del corazón)-, asunto que se encuentra ligado estrechamente al ritmo de la vida de cada persona/colectivo y a las formas de acentuación-emotiva en la cotidianidad –entre otros, de su lengua y sus mensajes (Scribano *et al.*, 2014, p. 4).

En las últimas dos citas mencionadas, se demuestra que la sensibilidad corporal y el diálogo sonoro pueden colaborar para superar las barreras entre el diálogo visual y sonoro, lo que conduce a una comprensión más profunda e integral de nuestro entorno. Es importante reconocer que el arte, a través de la diversidad creativa, puede desempeñar un papel fundamental en fomentar la promoción y la empatía mediante el uso del contexto visual-sonoro. Por lo tanto, considerar propuestas innovadoras en este campo puede ser de gran valor para fomentar un mundo más consciente en el desarrollo del pensamiento artístico y la creatividad

## CONSIDERACIONES FINALES

La vibración acústica puede ser un recurso artístico muy efectivo en obras de arte medial que busquen recrear la experiencia sensorial de un artista Sordo que utilice la ausencia de sonido como elemento creativo. Por lo tanto, la integración del arte de los nuevos medios y el arte sonoro puede propiciar la formación de equipos interdisciplinarios que intercambien experiencias creativas innovadoras. No obstante, es importante tener en cuenta que pueden surgir dificultades en la producción de un proyecto interdisciplinario que involucre a un dúo artístico, debido a la necesidad de articular o complementar una nueva propuesta dentro del arte contemporáneo.

Por otro lado, la motivación principal es reflexionar y explorar la identidad artística para colaborar en proyectos colectivos de manifestaciones artísticas. Esto implica tanto la creatividad como el valor estético de la visualidad y la sonoridad, interpretados a través del silencio y el sonido, con la posibilidad de intercambiar improvisación creativa. Algunas obras expuestas muestran proyectos sonoros y la inclusión de artistas Sordos en la visualidad y artistas oyentes en el sonido, lo que evidencia la sensibilidad corporal y el diálogo a través del proyecto artístico. Por lo tanto, el uso de un nuevo lenguaje y la creación de sonoridad y musicalidad específicas se convierten en herramientas necesarias para profundizar en el proyecto artístico y transmitir diferentes significados. Esto puede lograrse a través de la palabra escrita y la palabra hablada, así como de diversas manifestaciones artísticas que permiten crear un espacio conectado a través del arte de los nuevos medios, fomentando la inclusión en el proyecto creativo.

En conclusión, se proponen ideas creativas para involucrar tanto a artistas Sordos como a artistas oyentes en diversos aspectos de las artes mediales, teniendo en cuenta sus necesidades de producción a través de la sensibilidad corporal o del sonido instrumental en distintos tipos de sonoridad, mediante la integración artística en los nuevos medios.

## REFERENCIAS

- ANDUEZA OLMEDO, M. (2011). *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12292/>
- ARIAS, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5(2), 5-8. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1955>
- ARROYAVE, M. (2014). ¡Silencio!... Se escucha el silencio. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 8(11), 140–153. Recuperado a partir de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/5616>
- BERNASCHINA, D. (2017, 20 DE ABRIL). *Hacia una inclusión del creador en el arte sonoro*. Taller Multinacional. Recuperado a partir de <https://www.tallermultinacional.org/hacia-una-inclusion-del-creador-en-arte-sonoro>
- BERNASCHINA, D. (2018). Video incluye: Nuevo diálogo escrito visual [Proyecto de Intersecta]. En Daniel Cruz (ed.). *Intersecta. Seminario de Artes Mediales*, pp. 155-159. Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Visuales, Universidad de Chile. Recuperado a partir de [http://masivo.cl/media/libro/Intersecta\\_digital.pdf](http://masivo.cl/media/libro/Intersecta_digital.pdf)
- BERNASCHINA, D. (2019). Las TIC y Artes mediales: La nueva era digital en la escuela inclusiva. *Alteridad*, 14(1), 40-52. <https://doi.org/10.17163/alt.v14n1.2019.03>
- BERNASCHINA, D. (2021). *¿Dónde está el concepto del lenguaje de artes mediales?*. Revista Actos, 3(6), 119-131. <http://dx.doi.org/10.25074/actos.v3i6.2056>
- BERNASCHINA, D. (2022). GIF y net.art en las TIC: nueva aplicación educativa para la escuela inclusiva. *Revista Avenir*, 6(1), 7-15. Recuperado a partir de <https://fundacionavenir.net/revista/index.php/avenir/article/view/121>
- BIENAL DE ARTES MEDIALES. (2017). *Hablar en lenguas: 12º Bienal de Artes Mediales [catálogo]*. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado a partir de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553810.html>
- CABALLERO, A. [BIBLIOTECA ALBERTO CABALLERO]. (2019, 24 DE FEBRERO). *Del ruido, del sonido y del silencio. La obra de John Cage*. ISSUU. Recuperado a partir de [https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/07escritosvii\\_johncage](https://issuu.com/bibliotecaalbertocaballero/docs/07escritosvii_johncage)
- CAGE, J. (N.D.). *Sculptures Musicales [works]*. Website of johncage.org. Recovered from [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=168](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=168)
- CAGE, J. (1987). Extract from “Silence”, now, sculpture musicale. *Contemporary Music Review*, 1(2), 1-8. <https://doi.org/10.1080/07494468400640201>
- CERRADA MACÍAS, M. (2007) *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7539/>
- DE LA MOTTE-HABER, H. (2009). Concepciones del arte sonoro. *Ramona: Revista de artes visuales*, 96, 20-24. Recuperado a partir de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH9e2e/abed1e75.dir/r96\\_20nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH9e2e/abed1e75.dir/r96_20nota.pdf)
- Descubrir la sordera a través del arte y sus creadores*. (2020, 27 de noviembre). Visualfy. Recuperado a partir de <https://www.visualfy.com/es/sordera-arte/>

- GARCÍA BALLESTEROS, E. (2013).** *Desde John Cage: 4'33" como fin de toda obra* [Tesis de doctorado, Universidad de Vigo]. <http://hdl.handle.net/11093/353>
- John Cage, Amo los sonidos tal y como son.* (29 de julio de 2018). Archivo sonoro. Recuperado a partir de <https://www.archivosonoro.org/blog/john-cage-amo-los-sonidos-tal-y-como-son/>
- KOTZ, L. (2009).** Estructuras cageanas. En J. Robinson et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* (pp. 118-135). Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado a partir de [https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/Cage/Kotz\\_cas.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/Cage/Kotz_cas.pdf)
- LOPES, D. M. (2003).** Digital Art. In L. Floridi (ed.), *The Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information* (pp. 106-116). Blackwell.
- MOLINA ALARCÓN, M. (2008).** El Arte Sonoro. *Itamar: revista de investigación musical*, (1), 213-234. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10550/69090>
- PÉREZ TORT, S. (2013).** Poéticas Visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (43), 53-65. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi43.1788>
- PRITCHETT, J. (2009).** Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33". En J. Robinson et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* (pp. 166-177). Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado a partir de [https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf)
- REYES, J. (2019).** Perpendicularidad entre el arte sonoro y la música [Ensayo]. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (20), 57-62. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.18682/cdc.vi20.1602>
- RÍO-ALMAGRO, A. (2017).** Consideraciones sobre la elección, definición y problematización del tema de investigación en el campo de las Bellas Artes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(1), 137-151. <https://doi.org/10.5209/ARIS.52201>
- RIVOULET, C. (2013).** En el arte de los nuevos medios. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 7(10), 144-151. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.1.a09>
- ROBINSON, J. (2006).** John Cage y la «investidura»: emascular el sistema. En J. Robinson et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* (pp. 54-111). Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado a partir de [https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/Cage/Julia%20Robinson\\_cas.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/Cage/Julia%20Robinson_cas.pdf)
- SCRIBANO, A., FERRERAS, J. & SÁNCHEZ AGUIRRE, R. A. (2014).** Diálogos sonoros: travesías metodológicas y análisis social. *ASRI: arte y sociedad. Revista de investigación*, (7), 1-10. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4838395>
- SOURIAU, É. (2010).** *Diccionario Akal de Estética*. Akal.
- WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. (2021, APRIL 24).** Aleatoric music. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recovered from [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Aleatoric\\_music&oldid=1019698216](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Aleatoric_music&oldid=1019698216)





Técnica: tallado en madera

## Textos, autores, trabajo y compañías en el sistema teatral gauchesco argentino (1884-1896). Hacia una recomposición de su canon.

Lía Noguera  
CONICET/UNA-UBA  
[lianoguera@yahoo.com.ar](mailto:lianoguera@yahoo.com.ar)



Reseña bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 2022-11-12  
ACEPTADO: 2023-04-16

### RESUMEN

El presente artículo propone estudiar las relaciones entre textualidades, autores y trabajo artístico en la compañía dirigida por José Podestá en Argentina durante el período 1884-1901 y denominada: Hermanos Podestá. Un momento que coincide con el surgimiento de la poética teatral gauchesca y que permite la visibilización no solo de actores y actrices sino también de autores de teatro, constituyendo así un canon incipiente. A la vez, proponemos dar a conocer el estudio de un texto teatral que pertenece a este sistema y que se encontraba perdido hasta el momento en nuestro país: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia. Creemos que este hallazgo permite reconstruir, en parte, el sistema gauchesco, proponer nuevas hipótesis de análisis y establecer nuevas relaciones con los textos ya publicados y que conforman el canon de esta poética.

### PALABRAS CLAVE

Teatro argentino, autores, textos, trabajo artístico.

### RESUMO

Este artigo propõe estudar as relações entre textos, autores e trabalho artístico na companhia liderada por José Podestá na Argentina durante o período de 1884-1901, denominada Irmãos Podestá. Este momento coincide com o surgimento da poética teatral gauchesca, permitindo a visibilidade não apenas de atores e atrizes, mas também de autores de teatro, contribuindo assim para a formação de um cânone incipiente. Ao mesmo tempo, propomos dar a conhecer o estudo de um texto teatral que faz parte deste sistema e que estava perdido até agora no nosso país: *Santos Vega ou O infortunado, ou seja, Vega o Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia. Acreditamos que esta descoberta permite reconstruir, em parte, o sistema gauchesco, propor novas hipóteses de análise e estabelecer novas relações com os textos já publicados que compõem o cânone desta poética.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro argentino, autores, textos, trabalho artístico.

### RESUMO

This article we propose to study the relation between textualities, authors and artistic work in the company directed by José Podestá in Argentina during the period 1884-1901 and named: Hermanos Podestá. A moment that coincides with the emergence of gaucho theater poetry and that allows the visibility not only of actors and actresses but also of theater authors, thus constituting an incipient canon. At the same time, we propose to present the study of a theatrical text that belongs to this system and that was lost until now in our country: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) by Juan C. Nosiglia. We believe that this finding allows us to reconstruct, in part, the gaucho system, propose new hypotheses of analysis and establish new relationships with the texts already published and that make up the canon of this poetics.

### KEYWORDS

Argentine theater, authors, texts, artistic work.

