

BETTETINI GIANFRANCO

BRYSON NORMAN

DANESI MARCEL

DE SANTIS PABLO

DRUCKREY TIMOTHY

FALCOFF LAURA

FERNÁNDEZ EDUARDO

GARRONI EMILIO

HERNÁNDEZ FERNANDO

JOST FRANÇOIS

LEENHARDT JACQUES

LEVIS DIEGO

MANOVICH LEV

ODIN ROGER

SCHULTZ MARGARITA



AÑO 2. NÚMERO 2
ISSN 1668-7612



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Dirección de Publicaciones





**Dirección General de
Cultura y Educación**
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires

Gobernador

Ing. Felipe Solá

Vicegobernadora

Dra. Graciela Giannettasio

Director General de Cultura y Educación

Prof. Mario Oporto

Subsecretaria de Educación

Prof. Delia Méndez

Subsecretario Administrativo

Lic. Gustavo Corradini

Directora de Educación Artística

Prof. Marcela Mardones



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicepresidente

Lic. Raúl Perdomo

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Decano

Lic. Daniel Belinche

Vicedecano

Prof. Ricardo Cohen

Secretaria Académica

Lic. María Elena Larrègle

Secretario de Gestión Institucional

DCV Jorge Lucotti

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Lic. Santiago Romé

La Puerta FBA
Revista de Arte y Diseño

Directora

Prof. Mariel Ciafardo

Consejo Directivo

Lic. Daniel Belinche
Lic. Ricardo Cohen
Prof. María Elena Larrègle
Lic. Silvia García
DCV Juan Pablo Fernández
DCV Jorge Lucotti
Lic. Santiago Romé
Prof. Silvia Furnó

Comité Asesor

Prof. Marcela Mardones
Prof. Alejandra Catibiela
Prof. Andrea Cataffo
Dr. Eduardo Russo
Lic. Carlos Coppa
Prof. Ricardo Palmero
DI Eduardo Pascal
Lic. Alejandro Polemann
DCV Andrea Carri
Mag. Leticia Muñoz Cobeñas

Colaboradores

DI Eduardo Simonetti
DI Ana Bocos
Prof. Silvia Malbrán
Prof. María Marta Sciarrotta
Lic. María del Carmen Nimo
Lic. Ximena Martínez
Prof. Norma Miazza
Prof. Rosario Larregui
Lic. Facundo Macedo
Prof. Florencia Cegatti
María Victoria Mc Coubrey

Correctora

Prof. Nora Minuchin

Diseño y diagramación: Área de Producción y Diseño de la Facultad de Bellas Artes - UNLP
D.C.V. Desuk Ignacio; D.C.V. Di Rago Verónica; D.C.V. Morro Sebastián.

Primera edición: septiembre de 2006
Cantidad de ejemplares: 1.500

La Puerta FBA es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata
Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.
publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1668-7612
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

A Emilio Garroni

PROLOGO	9
BETTETINI GIANFRANCO ¿Qué me han representado y me representan los <i>media</i> ?	10
BRYSON NORMAN El siglo de «October»	25
DANESI MARCEL Metáfora y conceptos abstractos	34
DE SANTIS PABLO Crímenes ilustrados	51
DRUCKREY TIMOTHY Futuros imaginarios... Historias imaginadas	56
FALCOFF LAURA El tango: ayer, hoy y mañana	63
FERNÁNDEZ EDUARDO Veinte años después: introducción a <i>Changes</i> de Elliott Carter	69
GARRONI EMILIO Relación interna, relación externa y combinación de las artes	80
HERNÁNDEZ FERNANDO Los Estudios de Cultura Visual. La construcción permanente de un campo no disciplinar	89
JOST FRANÇOIS La televisión entre <i>gran arte</i> y <i>pop art</i>	100
LEENHARDT JACQUES De la economía-mundo a la cultura-mundo	109
LEVIS DIEGO Tecno-arte digital: aproximación	115
MANOVICH LEV Abstracción y complejidad. Ensayo catálogo para la exposición <i>Abstraction Now</i>	120
ODIN ROGER Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático	130
SCHULTZ MARGARITA Materia y sentido en los procesos teatrales. Reflexiones desde una perspectiva estética	140

Editorial

Los procesos de simbolización conforman un aspecto determinante de la vida social. El arte es consecuencia de un proceso simbólico que permite una síntesis de sentidos diversos determinados histórica y culturalmente. Esta apertura semántica del arte es estratégica en la vida cultural de un pueblo que construye identidad a partir de sus manifestaciones artísticas. Sin embargo, las publicaciones centradas en los lenguajes artísticos, sus disciplinas y núcleos teóricos son proporcionalmente escasas.