Las compañías teatrales argentinas, desde sus orígenes, estaban organizadas de forma jerárquica y familiar respondiendo a una estructura entre patriarcal y moderna en las cuales los lazos de sangre y los vínculos sociales con el exterior determinaban las relaciones laborales y afectivas de sus miembros en el interior. Además, tanto para el plano artístico, laboral y económico, los integrantes de las compañías- familias (Autor, 2021) se organizaban a partir de una estructura de roles. Estos roles, afirma Pellettieri (2002:147) “eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía.” Así también, el carácter itinerante y la autogestión eran una marca distintiva de estas agrupaciones artísticas hacia fines del siglo XIX. El punto más alto de esta pirámide estaba desempeñado por el o la cabezas de compañía, y en muchos de los casos, este actor o actriz, que poseía una gran trayectoria, con el avance del campo teatral, el éxito de taquilla y el reconocimiento del público, devenía en empresario/a teatral y/o dueño de sala de teatro. Tal fue el caso de José Podestá, a quien se lo considera el padre del teatro argentino, y que de probista de circo pasó a desempeñar los personajes principales de las obras gauchescas de fines del siglo XIX, los dramas del autor rioplatense Florencio Sánchez a comienzos del siglo XX, entre otros escritores del momento, a tener su propio teatro en la ciudad argentina de La Plata y ser empresario de teatro. En estudios anteriores (Autor, 2018) hemos analizado las características estéticas y laborales de las diferentes compañías que José Podestá ha formado a lo largo de su trayectoria y establecimos tres fases para su estudio y caracterización:

- Primera fase: intuitiva y asistematizada (1872-1884). Determinada por las poéticas circenses de actuación, las condiciones de riesgo y precarización laboral y una organización familiar de las compañías.
- Segunda fase: de reconocimiento y consolidación (1884-1901). Determinada por la representación de los dramas gauchescos argentinos, consolidación de la poética de actuación popular, crecimiento y reconocimiento a nivel nacional de la compañía; mayor organización y regulación de las condiciones laborales de los artistas, aunque la precarización sigue siendo una distinción.
- Tercera fase: empresarial y epigonal (1901-1937). Determinada por los cambios en las poéticas teatrales a partir del ingreso de las textualidades de Florencio Sánchez, abandono paulatino de las técnicas de actuación popular, organización de las jornadas laboral y reducción de funciones, profesionalización de los artistas y surgimiento de nuevas funciones al interior de las compañías teatrales. Surgimiento de nuevos derechos laborales, no obstante, la precarización y la autogestión continúa determinando el trabajo teatral.

Cabe señalar que estas tres fases evidencian no sólo los cambios que se produjeron en torno a la organización laboral y estética de sus compañías, sino que también se encuentran en estrecha vinculación, por un lado, con los cambios políticos y económicos que se produjeron en la Argentina de fines del siglo XIX y XXI; por otro lado, con los cambios surgidos en el campo teatral argentino. Si en investigaciones anteriores nos hemos concentrado en el análisis estético y laboral de los actores, actrices y directores de teatro que se desempeñaron en las compañías de José Podestá, en este artículo nos proponemos estudiar las condiciones estéticas y laborales de los autores de teatro que trabajaron junto a José Podestá. Particularmente, nos concentraremos en el estudio de los textos, los autores, los modos de producción y circulación que se produjeron durante el período gauchesco de la compañía Hermanos Podestá (correspondiente a la segunda fase antes señalada). Vale mencionar que la gauchesca teatral se inicia en 1884 con el estreno del drama *Juan Moreira*, en su versión de pantomima y dos años después se estrena su versión dialogada. Con ese estreno se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida una poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social. Las obras que constituyen este ciclo, y que fueron representadas por las diferentes compañías de José Podestá, son:

*Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, *Hormiga negra* (1890), de Eugenio Gerardo López, *El entenaio* (1892) de Elías Regules, *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia y José Podestá, *¡Cobarde!* (1894) y *Las tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit, *Por la patria o El desorden del Quebracho* (1896), de Orosmán Moratorio y *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. En estas obras se apea a la representación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y /o política) como fue el gaucho, a la vez que escenifican el proceso de encauce político y cultural que este mismo cuerpo experimenta a partir del surgimiento del Estado Moderno en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. A través de la gauchesca teatral se pone en evidencia un conjunto de prácticas políticas y estéticas que sintetizan el modo por el cual se efectúan los procesos de conformación identitarias de la nación argentina al servicio de una ideología conservadora que operó mediante la singularización y domesticación de un cuerpo marginal para volverlo signo identificador de lo que se pretende incorporar y eliminar del cuerpo social.

Por último, en este artículo nos detendremos en el abordaje de un texto que se hallaba perdido en nuestro país y que hemos rehallado: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia<sup>1</sup>. Todo ello con el fin de ampliar no sólo las textualidades que comprenden el microsistema teatral gauchesco en la Argentina sino también los estudios teatrales que a ellos se vinculan. Al mismo tiempo, pretendemos aportar a los estudios vinculados con el trabajo artístico desde una perspectiva histórica puesto que creemos que en ellos se hallan el germen del devenir presente de la disciplina. Un trabajo artístico que desde sus comienzos hasta la actualidad han estado marcados por la precariedad y la autogestión (Mauro, 2018).

## A MODO DE HISTORIA

Desde los inicios del sistema teatral argentino, producido en 1884/86 a raíz del estreno del drama gauchesco *Juan Moreira* (primero en versión pantomima y luego dialogada) escrito por Eduardo Gutiérrez y José Podestá, los autores de teatro producían sus obras:

- a. respondiendo a sus proyectos creadores;
- b. respondiendo al pedido de los y las cabezas de compañía y/o empresarios de teatro cuya demanda estaba dada por el conocimiento del gusto del público y el éxito de taquilla.

De esta manera, los autores emergentes de teatro establecían contactos con las compañías, ofrecían sus manuscritos de las obras para la lectura del cabeza de compañía y, si obtenía su aprobación, se firmaba un acuerdo entre las partes. En otros casos, cuando el autor ya gozaba de un reconocimiento en el incipiente campo teatral, firmaba acuerdos que lo comprometía a escribir una obra teatral para tal o cual compañía. Tanto en un caso como en el otro, este acuerdo establecía la compra de la obra teatral y la cesión de todos sus derechos. En lo que refiere al microsistema de la gauchesca teatral, los aspectos de regulación y el propio acceso a estos materiales se dificultaba. Esto se debía a que el texto representado por la compañía muchas veces no era publicado puesto que se escribía para la actuación y la representación. A la vez, esa falta de regulación de los textos producía que diferentes compañías plagiaran las obras de la compañía de los Hermanos Podestá (que se dedicó al estreno de todas las obras que comprende el sistema de la gauchesca teatral) y se generara así una disputa de legalidades textuales y autorales en el incipiente campo teatral argentino. Así lo observamos en una carta de Rafael Picasso, secretario de José Podestá, del 31/10/1891 a Elías Regules, autor del *Martín Fierro* teatral:

Amigazo Regules. Montevideo. Sin ninguna suya a qué contestar la presente tiene por objeto recordarle que en una de sus estimables nos decía que creía que su Martín ya no lo daríamos más por el poco efecto que había hecho en Buenos Aires y en esa le dijimos que poco valdríamos nosotros si no salía adelante el Martinito y a fuerza de vueltas y vueltas, vueltas de acá y de allá, Martín gusta hoy más que Moreira... (...) La gran noticia del día: la célebre compañía Ecuestre, gimnástica, acrobática y de Dramas Criollos "Luis Anselmi y Cia." Está dando su Martín. ¿Quién le ha facilitado el libreto? Nadie. Han copiado de nosotros, nos han visto en Bs. As. y lo habrán arreglado a su modo, resultando un asesinato como hacen con Moreira y Cuello. Pero el caso es que lo dan y en Córdoba han hecho furor y han ganado plata, según carta.

Asimismo, tal como lo señala Schwartzman, debemos considerar que, en el caso de la gauchesca y su relación con los materiales que la hicieron posible, ésta descansa en una tensión característica, puesto que su circulación en forma de libro estuvo siempre en un segundo plano. Afirma el investigador argentino "El libro estaba asociado con todo aquello respecto de lo cual el género tomaba distancia: la cultura urbana, los saberes eruditos, los discursos engañosos y enredados de la política del sistema (y por momen-

<sup>1</sup> A raíz de una investigación posdoctoral en el marco de una beca del CONICET en la Biblioteca Criolla de Berlín y de una búsqueda personal en la Biblioteca Nacional de Madrid, hemos rehallado cinco manuscritos pertenecientes a la gauchesca teatral canónica. La investigación de estas textualidades responde a nuestro actual proyecto de investigación en la carrera de Investigador Científico del CONICET.

to de toda política) y sus agentes elitistas y doctorales.” (2013: 486) Estas condiciones de producción hicieron que algunos de los textos que pertenecían al microsistema teatral gauchesco se perdieran en nuestro país y que su estudio sólo fuese posible mediante la reconstrucción basada en novelas gauchescas y críticas periodísticas de la época. No obstante, estas condiciones de irregularidad y la falta de organicidad por parte de los autores y artistas teatrales de fines del siglo XIX hoy pudieron subsanarse debido a las políticas de conservación y catalogación de los archivos internacionales que albergaron parte de estos textos en versiones manuscritas y que se encontraban perdidos en nuestro país. Tal es el caso de *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia cuyo hallazgo y estudio (junto al de otras cuatro obras perdidas) recomponen el sistema de la gauchesca teatral casi en su totalidad y plantea nuevas hipótesis en relación con esta poética. Una poética en la cual se apela a la representación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y /o política) como fue el gaucho, a la vez que escenifica el proceso de encauce político y cultural que este mismo cuerpo experimenta a partir del surgimiento del Estado Moderno en la Argentina de fines de S XIX y principios del S XX. A través de la gauchesca literaria y teatral se pone en evidencia un conjunto de prácticas políticas y estéticas (iniciadas por la publicación en 1872 y 1879 del poema de José Hernández, *Martín Fierro*) que sintetizan el modo por el cual se efectúan los procesos de conformación identitarias de la nación argentina. Una conformación que estuvo al servicio de una ideología conservadora que operó mediante la singularización y domesticación de un cuerpo marginal para volverlo signo identificatorio de lo que se pretendía incorporar y eliminar del cuerpo social hacia fines del S XIX y comienzos del S XX. En especial, a partir de los discursos y las prácticas que se establecieron alrededor del Centenario de la Nación Argentina en 1910 concentrados en destacar las características épicas y nobles de un gaucho rebelde, Martín Fierro, que luego de ciertos procesos se adapta al sistema y se incorpora a la norma. Un proceso ideológico y cultural que respondió a los intentos de homogeneizar y producir nacionalidad en un país con un alto porcentaje de inmigración europea promovidas por las elites gobernantes, particularmente la de Domingo Faustino Sarmiento.

Retomando el ámbito teatral, señalamos que tanto *Juan Moreira*, de Gutiérrez y Podestá en 1884/6 como *Martín Fierro*, de Regules de 1889 inauguran la poética gauchesca teatral proponiendo en el plano diegético una delimitación fundamental de la cual los restantes dramas se hacen eco: la frontera que separa la legalidad del estado y la ilegalidad de los gauchos. Esta separación implica a la vez una delimitación entre los cuerpos no visibilizados (los gauchos) y los visibilizados (los representantes de la ley estatal) que se hace evidente a partir de dos temas constantes en el universo gauchesco: las formas de matar y morir (se mata cuerpo a cuerpo, de frente, y se evita morir a traición, aunque suceda) y el valor de la palabra. Con respecto a este último, si la palabra escrita representa al aparato estatal, y por lo tanto legal, la palabra oral es aquella que constituye la ética del gaucho y que rige todo su accionar. Además, Moreira y sus personajes colegas del sistema gauchesco, proponen un héroe en el cual el motor es individual, consecuentemente social, y cuya visibilización, en este plano, se produce por un desacuerdo económico y/o político que repercute

en el plano amoroso proponiendo así una imagen cíclica en el devenir de los personajes principales. Asimismo, esta categorización, la del desacuerdo que tomamos de Ranciere (1996) y que permite la subjetivación de aquellos cuerpos que no formaban parte de la cuenta, sino que estaban allí como *foné* y no como logos, nos permite caracterizar las obras según el grado en el cual se acercan o se apartan del modelo propuesto por Moreira y Fierro. Si en estos dramas el desacuerdo es netamente económico y social, a partir de los personajes de Juan Cuello y Julián Giménez, de las obras teatrales que llevan estos mismos nombres, el desacuerdo es sentimental, proponiendo lo amoroso como paradigma de la injusticia social. En el caso de *Juan Cuello* (1890) de Luis Mejías, la obra instaura una configuración de héroe “enamorado/enamoradizo”. Esto se evidencia no sólo con las acciones de Cuello sino también por los cantos<sup>2</sup> que este gaucho realiza en el texto, produciendo así una productividad estética diferente con respecto al signo gaucho que planteaban sus piezas antecesoras. Consideramos central entender dicha representación del héroe y del drama como un eslabón dependiente del teatro romántico argentino anterior, en especial, con la poética que representan las obras antirrosistas producidas durante el período 1835/7-1857. Esto es así no sólo porque la obra se ubica temporal y espacialmente durante el Buenos Aires de la época de Juan Manuel de Rosas<sup>3</sup>, sino también porque reproduce parte del ideario de los intelectuales en contra del gobernador Rosas en lo que refiere a la crítica de sus formas bárbaras de gobierno y al control detallado del cuerpo y de los espacios que este gobernador impartía. Como soberano del territorio, y tal como lo evidenciaban las obras dramáticas opositoras, Rosas determinaba qué cuerpo era productivo y cuál no para su gobierno a la vez que establecía cuáles eran los límites territoriales que el pueblo podía recorrer (Noguera, 2017). Sin embargo, ante ese minucioso y sistemático control que Rosas ejercía sobre el cuerpo social, los intelectuales opositores encontraban el modo de mostrar las fallas del sistema ante la creación de personajes “móviles” que atravesaban las diferentes fronteras que el régimen establecía y las presentaban como un constructo narrativo funcional al ideario que la Generación del 37, su principal opositora, pretendía: la libre circulación de los capitales simbólicos, sociales y culturales para la creación de la nueva nación civilizada. En este sentido, los dramas gauchescos *Juan Cuello* de Mejías y *Julián Giménez* (1893) de Arosteguy retoman gran parte de ese ideario antirrosista como así también recuperan ciertos temas y procedimientos propios del teatro romántico, pero de manera relativizada y en claves pseudo-cómicas: la disyuntiva entre el amor y el honor, la representación de las mujeres como ángeles o demonios, la revalorización social del nombre, la necesidad del exilio ante una sociedad que no le es propicia, y la configuración del héroe como un dislocado social. El ciclo gauchesco se cierra con el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en 1896 pero sus representaciones por parte de la Compañía Hermanos Podestá continúan hasta 1901. En ese año los hermanos José y Gerónimo se separan

2 “Mi ardiente imaginación/mira en ti un ángel del cielo, rajado a traer el consuelo/que falta a mi corazón/Mi más risueña ilusión/ha sido hermoso lucero/de mostrarte el verdadero/amor que mi pecho siente/y aunque a tu lado y ausente/vida mía más te quiero.”

3 Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las leyes y perteneciente al partido federal, gobernó Buenos Aires en dos períodos: 1829-1932 y 1835-1852.

por cuestiones afectivas<sup>4</sup> y forman dos nuevas compañías teatrales en los teatros Apolo y Libertad. Con respecto al texto de Leguizamón, en él se produce el disciplinamiento del gaucho a partir del indulto de Calandria. De esta manera, este cuerpo ilegal (el del gaucho) se legaliza: de ser gaucho matrero<sup>5</sup> pasa a ser “criollo trabajador”. Así, a nivel textual, el héroe se vuelve inofensivo y el conflicto social irreconocible” (Mogliani, 2002: 177).

No obstante, antes de ese final encontramos a *Santos Vega*, gaucho cuya leyenda ha sido escrita como novela por los autores: Bartolomé Mitre (1838), Hilario Ascasubi (1872), Eduardo Gutiérrez (1880-1881), Rafael Obligado (1870-1890), Mugica Lainez (1950), sólo por nombrar algunos escritores. En el caso de la versión teatral realizada en 1893 por Juan C. Nosiglia, esta retoma y amplifica el componente sentimental, pero en este caso referido a la amistad, presente en la gauchesca literaria en general e inaugurada por la gauchesca teatral de la mano de *Julián Giménez*. En este sentido, la obra de Nosiglia se aleja del polo planteado por *Moreira* y *Fierro* y se incluye en el paradigma de gauchesca romántica que plantea *Juan Cuello*, suprimiendo los aspectos cómicos y produciendo un señalamiento hacia la solidaridad entre los oprimidos. Considerando estos aspectos, con el hallazgo de este texto, se recuperan las textulidades que rescatan la gauchesca sentimental restableciendo así el polo romántico y el mundo querencial del gaucho, aspecto relegado por las obras teatrales de *Juan Moreira* y *Martín Fierro*. Además, y de esta manera, observamos que la afirmación generalizada de Schwartzman (2013:84) sobre el teatro gauchesco, que refiere a que esta poética acude “al chiste rústico como eje de su propuesta” y que “todo es complaciente y tranquilizador”, no se cumple. El teatro gauchesco no sólo fue un lugar en el cual personajes y espectadores hallaron un lugar de identificación y expiación de sus realidades, sino también un vehículo que permitió la formación de un gusto y un pensamiento activo para la población nativa y extranjera que poblaban nuestras latitudes por aquellos años.

Así, el *Santos Vega o el desgraciado o sea Vega el cantor* (drama criollo en dos actos y once cuadros, en prosa, tal como lo indica su manuscrito) retoma la leyenda de este gaucho que cae en desgracia a partir de que su padre decide vender su estancia a Rafael, padre de su supuesta enamorada. Rafael, al enterarse de este romance se encoleriza y decide no pagar la deuda que de palabra había contraído con el padre de Vega y en venganza no sólo imposibilita la concreción de este romance, sino que también se adueña de sus tierras. Luego envía a matar al padre de Vega, mata a su peón Lucas, hace que la ley estatal se encuentre de su lado y arroja a este gaucho a la miseria y clandestinidad. Como vemos, la obra se incluye en el entramado textual de la poética gauchesca evidenciando uno de los problemas centrales que denuncia el género: “Es la aplicación diferencial de la ley, antes que la geografía, la sangre o tradición,

lo que hace del paisano un bárbaro y lo obliga a pasar de gaucho bueno a gaucho malo: el sueño de la civilización produce bárbaros.” (Gamerro, 2015: 79) Así también, lo denuncia en su canto Santos Vega: “Ven pampero, y en mi frente/ dadme lo que el mundo niega/el suave beso que llega/como caricia doliente/el arroyo mansamente/su fresca agua me brindó./El sol frío me quitó, pero hasta hoy la humanidad, ni una sed de agua me dá/ y hasta el crimen me empujó.../ (Nosiglia: 1893:20).

Como mencionamos, el desencadenante del conflicto en esta obra recae en el valor de lo sentimental pero no sobre la mujer, ya que tal como afirma Vega después de su enfrentamiento con Rafael: “usted me hizo un servicio en llevársela, porque ya estaba cansado de ella” (Nosiglia: 1893: 31) sino en el de la amistad. La pérdida injusta del peón Lucas y la muerte accidental del amigo Carmona en sus propias manos son aquellos elementos que constituyen la ética de este gaucho y es aquello que motoriza las acciones de Vega. Así lo canta este gaucho: “El ser gaucho no es deshonra. Santos Vega no mancha a nadie con su amistad, ni con su amor” (Nosiglia, 1893:18). En este momento cabe la pregunta: ¿qué es la amistad? En un ensayo sobre la amistad, Girogio Agamben (2016) analiza este concepto y da cuenta de que la amistad es un término que los lingüistas consideran como no predicativos, es decir términos en los que no es posible construir un objeto a partir de lo que sus predicados enuncian. Además, concentrándose en el cuadro de Giovanni Serodine, “Pedro y Pablo camino al martirio”, propone a esta obra como una alegoría perfecta sobre la amistad dada la proximidad que los apóstoles presentan en la obra y su imposibilidad de mirarse dada esa misma cercanía. “¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella?” Se pregunta Agamben (2016:43). La amistad es una co-presencia, un co- sentir junto a otro que no es otro yo sino un devenir otro de lo mismo. Porque “los amigos no comparten algo (un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto): ellos están com-partidos por la experiencia de la amistad. La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tienen que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política es esta repartición del objeto, este co-sentir original” (Agamben, 2016:49).

Considerando estas reflexiones, teniendo presente el conflicto de Santos Vega quien fue desposeído de sus pertenencias y para quien el amor hacia una mujer ya no lo preocupa, es lógico entender que lo único inmutable y que le es propio ante la injusticia social es la amistad. Si la ley del estado no aplica de manera equitativa su justicia; si ella pretende producir la rivalidad entre aquellos que están a un lado y otro de la ley; si ella produce sujetos nómades a causa de su dislocación en el entramado legítimo de la sociedad, lo único asegurable ante este universo es la salvación del cuerpo amigo, del par. Sin embargo, y en ello la tragicidad del *Santos Vega*, ante la partida que intenta apresar tanto a él como a su amigo Carmona, este gaucho se equivoca. Luego de ser herido, clava su cuchillo en el cuerpo de su amigo creyendo que era un oficial. Ante tal descubrimiento y al verificar que su cuchillo porta la sangre de su amigo, ya no hay más cabida para su cuerpo en el relato puesto que la ética de este gaucho se erosiona. El lugar de co-presencia entre los cuerpos hermanados por la injusticia desaparece y todo ello se acrecienta debido que

4 En un reportaje la actriz Blanca Podestá, hija de Gerónimo y sobrina de José, contó que esa separación no respondió a disputas estéticas o económicas. Esta separación se debió a que José estaba enamorado de una parquitera de la compañía, la esposa de Gerónimo se enteró y puso a su marido entre la espada y la pared: o se va ella o me voy yo. Como José no aceptó la idea de que la artista se fuera de la compañía, los hermanos decidieron separarse y luego de la última representación de Calandria en 1901 separaron los bienes y a los integrantes de la compañía.

5 Según la Real Academia Española (RAE), en Argentina la acepción matrero define al fugitivo que buscaba el campo para escapar de la justicia.

Vega falta a su palabra de amistad y a la ley del gaucho: mata a Carmona por la espalda. Así lo dice en uno de sus cantos finales la voz de Vega: “Carmona, mira que el Diablo/viene a cantar conmigo. /Despierta pronto te digo/ah, es verdad, yo te maté/Vos que el honor merecías, /de los amigos mejores/mueres como los traidores, Carmona, ... perdonamé...” (Nosiglia, 1893:63). Además, y a diferencia de sus hipotextos, la muerte del Santos Vega de Nosiglia no responde al enfrentamiento de cantos con el diablo. Su muerte ya está anunciada y por eso su presencia en el relato sólo sirve como elemento contrapuntístico que permite la condensación de su trágico destino. Así, el desafío entre diablo y Vega se diluye y sólo queda el cuerpo herido, y luego inerte del payador Santos Vega sobre el escenario.