La decisión de generar un espacio de reflexión orientado a estas temáticas responde a una inquietud recogida en numerosos encuentros con docentes y alumnos. En esta línea, por lo menos tres cuestiones asoman como prioritarias.

La primera apunta a la formación general que debería recibir un artista, en particular con respecto a las transformaciones del mundo contemporáneo. El debilitamiento de los mecanismos sociales que relacionan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores es, según Hobsbawm, uno de los fenómenos más característicos de las últimas décadas. Los relatos colectivos actuales se generan en el marco de una experiencia de la temporalidad compleja, producidos por sujetos con un alto grado de a-socialización. Fenómenos como la estetización de la vida cotidiana, la repetición ampliada, el papel de los medios masivos a través de la producción de imágenes y la tensión entre regionalización y globalización, entre otros, requieren de herramientas conceptuales y metodológicas capaces de facilitar su comprensión. Ello supone no sólo un recorte de temáticas clave, sino una estrategia de intervención en el aula en todos los niveles del sistema educativo. La resolución teórica de estos temas determina, frecuentemente, el sesgo de la oferta a nivel institucional. Los rastros del pasado y las manifestaciones del presente influyen en las miradas estéticas y pedagógicas desde donde se legitiman la producción y su enseñanza. El acercamiento al imaginario de niños y jóvenes implica, cuanto menos, el reconocimiento de sus códigos, la atención de sus intereses y demandas y la puesta de un lenguaje común.

La segunda cuestión deriva de una posible resignificación del arte y el diseño (si es que entendemos estas categorías como entidades separadas). Tanto las estructuras gramaticales como los conceptos operatorios y procedimientos compositivos cambiaron en tal magnitud que a menudo resultan irreconocibles desde un enfoque tradicional. El público, los medios, las herramientas, incluso los bordes que hasta hace pocos años delimitaban campos disciplinares, se han desdibujado de la mano de nuevos paradigmas que se expresan en multiplicidad de lenguajes. La definición convencional de aquello que llamamos arte acarrea algunos lastres, desde el principio de comunicación universal de la belleza en la modernidad, hasta la oposición visceral entre el intento racionalista de reducir el arte a sus reglas, y quienes lo sitúan en la región misteriosa de los talentos innatos y la creación por descubrimiento. Estas opciones son confrontadas desde distintas posturas por la estética contemporánea. El

arte ha sido concebido según la época como oficio, manifestación divina, creación autónoma, emergente de un sujeto recluso en su subjetividad, e incluso como producto de una lógica instrumental y tecnicista desvinculada de cualquier intento crítico. En los tiempos que corren, el concepto de arte se asimila más a la manifestación sensible de un conjunto de valores culturales, individuales y colectivos que a un modelo universal aplicable a una producción particular. Diríamos con Jiménez, que la producción artística es un punto de encuentro entre lo racional, lo intuitivo y la cultura. Las tensiones entre lo popular y lo académico, lo universal y lo situado, la producción y la reflexión crítica, el pasado y el presente, forman parte de las preocupaciones y debates habituales entre artistas y docentes de arte, y aparecen como una constante en la elaboración de proyectos institucionales.