#### CONDICIONES Y DERECHOS LABORALES DE LOS ARTISTAS

En carta de José Podestá a Juan C. Nosiglia (14 de mayo de 1891, Fondo Jacobo de Diego, INET), a propósito de la obra que previamente analizamos, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor*, y cuyo estreno se realizó en 1893, leemos:

Respecto a “Vega” aún no he podido hacer nada, trabajamos todas las noches, con las payadas de Gabino, se acaban las funciones a las 12 ½ o 1; al día siguiente y henos aquí, que, aunque la voluntad se nos salga por las puntas de los pelos como se nos sale, no podemos estudiar ni trabajar nada, he aquí porqué su drama duerme, y no en el olvido, sino esperando un tiempo oportuno para ensayarlo.

Este documento, como tantos otros que hemos consultado y estudiado<sup>6</sup>, revelan las condiciones laborales de los artistas en las compañías teatrales de fines de siglo XIX. Una condición que no es privativa de la compañía de José Podestá, sino que se hace extensiva a toda la vida laboral de los artistas del momento. Señalamos que aún para comienzos del siglo XX, los 24 teatros que componían el campo teatral porteño, se desenvolvían de la misma manera en cuanto a la representación de sus funciones: “La primera función de la tarde era conocida como función *matinée*, mientras que la segunda era conocida *vermouth*, era a las 18 horas. (...) el teatro porteño se desarrollaba sin descanso durante todos los días de la semana, los días de mayor asistencia de público eran los sábados y domingos (Caudarella, 2016: 39). Como vemos, las jornadas laborales era extremadamente extensas y no había días de descansos evidenciando así el grado de precariedad y explotación que experimentaba este rubro laboral. En lo que refiere a la situación de los autores, recién en los años cercanos al cumplimiento del centenario de la Revolución de Mayo argentina (25 de mayo de 1910), algunas de estas situaciones comienzan a cambiar. Esto es así, debido a que por esos años un grupo de autores teatrales empezaron a movilizarse para expresar sus desacuerdos con los empresarios y cabezas de compañías teatrales y también por la presencia e injerencia de las primeras asociaciones gremiales: Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales (1906/1916) y Sociedad Argentina de Autores (2010). Los reclamos de los escritores de teatro se sustentaron, por un lado, en un mayor reconocimiento económico por las representaciones de sus obras; por otro lado, por los plagios que los autores sufrían ya desde fines del siglo XIX a partir de las representaciones que las compañías hacían y esto ocasionaba que se generaran copias ilegales de sus personajes, temas y problemas, entre otros aspectos. Tras discrepancias y negociaciones, y con el apoyo de grandes figuras del campo teatral de entonces, como fue Pablo Podestá (hermano menor de José Podestá), en 1910 se establece un acuerdo entre empresarios teatrales y autores de teatro. Este determinó que, para los estrenos de las obras, el 15 por ciento de lo recaudado de esa función fuese destinado al autor de la obra teatral. El resto de las representaciones,

<sup>6</sup> Una gran fuente documental sobre el pasado teatro argentino se encuentra en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de Buenos Aires. Entre estos documentos, destacamos: archivos fotográficos, de programas, críticas periodísticas, entrevistas, contratos, cartas personales, biografías, bibliografías.

los autores percibirían un 10 por ciento de lo recaudado en cada función.

Las luchas, reclamos y acuerdos al interior del campo laboral artístico se incrementaron luego de esos años y se llegaron a producir dos grandes huelgas en 1919 y 1921. Estas huelgas coinciden con el momento de apogeo de la escena argentina, producida no sólo por el desarrollo y consolidación de diversas poéticas teatrales sino también por la gran afluencia de público, la accesibilidad de las entradas y por la no competencia, hasta 1926, de otros espectáculos de entretenimiento como fueron luego la radio y el cine sonoro (Mauro, 2018). El terreno que se ganó luego de las huelgas fue, sobre todo, la reducción de las jornadas laborales y la obtención de un día de descanso para los artistas. En relación con los autores, veintitrés años tuvieron que pasar luego del acuerdo de 1910 para que los derechos de propiedad intelectual fueran reconocidos en la Argentina. Esto es así debido a la sanción de la Ley 11.723 en septiembre de 1933, aspecto que no solo evidencia un marco de regulación para las creaciones artísticas, literarias y científicas en nuestro país, sino que también muestra –de manera novedosa– la injerencia del Estado en políticas culturales (Lacquaniti: 2017). En su investigación sobre esta Ley, Lacquaniti (2017: 69) afirma que:

Con el objetivo de proteger de una manera más eficaz los derechos de autor, se establecieron nuevas pautas de penalización de las infracciones y nuevas herramientas de control sobre los circuitos de reproducción y circulación de las obras que fueron administradas por un nuevo organismo burocrático: el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (RNPI). A su vez, con el fin de desarrollar y gestionar una política pública cultural de fomento y patronazgo de las actividades artísticas e intelectuales se creó una nueva agencia estatal: la Comisión Nacional de Cultura (CNC).

De manera sintética, destacamos que la Ley establece el derecho por parte de autores/as a disponer de sus obras tanto para la circulación, reproducción, traducción, transposición, etc. Determina que el derecho de propiedad intelectual es tanto de sus autores/as como de sus derechohabientes, en caso de fallecimiento del creador/a. En el caso de fallecimiento de un autor/a, sus herederos tienen derecho a percibir los cobros correspondientes por un lapso de 30 años. Pasado este tiempo, los herederos no pueden oponerse a la reedición de sus obras. No obstante, la ley establece que, si existen fines didácticos y/o científicos, se puede reproducir parcialmente una obra sin previa autorización del autor/a o herederos. En el apartado Representación, en los artículos 45, 46, 47, 48, 49, 50, la norma regula los procedimientos para la exhibición de una obra literaria o dramática en los medios teatrales, cinematográficos, o radiofónicos. Establece los procesos de contratación, los tiempos máximos para su representación por parte de los empresarios artísticos (un año desde la firma del contrato) y contempla la responsabilidad por parte de estos en caso de que las obras se pierdan o destruyan. Asimismo, determina la obligatoriedad por parte de un autor/a de inscribir su obra en el Registro de Nacional de Propiedad Intelectual, entidad creada a partir de la sanción de esta Ley. Dentro de sus 89 artículos, la Ley prevé las disposiciones, sanciones y regulación de los derechos de los creadores de una obra como así también para los intérpretes de estas en

los medios: televisión, cine y radio. Cabe señalar que Argentina fue uno de los primeros países latinoamericanos en sentar precedentes con respecto a este tema. No obstante, muchos autores que trabajaron en la compañía de Pepe Podestá no llegaron a ver estos logros, tal es el caso de Florencio Sánchez. Autor uruguayo que inició la etapa renovadora de la compañía de Podestá, que continuó a la fase gauchesca y que se inició a comienzos del siglo XX con el estreno de *Barranca abajo*. A pesar de haber sido uno de los grandes autores de la escena rioplatense, murió en la pobreza y solo luego de implementada la Ley de Derechos de autor, su viuda comenzó a cobrar por los derechos de sus obras que al día de hoy se continúan representando.

## CONCLUSIONES

Las condiciones laborales de los artistas en la Argentina desde los inicios del campo teatral (como así también antes y aun en la actualidad) está caracterizada por la precariedad, la informalidad, la autogestión y la difícil percepción como trabajadores por parte de las instituciones. En los últimos años, y a partir de diferentes estudios que se han concentrado en el análisis de estas prácticas específicas (Mauro, 2014, 2018) que se apartan de los trabajos clásicos y que se incluye en los que se ha denominado trabajo no clásico (entendiendo por esto la desterritorialización laboral, jornadas laborales extensas, pluriempleo, la inclusión del cliente como parte del proceso productivo laboral, etc.) permiten reconfigurar estos mapas de sentido y posibilitan comprender el devenir presente de estas mismas prácticas.

El caso de los autores/as de teatro si bien ha tenido mayores éxitos en términos legales que las de los actores, actrices, directores/as, sólo por mencionar algunas de las actividades que incluyen al ámbito teatral, en los inicios de sus actividades la irregularidad se manifestaba como una constante. El abuso u oportunismo por parte de los cabezas de compañía que decidían retirar de cartel las obras alegando a los autores la falta de éxito para luego comprar sus obras por un bajo costo, aprovechándose así del trabajo del artista, era una constante. Además, era leído como estrategia empresarial en pos del éxito del producto artístico y, por lo tanto, solapaban la condición de precariedad a la cual relegaban al trabajador del espectáculo.

Es por ello, y si nos concentramos en el período gauchesco, el no registro de sus obras y la falta de regulación de sus producciones artística hicieron que, en muchas ocasiones, sus obras se perdieran o pasen a otras manos y fueran plagiadas. En el caso de las obras teatrales de la gauchesca, solo a través de políticas de preservación por parte de Museos y bibliotecas nacionales e internacionales, el interés por publicar algunos de esos clásicos por parte de instituciones Educativas y, en la actualidad, Científicas esas obras de gran valor documental se han resguardado y gracias a las investigaciones que se han desarrollado y continúan implementándose se posibilita su acceso y divulgación. Tal como lo propone, en parte, este artículo. No obstante, y si bien en el plano autoral de obras artísticas la ley establecida en la década del 30 produjo un reconocimiento mayor y un grado de visibilidad absoluto para sus creaciones y pone el acento en el valor del nombre propio, las luchas continúan aún casi un siglo después en los otros niveles del campo artístico.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AGAMBEN, GIORGIO.**(2016). “El amigo”, *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOSCH, MARIANO.** (1969). *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- CASTAGNINO, RAÚL.** (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: INET.
- CASTAGNINO, RAÚL.** (1953). *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane.
- CAUDARELLA, M. F.** (2011). *La necesidad del espectáculo: aspectos sociales del teatro porteño 1918-1930*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- GAMERRO, CARLOS.** (2016). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, JOSEFINA.** (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- MOGLIANI, LAURA.** (2014). *El Costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral. Edición on line.
- MAURO, K.** (2014). Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria, *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- MAURO, K.** (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Revista Pilquen*, 21(5), 38-48.
- NOGUERA, L.** (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el período romántico argentino (1837-1852)*. Buenos Aires: Eudeba.
- NOGUERA, L.** (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 144-162.
- NOGUERA, L.** (2020). ¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 8.
- NOSIGLIA, J. C.** (1893). *Santos Vega o el desgraciado o sea Vega el cantor*. Manuscrito.
- PELLETTIERI, OSVALDO.** (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- RANCIÈRE, JACQUES.** (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCHVARTZMAN, JULIO.** (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.



Técnica: Tallado en madera

## ***Imágenes recobradas. La tradición del cine familiar y su reorientación a través del montaje.***

*Giovanni Festa*

Universidad Nacional de La Plata  
[giovanni.festa81@gmail.com](mailto:giovanni.festa81@gmail.com)



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2023-02-17

ACEPTADO: 2023-05-24

### RESUMEN

El ensayo intenta recolectar las trazas de la que podemos definir como “tradición de las películas familiares” al interior de una serie de breves secuencias traídas desde el cine experimental norteamericano (Mekas); del cine ensayo argentino (Comedi) y de una secuencia emblemática de cine comercial que juntaremos con otra de un filme del así llamado cine marginal (Bressane). Veremos cómo, a través de distintas formas de montaje y adjuntando distintas clases de materiales, las películas familiares logran volverse, en el primer caso, *stream of consciousness* y transfiguración de la realidad en poema visual; en el segundo cinta mnemotécnica donde la historia personal se junta a la colectiva; y finalmente, en el tercero, agente capaz de crear huecos, fallas, en una memoria que puede revelarse, de repente, completamente ficticia. El resultado es un proceso de reorientación: desde imágenes que fijan un instante pasado, las imágenes familiares, liberadas, moverán hacia el futuro. Al final intentaremos un experimento de montaje de imágenes inspirado en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

### PALABRAS CLAVE

Cine familiar; Cine-ensayo; Mekas; Comedi; Bressane.

“Detente, momento, ¡eres tan hermoso!” Es, esta, la frase que Faust habría tenido que decir a Mefistófeles cuando hubiera logrado experimentar la plenitud del gozo y en aquel instante, en la cumbre de la felicidad extrema, su alma estaría perdida.

Este momento fulgurante, este instante único y, si queremos, aurático (¿el instante detenido no aparecería ante Faust como algo atado en su aquí y ahora, como la aparición única de una lejanía por más cercana que esta pueda hallarse?), en la época de la reproducibilidad técnica se ha, por así decirlo, devaluado. En una secuencia de *Pirotecnia* (Atehortúa Arteaga, 2019) nos encontramos en un laboratorio donde se transfieren viejas cintas analógicas en digital. El dueño (que guarda una copia de todo lo filmado también para él) dice que hay millares de cintas: la gente no deja de filmarse a sí misma.

El resultado es una clase de obras que registran lo cotidiano: filmaciones case-ras. Cine hogareño. *Home movie*. Películas familiares.

Prividera, en su libro sobre cine documental nos proporciona sin quererlo una definición perfecta de cine familiar: «una serie de imágenes no mediadas por ningún tipo de reflexión; planos secuencias que registran eventos ordinarios o extraordinarios, pero que no obedecen más que a ese registro “primitivo” del que el cine fue alejándose a través de su historia» (Prividera, 2022: 23) . Estas palabras nos hacen venir a la mente otras, las de Pasolini que, reflexionando sobre el plano secuencia, lo describe como un ángulo de visión parcial, pobre, limitado, incompleto, donde la realidad habla a través del único lenguaje que conoce, el de una totalidad de hechos mirados y escuchados en el momento de su ocurrir, que es siempre presente.

## GENEALOGÍA Y RASGOS DE UN OJO QUE FILMA

El cine familiar posee una *genealogía* que comienza cuando la burguesía comercial se afirma como clase social. Desde el fresco hasta el cuadro de corporación, desde el daguerrotipo y la *vue* Lumière hasta el super-8 descubrimos algo evidente. El burgués padece de la pulsión de auto-representación, que es expansiva (quiere siempre más) y originaria (se sitúa al origen del surgimiento de su clase) como el hambre y el sexo.

Brakhage en *En defensa de lo amateur* explica que esos materiales caseros son grabados por una precisa clase de hombre con la cámara”, el amateur. Como sugiere la palabra, es un amante de su objeto capaz de observar la belleza y compararse con ella, que trabaja de acuerdo a su necesidad sin fin de lucro; sus “obras” carecen de drama y ponen de manifiesto, filmando a su mujer e hijos, vulnerabilidad y sinceridad; utiliza cámaras ligeras, con las cuales logra relatar, a través de una “confusión encantadora” la memoria cinematográfica de su propia vida (Brakhage, 2001: 171).

“Amateur” entonces: se trata de una figura que permite una clasificación de tipo *Técnico* (el amateur es contra todo lo profesional) *Histórico* (lo opuesto del registro monumental y publico relata el momento cualquiera, anodino, privado), *Estético* (prefiere en general lo *naif*, y muchas veces sin premeditarlo, se pone en contra de toda ley perspectiva adoptando distintas formas de la intención que prefieren, por ejemplo, el espontaneismo del zoom a formas más elaboradas de acercamiento de la toma).

El “hombre de la cámara” que filma películas familiares en las décadas previas al surgimiento de lo digital es (la mayoría de las veces) un peculiar tipo de amateur: se trata de un hombre burgués de mediana edad y de raza blanca, que llamaremos *Pater Familias*. Para el derecho romano el Pater familias era el custodio de la memoria de los ancestros y del fuego doméstico y el único que podía disponer del patrimonio familiar. Entre sus derechos, el *ius exponendi*, que le daba la facultad de abandonar el hijo en un lugar público.

También el hombre que graba un film familiar es el custodio de una memoria compartida y de una idea de domesticidad (en lugar del fuego, la pantalla de la tv); él también dispone de un patrimonio, de tipo mnéstico; finalmente, expone su núcleo familiar a ser filmado (es decir a desaparecer en cuanto cuerpo, redoblado en imagen). Al mismo tiempo el Pater es un excluido que funda (formula) una escena y para filmarla tiene que permanecer afuera de ella, invisible; cree en la absoluta transparencia y neutralidad del médium fílmico: la cámara según él, no capta una construcción de mundo (sociológicamente, históricamente, culturalmente ya determinado), sino el mundo mismo, sin mediaciones. El Pater familias cree en un principio de mimesis absoluta y esto lo hace omnipotente, en el mismo tiempo evocador (de una escena) y testigo (de unos hechos): en realidad nunca construye su punto de vista, solo adopta uno. El Pater familias no conoce el montaje. No sabe que aún en la mirada más ingenua se oculta un principio de auto-reflexividad y que cada visión es siempre una versión del mundo.

Si es verdad que la mayoría de las veces el cine familiar no posee ningún verdadero interés para los que no pertenecen al núcleo familiar o de amigos grabados en la película, la cinta familiar realiza una tarea, en cierto sentido, teórica, mefistofelica: parar el instante, perseguirlo para preservarlo y relatar la vida misma mientras se consume. El cine familiar se vuelve un fragmento que permite a una narración, a una experiencia, preservarse; es, como veremos, un documento (contra todo monumento) y finalmente la expresión de un deseo (preservar lo que, sin pararse, se escapa) y la escritura de una memoria.

Si regresamos al texto de Brakhage descubrimos que contiene unas sugerencias más. El cineasta habla de los errores que, en cierto sentido, permitirían a las hipótesis de trabajo, a las dudas, a las incertidumbres, de ingresar no solamente en plan general (esto es inevitable), sino en la obra terminada. Después sostiene que la falla, el error, derivan de algo inconsciente ligado al lenguaje y a aquellos actos fallidos capaces de revelarnos como todo relato de vida que *a posteriori* miramos como dotado de una cierta coherencia se apoya, en realidad, sobre tierras movedizas, y no existe novela de una vida posible sino puros borradores inconexos. Durante la visión de una película familiar el ser filmado goza de un prestigio especial, el de la ubicuidad o de la transferencia, es decir el de estar, al mismo tiempo en el lado de allá de los acontecimientos que pasan en la pantalla y en el lado de acá, sentado, viéndose a sí mismo como si fuera otro (se podría imaginar un home movie similar a *Continuidad de los parques* de Cortázar: la cinta de repente comienza a registrar el momento actual hasta adelantarse y vislumbrar los momentos sucesivos de la vida del hombre sentado ante el monitor). La cinta familiar nos revela, en cierto sentido, que la vida nunca es, sencillamente, una, y que se configura por bloques de duración, secuencias, fajos narrativos. Es decir, que toda vida se parece a una película. El aspecto que nos interesa ahora es cuando estos “retazos de vida filmada” de repente aparecen en filmes de distinto “género”.

Recolectaremos las trazas de esta “tradición de las películas familiares” al interior de una serie de breves secuencias traídas desde el cine experimental norteamericano (Mekas); del cine ensayo argentino (Comedi) y finalmente de una secuencia emblemática de cine comercial que juntaremos con otra de un filme del así llamado cine marginal (Bressane). Veremos cómo, a través de distintas formas de montaje y adjuntando distintas clases de materiales, las películas familiares logran volverse, en el primer caso, *stream of consciousness* y transfiguración de la realidad en poema visual; en el segundo cinta mnéstica donde la historia personal se junta a la colectiva; y finalmente, agente capaz de crear huecos, fallas, en una memoria que puede revelarse, de repente, completamente ficticia. Como escribe Prividera (Prividera, 2012: s.p.), “siempre es otro el que mira desde el pasado”. El montaje como praxis operativa y pensamiento a través de las imágenes llevará a un proceso de reorientación: las imágenes familiares dejarán de fijar el instante pasado para moverse hacia el futuro. El tiempo perdido del eterno día de fiesta del film familiar es, así, finalmente recobrado.

Antes de empezar vamos a intentar una radiografía previa del film familiar, a través de aforismos que poseen la estructura exterior del *Tractatus lógico-filosofico* de Wittgenstein.

**1-** El film familiar es un relato que, grabando acciones ocurridas, las revela en imágenes que, observadas *a posteriori*, se revelan como nunca vistas.

**1.1-** Ante una película familiar es necesario tener en cuenta el espacio entre el que filma y lo filmado.

**2-** Ese espacio entre dos no es otra cosa que el tiempo, que no está en ninguna parte y es simultáneamente subjetivo y existencial.

**3-** El film familiar comenzó con el *Pater familias*.

**3.1-** El *Pater Familias* se distrae mientras filma.

**3.1.1-** Distraerse implica procrastinar, diferir las preguntas. Pensar que sea suficiente grabar las cosas para que se revelen ante nosotros.

**4-** En un film familiar cada imagen es una pregunta mal formulada o, mejor, formulada correctamente y sin embargo carente de sentido porque es solo el fragmento de una frase cortada. Para que ella cobre sentido, se necesitan las otras porciones de la frase y después, es necesario ponerlas en orden: *incipit montaje*.

**4.1-** El montaje transforma esos retazos de vida desnuda en una biografía capaz de situar el personaje en el interior de situaciones; mostrar los puntos de convergencia y las distancias con los acontecimientos de una época; revelar como estos acontecimientos componen otros relatos.

**4.2-** El montaje privilegia algunos contenidos en lugar de otros. En la película familiar, al contrario, no se elige nada. Al establecer comienzo y termino es lo fortuito, el deseo, el aburrimiento, el cansancio, o, simplemente, el fin de las horas (o de los días) felices (el picnic, el cumpleaños, la boda)

**5-** El film familiar no ama lo cotidiano

**5.1-** El film familiar no hace otra cosa que filmar lo cotidiano. El film familiar implica siempre el regreso de un muerto. Aún si este está vivo, todavía

**6-** Todo film familiar es entonces, un film de zombies es decir de no-muertos

**6.1-** Cada film familiar es atraído, de forma inconsciente, por algo que ya ha dejado de existir, por presente que pueda ser.

**7-** En el film familiar se está ensayando no la vida mientras se produce, sino la única sobrevivencia posible después de la muerte: la vida de las imágenes, la vida en cuanto imágenes que son la continuación de la nada que ha sido nuestra misma existencia.

**7.1-** En el film familiar se trata de afirmar lo más difícil (la persistencia de una memoria común) a través de la trivialidad más absoluta.

## MEKAS. EL CINE FAMILIAR COMO DESPLAZAMIENTO Y EPIFANÍA

Hay una página en el diario de Jonas Mekas *Ningún lugar a donde ir* extraordinariamente reveladora; la fecha es el 10 de enero 1948, y el futuro cineasta se encuentra en Mainz como prófugo de guerra: «Invito a leer todo esto como fragmentos de la vida de alguien. O como carta de un extranjero que siente nostalgia. O como una novela, ficción pura. Sí, invito a leer esto como una ficción. El tema, la trama que anuda estas piezas, es mi vida, mi desarrollo» (Mekas, 1991: 160). El diario posee una serie de fotografías en blanco y negro que componen, en cierto sentido, la primera película de Mekas. El resultado no es un home movie, sino lo que podríamos llamar un no-home movie, el diario de un desplazado, de un exiliado, de un sin lugar, similar a las vivencias relatadas en novelas como *La ignorancia* de Kundera y *Mashenka* de Nabokov. En Kundera, uno de los dos protagonistas, Josef, regresa a la tierra que ha tenido que abandonar, exactamente como Mekas, por motivos políticos. El hermano le entrega un paquete donde el hombre encuentra un álbum de fotos de su infancia; dos libros ilustrados; el dibujo ilustrado de un niño, con una dedicatoria, “para el cumpleaños de mamá”; luego un cuaderno, su diario de cuando tenía 15 años. Las notas estaban fechadas en los primeros años del comunismo. No había en esos papeles, confiesa Josef, referencias políticas, sino tal vez, al puritanismo de los primeros años del comunismo y el ideal del amor sentimental como telón de fondo. En Nabokov el protagonista, un emigrado ruso que trabaja a veces como extra en películas mudas, descubre de repente que la vida entera se parece a una ficción cinematográfica, en la que actores secundarios distraídos representaban un papel, sin saber nada en absoluto de la película en que lo representaban. Y, análogamente a Mekas, tenía la impresión de que aquella ciudad extranjera que iba pasando ante él no era más que la serie de imágenes de una cinta cinematográfica.

En los diarios de Mekas las fotografías nos hablan: en un relato telegráfico en primera persona, son comentadas por leyendas: como una película por imágenes fijas, vemos el cineasta niño con sus padres, el drama de la cohabitación forzada en las barracas y el desplazamiento forzado y la llegada a Estados Unidos, que marcará su carrera de cineasta y teórico de cine. Entre otras vemos “mi padre y yo a los seis años en 1928”; “Elżbieta Mekas, mi madre, en una fotografía tomada hacia 1927”; “Povilas Mekas, mi padre, en una fotografía de pasaporte tomada en 1917”; un dibujo de “barracas, nuestra habitación”; “Wiesbaden, campo de desplazados”; “Jonas Mekas, abril 1946”; “Adios Wiesbaden”; “El tranvía de Mattenberg a Kassel”; Jonas Mekas, Leonidas Letas y Adolfas Mekas en Schwäbisch-Gmünd, 1949”; “Aquí veo un patio trasero sucio y cubierto de basura”; “La banda de Graphic Studios durante la hora del almuerzo en Madison Park, 23rd Street”.

En su película *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) vemos, entre otras imágenes, un desayuno en Central Park con unos amigos; la hija Oona que se ejercita al violín; una cena con los amigos mientras se charla de Nietzsche; es decir, las que el cineasta califica como “Home scenes” (por ejemplo, su hijo

Sebastian que juega con un gato); su mujer Hollis que recoge unas fresas; la habitación en New York. Al final de la tercera parte llegan las primeras sobreimpresiones: no se trata de un acto banal, sino de la posibilidad, por parte de dos discursos heterogéneos, de entrar en conexión, de encontrar un punto de contacto en la simultaneidad, logrando una hibridación de la imagen vuelta palimpsesto: las luces de la pista de aterrizaje se juntan, por ejemplo, con el interior del departamento.

El destello de belleza del título es justamente la vida misma que la cámara logra filmar y que para el cineasta es "Paraíso". Después, en otro cartel, adjunta: "Esto es un film político". Estos momentos privilegiados, verdaderos acontecimientos en lo anodino (que, de lo anodino, al mismo tiempo, no difieren, siendo de ello una transcripción, por así decirlo, directa) ¿cómo logran ser captados por las películas caseras? Y, también, ¿Las películas caseras pueden abrirse a un contenido político?

La respuesta a la primera cuestión es que podemos considerar estas películas familiares como miradas hacia los micro-eventos, algo de dimensiones pequeñas, trivial, marginal, que acepta por un lado la apuesta conferida por el límite de escala, por el otro el prestigio de una historiografía menor y vivida que se ocupa del núcleo familiar en lugar de los acontecimientos que lo rodean. Y en esta reducción de escala se escondería algo preciado y raro, algo como una chispa, una posibilidad epifánica de lo cotidiano.

El aspecto político de la operación Mekas lo analiza lucidamente durante una conversación con Pasolini en 1967. En EE.UU, dice, hay siete millones de cámaras en los hogares de las personas. Muy pronto, en una especie de kinokismo capitalista y norteamericano, Mekas pensaba que la cámara iría a todos lados (en las cárceles, en los bancos, en el ejército) y «nos ayudará a ver dónde estamos, de qué manera podamos salir de aquí e ir a otro lugar» (Mekas, 2015: 157-164), filmando la realidad tal como es. En la utopía mekasiana los amateurs se han vuelto hacedores que abandonan los cuatro muros del filmado casero, arraigado a la pequeña novela familiar para salir a la calle. ¿La política marcaría, en cierto sentido, la muerte del film familiar? Como dice Prividera, hay una disyuntiva entre filmar la intimidad y buscar en la calle. Lo interesante en las películas familiares es justamente descubrir lo que las imágenes no dicen abiertamente. Sus zonas de sombra. Y, a partir de ellas, intentar un diagnóstico no solo personal, sino de una entera sociedad y coyuntura histórica.

### COMEDI. LA MEMORIA PERSONAL COMO ACTO POLÍTICO

El cine ensayo argentino se alimenta literalmente de cintas familiares para lograr una compleja reflexión sobre memoria personal y memoria colectiva, recuerdo y olvido. Agustina Comedi en *El silencio es un cuerpo que cae* (2018) muestra unas viejas filmaciones caseras del padre, Jaime, muerto en un accidente y que escondía un secreto.

En el film las viejas cintas que aparecen en la pantalla poseen tres distintas funciones: la fabricación de alguien que diga yo ("yo estoy grabando entonces soy"); el camuflaje; la fundación de una línea de continuidad, que implica un pasaje de consignas, una herencia (como en *Adios a la memoria* de Prividera y en *Fotografías* de Di Tella).

El padre de la cineasta es un pequeño hombre con la cámara, bulímico y voraz. No se separa nunca de aquella que podía ser considerada una extensión de sí mismo: en la inestabilidad de la cámara, en su abrupta y necia voluntad de grabar con descuido, en la falta de control, es posible quizás encontrar unas de las características, descritas por Di Tella, del "plano documental", capaz de «transmitirle al espectador la sensación de estar atravesando una experiencia» (Di Tella, 2020: 76).

El aparato es, para Jaime, al mismo tiempo, una prótesis y una pantalla. En el primer caso, esta extensión le permite una especie de acto fundacional de su personalidad, ya que es el material filmado, el relato de sus vivencias (antes de los filmes de familia, los de viaje con sus amigos o su esposa), que permite a lo que está detrás de la cámara de pensarse como yo, en una cercanía entre filmación casera y diario. En estos últimos dos casos el sujeto, en el momento en el cual se afirma, desaparece (en el diario porque, cuando pasa a través del proceso de escritura, la vida deja de ser propia para volverse la de otro; en el caso de la filmación casera porque el que filma nunca aparece en la cinta y, al mismo tiempo, se hace escandalosamente presente con algo que no es tanto del pensamiento, sino del cuerpo); en ambos casos nos vemos a nosotros mismos como otro en una autobiografía que se ha vuelto camino. Como dice Di Tella, «el que escribe relata la vida del que la vivió. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades» (Di Tella, 2019: 53). La primera persona (es decir la apuesta de la identidad) no se adquiere automáticamente al nacer, sino es algo que se forja progresivamente a través de un continuo acto cultural de trascendencia: decir yo es un lento proceso de formación y desenlace que se produce a través de aproximaciones.

Las filmaciones caseras de Jaime en lugar de afirmar esa primera persona se empeñan en borrarla. En enmascararla. Y esto nos lleva a la segunda función del cine casero, como camuflaje o elemento de ficción. Jaime es homosexual y vivió por muchos años con una pareja masculina, hasta casarse a los cuarenta y tener su hija, manteniendo secreta esta primera parte de su vida: es como si Jaime hubiera vivido dos vidas, solo que la primera no deja de permanecer al lado de la segunda, como posibilidad abortada

y trayectoria fantasma. Es necesario entonces ver más allá de las filmaciones caseras, de sus sonrisas estereotipadas y de sus rostros alegres: y así, mientras vemos escenas de vida familiar (Agustina en un recital escolar; un asado con la familia y los amigos; un viaje a Disneyland) el film nos revela como la película familiar es la imagen pantalla que encubre todo lo que el padre ha renunciado a ser. Al mismo tiempo la cámara también deja indicios, traiciona a quien la usa, por ejemplo, en la manera de Jaime de filmar el David de Michelangelo, que se enfoca sobre los genitales y en general sobre una morfología eróticamente masculina de la estatua: Como escribe de nuevo Di Tella «vas a hacer un tipo de construcción que va a hablar de quien sos, digas lo que digas vas a terminar confesando quién sos [...] cuando hablas de vos mismo, no hay donde esconderte» (Di Tella, 2019: 59).

Para Prividera, «todo film ensayo propondría la posibilidad de encontrar un subtexto alternativo-latente en las imágenes» (Prividera, 2022: 78); y para German García: «el pasado es siempre un relato que al decir acciones ocurridas usa palabras que siempre dicen otra cosa: mientras el biografiado está allá, en ninguna parte» (García, 2000: 38). Jaime es el perfecto *Pater familias*: filma para ausentarse, para desaparecer; y al mismo tiempo, ese proceso toma tiempo, es imperfecto, y el desaparecido termina siempre por dejar huellas en sus tomas.

Lo más importante del cine familiar no es entonces lo que vemos, sino sus elipsis. El que filma es el fásmidos, el insecto-hoja que se disfraza para no ser visto y que su mismo disfraz termina por acechar y poner de manifiesto. El disfraz es necesario: como dice Martínez Estrada, “quien ve la verdad, muere”. ¿Y cuál es esa verdad? Que todos los filmes familiares, como las familias felices, se parecen porque no tienen, aparentemente, un destino. Su destino se cumple a través del montaje.

No es un caso, entonces que el film empiece con la muerte del padre: como dice Pasolini, si el acontecimiento de la muerte nos permite un montaje-relámpago de la vida, el plano secuencia está al montaje como la vida está a la muerte.

Es la hija la que consigue, a partir de esta acumulación de escombros, de estos fragmentos de una identidad fragmentada recuperar un sentido que los recombine de manera impredecible trayendo a la luz lo inesperado como suplemento, a través de toda una serie de materiales colaterales: las polaroids y las películas de los viajes a Estados Unidos y Marruecos de Jaime; los testimonios (las entrevistas de la directora a los amigos y amigas del padre); y por último, el material en *super-8* de la misma directora que muestra una serie de escenas emblemáticas que, a través de la ficción, profundizan la biografía paterna.

Para que la filmación casera cobre sentido necesita entonces de nuevos documentos y de una operación de montaje que los organice.

Finalmente, el “diario” obstinadamente filmado por Jaime es, en cierto sentido, el diario de un exiliado, de un yo que se construye desde y a través de un exilio y esto no hace pensar en Jonas Mekas, con el cual hemos empezado. Él también tuvo que forjar un yo –y una mirada- en el

dolor de un exilio, histórico, cultural y social. Si Mekas, sin embargo, se movía entre los escombros de la guerra, Jaime se mueve entre las superficies intactas y amenazantes de la dictadura que persigue toda diversidad tachándola de anormal; y es así que la Historia (la dictadura en Córdoba) ingresa en las imágenes cualquiera de un hombre cualquiera.

Al final la hija toma en mano la cámara que era del padre. Se trata de una continuidad de mirada surgida de un luto, de una separación; de una herencia aceptada para traicionarla, volviéndose no amateur sino cineasta. En Comedi esta tradición sigue hasta el hijito de ella, que mientras es filmado, pide a su mamá filmarla, recuperando el gesto despreocupado y torpe del abuelo.

Entre la operación de cine-ensayo y de montaje de Agustina, hay entonces dos “cintas familiares”. El círculo se cierra. ¿Pero, es de verdad todo? ¿Y si este gesto de la continuidad ocultara, también, otra cosa?

El cine amateur, que hemos llamado *Pater familias*, es el hijo del niño pequeño burgués. Este niño es infeliz porque está aterrado por el miedo. ¿Cómo se quita ese miedo? La forma más perdurable es quizás el exotismo, el viaje (como atestiguan, de forma diversa, el Grand Tour, Gauguin, Rimbaud, Chatwin, la etnología y el surrealismo) entendido como instrumento para salir de las casillas del yo y cortar la cadena del miedo. El *Pater familias*, grabando sus cintas, reafirma este miedo. Filmando lo familiar da las espaldas a todo lo exótico, a todo lo no-familiar, a todo *unheimlich*. Dejar de filmar y pasar la cámara a la hija esconde entonces una trampa y una promesa. La continuidad del miedo y la sanción a no filmar otra cosa que no sea su propio núcleo familiar; la apuesta a cambiar de rumbo y mirar otra cosa: es el comienzo de la operación del cine-ensayo.

### REPLICANTES EN RUA APERANA. MONTAJES SOBRE FONDO NEGRO.

¿Qué pasa cuando volvemos a mirar, a veces después de años, una cinta familiar que había sido olvidada? Se impone una sensación de duda. Lo filmado es lo realmente acontecido (esos viejos soportes compartían una cierta idea baziniana y ontológica de lo real) y, al mismo tiempo, se parece a una ficción que podríamos llamar especulativa, porque pone de manifiesto la posibilidad de recordar un hecho y aquella de cuestionarlo como propio. Cuando, ante de una película familiar, nos descubrimos diciendo “¿pero eso ha realmente pasado?” insinuamos, sin quererlo, la sospecha que el recuerdo filmado sea siempre el recuerdo de otro (y no el nuestro). Como si se tratara de un recuerdo implantado.

En *Blade Runner* los replicantes no poseen memoria propia, sino una memoria implantada. Los que creen que son los recuerdos propios (hasta los más íntimos) pertenecen en realidad a otros. Si nos dejamos llevar por la imaginación una escena podría ser más o menos esta: estoy viendo un álbum de fotos de mi familia (que es un film familiar hecho por planos fijos, si queremos) solo que estas fotos, estos recuerdos, esta familia que vemos pertenecen, en realidad, a alguien que no soy yo.

*Rua Aperana 52* de Bressane comienza con un álbum de fotos sin ninguna clase de comentario o explicación por parte del autor que nos permita adjuntar alguna información más a aquellas imágenes color sepia, de aire antiguo, que poseen el prestigio de las imágenes que pertenecen a otro tiempo. Se trata del álbum de familia del cineasta; sin embargo, podría ser un álbum de fotos cualquiera, que Bressane utiliza como si fuera el propio. Más adelante este registro familiar y real se junta con otro, aquel, imaginario, de los fragmentos de sus películas.

En la primera parte vemos la imagen de la fachada de una casa; la foto de un bebé; aquella de una mujer de pelo negro; de dos mujeres en una playa terminal, fragmentos perdidos de un film familiar hecho a partir de imágenes fijas. Estas fotos no son, simplemente, filmadas por la cámara, sino puestas en movimiento. La cámara las filma animándolas, y solicitando una especie de relámpago de la imagen inerte. En Bressane el filme familiar antes regresa a su forma fotogramática y fija para después volverse “fotodrama”, imagen fija implicada en un movimiento que no es solo aquel de la cámara que produce recortes y movimientos abruptos, sino el del montaje que solicita asociaciones; finalmente, se vuelve “fotograma”, montaje arqueológico de fragmentos de su obra fílmica a través de un montaje “tropical” y “salvaje”. Bressane nos pone antes de imágenes fantasmas, a imágenes de fantasmas que vienen de regreso; imágenes de aparecidos. Viene a la mente Raúl Ruiz que, en *El Espíritu de la escalera*, sugiere que aparecer significa regresar: «¿Qué es exactamente un aparecido? Un ser que está viniendo una y otra vez. Un ser “vivo”, digamos, que no cesa de aparecer» (R. Ruiz, 2016: 191).

El más grande experto de fantasmas que regresan en la larga duración de la cultura occidental es Aby Warburg.

En su *Atlas Mnemosyne*, sin embargo, no hay lugar para las memorias personales: se trata de un gran almacén de memorias colectivas y de fantasmas sobrevivientes del anti-guo renacido. Sin embargo, podríamos imaginar una Tabla a partir de un álbum de fotos familiares: sería una *Mnemosyne* “privada”, “íntima” (también en el Atlas mismo hay rasgos de esta intimidad, como en la secuencia de la Tabla 46 dedicada a Giovanna Tornabuoni, la “bella muerta”) que muestra desplazamientos en el espacio en lugar de en el tiempo.

El comentario iconográfico se inspira en las tablas del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. La primera recopila, alrededor del *frame* del film de Méliés sobre el *Faust* de Goethe (que muestra la aparición de Margarita encima de un visor-pantalla espectral, como si se tratara de un film familiar) unos fotogramas traídos de las películas encontradas en el transcurso del texto y reorganizadas en secuencias (“cuerpos”, “espacios”, “niños”, “lo borroso” como desajuste y pérdida de referencias de una mirada móvil y voraz). La segunda tabla es un experimento, ya que monta las fotos del álbum familiar de un desconocido que pudiera ser mi abuelo, o mi padre, implantando adentro de mí un pasado que no es el mío y que ahora, sin embargo, compartimos.

El hombre que ven en la foto al centro, en alto, se llama Sanguinetti, argentino de origen italiano. Fue médico, coleccionista y amante de los viajes, por los cuales derrochó gran parte de sus ahorros. Nunca se casó. Lo acompañaba su hermana, con la cual vivió toda la vida como si fueran esposos. Es la señora de la foto de la izquierda que, a su vez, toma la cámara para fotografiarlo. Sanguinetti no amaba un lugar en particular; el desierto de San Juan, las playas brasileñas, las ciudades alemanas, todo era para él una aventura y un desciframiento. Ojo curioso, fotografiaba todo; trabajador incansable, era a su vez atraído por el mundo del trabajo: fotografiaba por ejemplo los puertos, donde se acumulan mercancías en *container* colorados y las grandes máquinas mientras mueven sus brazos mecánicos. Viajero fanático, no parecía amante de la confusión: la mayoría de sus fotos muestran calles vacías, playas desiertas, barcos que se alejan de la ribera en un viaje que la fotografía ha transformado en instante detenido que preludia a un comienzo infinito. Además de viajero era, como hemos anticipado, un coleccionista. Según Walter Benjamin este interesante tipo humano se caracteriza por ser un gran fisionomista del mundo de las cosas, que lo asaltan de repente; vivir en fragmentos de vida onírica; crear una especie de enciclopedia mágica, cuyo esbozo es el destino del objeto; sacar el objeto de su entorno funcional para encerrarlo en un círculo mágico.

Sanguinetti coleccionaba pipas. Logró tener centenares de ellas, que había elegantemente dispuesto en un armario con vidrieras en el salón de su casa, en el barrio de La Recoleta, en cuyo cementerio Borges añoraba ser enterrado. Cada noche, a medianoche, se sentaba en su sillón favorito y fumaba, con extremo gozo, una de sus pipas, después de haberla elegido y acariciado con cariño. La superficie lisa del objeto, el sabor del tabaco prensado, las volutas de humo azul, ¿estimulaban quizás sus recuerdos? ¿Pensaba a los lugares que había visto y visitado, quizás acompañando la memoria con el álbum de fotografías? ¿Y no son, al final, estas imágenes, otra colección, esta vez de instantes

de un tiempo perdido, que estos fragmentos logran, por un instante, recobrar? Y mientras las veía, ¿añoraba a su hermana, muerta antes que él? Las fotos del álbum de familia, las cintas familiares, lo hemos visto, siempre nos ponen antes de una muerte. De una desaparición. Sabemos lo que Sanguinetti dijo antes de morir: “Disfruté mucho de mi vida, que ha sido hermosa. Y nunca dejé de sonreír”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**BRAKHAGE, S. (2001).** *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. Los Angeles: McPherson.

**DI TELLA, A. (2020).** *Cuadernos*. Buenos Aires: entropía.

**GARCÍA, G. (2000).** *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.

**MEKAS, J. (2015).** *Scrapbook of the sixties: writings 1954-2010*. Leipzig: Spector Book.

**PRIVIDERA, N. (2012).** *Restos de restos*. City Bell: De la Talita Dorada ed.

**PRIVIDERA, N. (2022).** *Cine Documental*. Buenos Aires: La Marca editora.

**RUIZ, R. (2016).** *El espíritu de la escalera*. Santiago-Chile: Diego Portales.



Técnica: Tallado en madera

## Lógica de la crisálida. Sobre *El hombre ordinario del cine* de Jean-Louis Schéfer<sup>1</sup>

Francisco Vega  
Depto. de Filosofía, UMCE  
[francisco.vega@umce.cl](mailto:francisco.vega@umce.cl)



Reseña bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 2023-05-11  
ACEPTADO: 2023-03-12

¿Podremos interrogar quién es “el hombre ordinario del cine”? ¿Podremos finalmente comprender o asir la significación de un escrito que, desde su misma apertura, y en sus múltiples fugas y movimientos aberrantes —parecidos, no podría ser de otro modo, a las secuencias de un montaje— nos exhorta a cuestionar el juicio o la opinión así llamada experta? ¿Tendrá lector este *hombre sin atributos* que nos quiere narrar las imágenes que más pregnancia han tenido en él y lo han constituido? Preguntas todas exigidas pues se trata, y esta sería la primera de las ideas que mayor intensidad son detectables en el ensayo de Schéfer, de un escrito que asume expresamente una *vocación experimental*, y esto no por una motivación ornamental, por un afán por desbaratar las convenciones al uso, sino más bien porque el cine, a través de la danza susurrante de sus espectros, sería un arte desquiciado y desquiciante, rasgos atribuibles a sus mecanismos no porque contravenga las narrativas hegemónicas con otras fábulas suplementarias, sino por desestabilizar la noción misma de narración como secuencia verosímil y ordenada de acontecimientos, por conmocionar las certezas desde las cuales el espectador, entendido como sujeto dado, podría tomar palabra.

Materia heracliteana, el cine suscitara una contaminación viral, un desvarío que impediría al observador referir la secuencia de imágenes a un fundamento fijo, a un *subiectum*: como Acteón mirando a Diana, el espectador descubrirá de golpe que de la escena de su crimen, el crimen de la mirada transida de deseo y terror, solo atesora destellos del manantial en el que se baña la diosa y vestigios de los chillidos con que las ninfas procuran advertir la presencia de los ojos furtivos, y, más aún, que al intentar dar voz a su mirada, ya no es *él* quien ha mirado, sino un ser recubierto de una “piel moteada” que, sin palabra, y con una “innata timidez” (Ovidio), ni siquiera puede decir *yo, yo he visto*<sup>2</sup>.

“Se trata —nos dice Schéfer— de comprender esto: probablemente no hay algo que pueda decirse del cine en teoría, en nombre de un saber predictivo que hallaría o confirmaría un contenido protocolar de la antropología. Pues el cine consiste en una experiencia nueva del tiempo y de la memoria que, en sí misma, configura un ser experimental” (2020: 14). Más radicalmente entonces, en la medida en que ese ser experimental se enfrenta o, más bien, *emerge*, a través de una apertura a una “experiencia paradójica” (entendida, según Schéfer, como una duración aporística, como “la relación entre un objeto de pensamiento y aquello que, en ese mismo acto, se resiste al pensamiento”), en esa medida, decimos, el cine sería refractario al saber técnico o teórico y, en último término, podría ser atisbado como “el único campo de significación”, dirá expresamente Schéfer, “cuyas operaciones carecen de sujeto” (Ibíd.: 16)<sup>3</sup>.

1 La presente reseña fue escrita en el marco de un Proyecto Fondart (Nº 478949) que contribuyó a la organización del Coloquio “Mecanismos sensibles”, organizado por el Departamento de Arte y el Centro de Estudios Mediales de la Universidad Alberto Hurtado en 2021. Dicho evento contempló una mesa de presentación de la traducción de *El hombre ordinario del cine* (Viña del Mar, Catálogo, 2020), realizada por Cecilia Bettoni.

2 Esta aporía compone asimismo la nevadura de *El baño de Diana*, el libro de P. Klossowski que anuda la problemática del deseo con la mirada y la idea de transfiguración, estableciendo vasos comunicantes muy sugerentes con el escrito de Schéfer. Ambos textos fueron publicados el mismo año (1980) por la editorial Gallimard.

3 Esto movilizará, en el apartado titulado elocuentemente “La lección de la oscuridad”, una cuestión decisiva: “En principio, el trabajo del sentido no está en los signos; es la invención y la transición de los signos que se consume momentáneamente en nosotros” (2020: 148).

Desde el momento en que oblitera, y no por una circunstancia empírica, la naturaleza contemplativa del estatuto teórico, el cine, como *saber sin sujeto*, operaría entonces, como una alucinación, a través de “memorias tramadas por imágenes y por afectos experimentales” (Ibíd.: 15). Desde ese enclave abismal, por lo tanto, el saber viral que movilizará Schéfer no será distante del *experimentum vitae* de Artaud. En *El teatro y su doble*, recordemos, este pensará que, “así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad” (1979: 25). Análogamente, pero refiriéndose ahora específicamente al cinematógrafo, en el ensayo de 1949 “Brujería y cine”, Artaud señalará por su parte lo siguiente: “He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso que no se encuentra en las otras artes”. Y esto —enfatisa Artaud—dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen” (1992: 14). Habría entonces en el cine, siguiendo siempre a Artaud, una especie de embriaguez física que, soslayando cualquier representación, “la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro” (Ibíd., 14).

Sin poseer un saber predictivo, el hombre ordinario del cine, de acuerdo a Schéfer, puede hacer sin embargo una constatación (“al menos”, diríase en primera instancia, pero se desconocería así toda la potencia de las imágenes), a saber: que *somos la conciencia experimental del cine*, bajo el modo del genitivo subjetivo, lo que supone que el cine no nos instala “en la verdad de una historia”, pues ya nos “ha hecho entrar en la verdad y en la extrañeza de unos afectos enteros, nuevos —y dominantes, porque sus magnitudes son inéditas y porque las relaciones entre sus objetos también lo son” (2020: 23).

Esta focalización en los afectos permitirá entonces descreer de la realidad de una película. Su *verosimilitud*, para Schéfer, no resultará importante, aunque justamente por ello se podrá llegar a una verdad de mayor densidad. Esta verdad, como dijimos, no sería la del relato, sino más bien la del tejido evanescente de las imágenes anudándose y borrándose *afectivamente*<sup>4</sup>. Al ver *Fortini/Caní*, la película de los Straub-Huillet, por ejemplo, más que en la alienación o el ascenso del fascismo como unidades conceptuales, Schéfer se detendrá más bien en lo siguiente: “[L]a cámara enfoca de lejos dos árboles y comienza a girar en torno a ellos, para luego captarlos en una panorámica incompleta donde son sucesivamente centro y periferia (...) estos árboles enfocados en un movimiento lento y bruscamente sublime, son afectos innombrados o desconocidos, una especie de rodeo silencioso, rígido y delicado en torno a la emoción más desconocida” (Ibíd.: 22).

4 “Así, estas dos palabras, emoción, sentimiento, junto con otras, ante todo sensación y afecto, o afición, o también pasión, dibujan el almacén sensible del libro que del modo más directo posible ha intentado evocar la experiencia del espectador como una materia de pensamiento” (2013: 233). Son los términos con los que se expresa R. Bellour sobre *El hombre ordinario del cine*.

El vínculo sugerido antes entre Schéfer con Artaud fue tempranamente atisbado por Deleuze. En una serie de caracterizaciones cargadas de admiración que se despliegan en *La imagen-tiempo*, Deleuze dirá lo siguiente: “(...) Schéfer, en un libro donde la teoría forma una suerte de gran poema, demostraba que el espectador ordinario del cine, el hombre sin cualidades, encontraba su correlato en la imagen-movimiento como movimiento extraordinario. Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo, sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, y que se dirige como tal a un espectador que ya no es más centro de su propia percepción. El *percipiens* y el *percipi* han perdido sus puntos de gravedad” (1985: 53-54; trad. nuestra). Si bien Deleuze atribuye específicamente al cine moderno, signado por la imagen-tiempo, las ideas de Schéfer (quien, *stricto sensu*, no ha realizado ningún tipo de escansión en la evolución del cine<sup>5</sup>), lo cierto es que detecta algo decisivo: que el *percipiens* y el *percipi* pierdan su punto de gravedad es el fundamento especulativo de que el espectador de cine sea, finalmente, un *hombre sin atributos*, un hombre a quien la intensidad sublime del cine va continuamente desplazando o dividiendo, imposibilitando su individualidad, su *ser indiviso*<sup>6</sup>.

Esa intensidad sublime<sup>7</sup>, con todo, a pesar de no poder *objetualizar* al cine, Schéfer la intentará pesquisar a partir de una serie de conceptos medulares como, por ejemplo, los conceptos de “poder de remanencia” y “latencia silenciosa”: en primer término, el cine suscitara una mirada que opera a través de un *poder de remanencia* puesto que la duración de las pasiones, aquello que define al hombre —según una idea traída de Kierkegaard—, solo es hallable para Schéfer en la persistencia de las imágenes, no en el sentido de su duración cinematográfica, sino en el de su *recurrencia mnémica*. Correlativamente, la plasmación de esa fuerza se expresaría mediante una *latencia silenciosa*, esto es, una mirada que es portadora de *imágenes-recuerdo*, lo que supone no una *mirada que recuerda*, sino algo distinto pensable tal vez como una *memoria de imagen*, una memoria tramada inmanentemente por imágenes.

Mediante esas potencias, la signatura del cine, como lo ha pensado Schéfer, no sería entonces una “estructura

5 Esta cuestión es digna de nota: la potencia detectada por Deleuze en Schéfer está anudada a la imagen-tiempo, mientras que el libro de Schéfer no hace ninguna división de los signos fílmicos, hecho que podría servir para cuestionar (al modo en que lo ha hecho Rancière (2001: 145)) la pretensión deleuzeana por fraccionar las operaciones históricas del cine. Es de destacar, con todo, que es el propio Deleuze quien se plantea esta pregunta (1985: 57) en *La imagen-tiempo*, volviendo a su vez sobre ella ya muy avanzado el estudio, en el capítulo “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, donde argüirá que el cine de Garrel es el que mejor expresa las ideas de Schéfer (Ibíd.: 262).

6 En este sentido, se podría decir que Schéfer comparte con G. Duhamel el pensar que el cine supone un *desmoronamiento subjetivo*, pero extraerá de ahí, de forma inversa, una fuerza superior. Schéfer permite entonces entrecruzar a Artaud con Benjamin, al ofrecer una perspectiva sugerente para meditar la recusación benjaminiana del lenguaje cultural en el cine y la fotografía.

7 Ninguna noción es más recurrente en el ensayo de Schéfer que la de lo sublime. Esto no debería sorprender si se piensa que la comprensión kantiana de lo sublime, volviendo a Deleuze, propone una nueva relación (más allá de la estética clásica) entre la imagen y el pensamiento, una relación que puede ser entendida como “precinematográfica” (2009: 20). ¿Dónde reside lo sublime? Es una pregunta que el propio Schéfer explicará, bosquejando una respuesta en el apartado “El rostro humano”, donde se vincula lo sublime a “una masa de afectos que gira en la misma imagen sin encontrar un punto de adherencia” (2020: 199).

de alienación”, sino una “estructura de realización” (2020: 15), en el sentido de que, mediante desplazamientos perceptivos, mediante “umbrales de percepción”, el cine modifica los cuerpos e irradia a través de leves esquirlas esa potencia de metamorfosis a otros cuerpos y a otros afectos. Veremos así, por ejemplo, *The Devil Doll*, de Tod Browning (1936), y al salir de la penumbra ya no sabremos si es que es el entorno el que se ha ampliado o si somos nosotros los que nos hemos encogido. Veremos *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962), podríamos añadir, y dudaremos, con la mano cavilosa, si podremos abrir la puerta y alejarnos.

Difícilmente podría suspenderse de otro modo una glosa sobre este libro —determinante para toda una generación, en el decir de Bellour, y cuya traducción al castellano no puede sino celebrarse—, que abriéndose a las reverberaciones que anidan latentes en su fascinante extrañeza: “¿Acaso buscamos en la película un segundo centro de gravedad (como si emergiese de nosotros mismos), pero que no podemos localizar inmediatamente a causa de la ilusión ligada a los cuerpos, a los movimientos, a las aventuras que lo dotan de una carne ajena?” (Ibíd.: 109)

## REFERENCIAS

- ARTAUD, A. (1992). *El cine*. Madrid: Alianza.
- ARTAUD, A. (1979). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- BELLOUR, R. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. España: Shangrila.
- DELEUZE, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. París: Les éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- KLOSSOWSKI, P. (1980). *Le bain de Diane*. París: Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2001). *La Fable cinématographique*. París: Éditions du Seuil.
- SCHÉFER, J.-L. (2020). *El hombre ordinario del cine*. Viña del Mar: Catálogo.





Técnica: Tallado en madera