El tercer aspecto deviene de la relación del arte con la educación. Los enfoques y modelos pedagógicos con los que nos hemos formado requieren, cuanto menos, una revisión capaz de caracterizar sus aportes y señalar sus limitaciones. Estos modelos no son independientes del encuadre con el que el arte se mire, sino que, además, incorporan aportes de otras áreas del conocimiento. Es así que, en un relevamiento inicial, convivían prácticas cercanas a la didáctica operatoria que apuntan fundamentalmente a propiciar en los alumnos la poco precisa "expresión creativa", junto a otras que entienden el arte como una técnica o hacen eje en modelos perceptualistas que centran el esfuerzo en una suerte de captación automática del universo sensible. Estos enfoques se reiteran en la formación profesional y aun en la escolar. En todo caso, no se trata de elegir un modelo u otro, sino de favorecer una revisión de la propia práctica docente sin desconocer, como ha sido habitual en el pasado, la especificidad de los lenguajes artísticos. Un plástico no puede ni debe dar clases de danza, ni un músico clases de teatro.

Pero, ¿qué enseña el arte?, ¿qué aporta a la formación integral de un alumno? Si acordamos que el arte no es una técnica, que supone una técnica pero que es un lenguaje metafórico, procesual, comunicativo, no al modo de los lenguajes verbales, que construye verosímiles y no verdades, es necesario entonces ampliar la discusión en torno a estas cuestiones. El aporte de la educación artística en una etapa histórica que da lugar, muchas veces, a lecturas literales de una realidad cuyo emergente más tangible es curiosamente la imagen, y que ha visto debilitado sus proyectos colectivos, aparece como un puente hacia el futuro. Un puente cuyos cimientos descansan en la producción de sentido.

La complejidad y provisoriedad de estos problemas obligan a formular esta agenda de temas prioritarios como interrogantes. Es por eso, y por entender que los interrogantes enunciados atraviesan la totalidad del sistema, es que hemos asumido la iniciativa de generar eventos académicos y publicaciones conjuntas entre la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La aparición del primer número de *La Puerta FBA*, intenta transitar un camino que seguramente será provechoso. En este caso, invitamos a relevantes profesionales e investigadores de diferentes disciplinas y países que nos acercan una mirada enriquecedora. Futuras entregas recogerán artículos de artistas y docentes de nuestro medio y trabajos elaborados en las instituciones de la Provincia y la Universidad de La Plata. A los colegas que aceptaron formar parte de este primer número, nuestra gratitud y reconocimiento. ■

¿Qué me han representado y me representan los *media*?

Gianfranco Bettetini

Profesor ordinario de Teoría y Técnica de las Comunicaciones de Masa en la Facultad de Ciencias Lingüísticas y de Literatura Extranjera en la Universidad Católica de Milán, donde también es director de la Escuela Media de Comunicación y Espectáculo. Se ocupa de una veintena de temas ligados a la relación entre comunicación y sociedad. Su actividad de investigación cubre sectores muy diversos, desde la reconstrucción crítica de la historia de la televisión en Italia hasta el escenario europeo de la neotelevisión, desde la industria cultural a las nuevas tecnologías.

Ha sido Profesor invitado en la Universidad de Lodz, Katowice y Cracovia (Polonia), en la UNAM (Ciudad de México), Piura (Perú), Pamplona (España). Es miembro del consejo científico del Instituto Gemelli-Musatti para los problemas de la comunicación. Es responsable del programa Sócrates que involucra a Italia, Alemania, Francia y Portugal. Colabora con la revista *Semiótica* y con el grupo de trabajo de Thomas Sebeok en la Universidad de Indiana (USA). Ha sido Secretario General de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS) en los años 1979-1984.

1. Representación

El concepto de «representación», como es notorio, interesa a las ciencias semióticas y, en general, a las ciencias humanísticas desde diversos puntos de vista: como operación cognitiva por medio de la cual un objeto (material o mental) resulta más o menos claramente presente en la conciencia; como contenido mental intuitivo, distinto de la percepción por el hecho de que su objeto está ausente; como *restitución* visible/perceptible de una realidad mediante signos de naturaleza diversa.¹ Aunque las reflexiones sobre el signo y sus procesos de significación hubieran atravesado toda la historia del pensamiento occidental –y, en parte, también del oriental?– es a fines del siglo XVIII/siglo sisisiglo y en los primeros decenios del XIX que se va afirmando una disciplina nueva, específicamente focalizada sobre estos aspectos del proceder humano (y animal), que en la segunda parte del siglo XX estará definida como semiología y luego como semiótica.

Saussure, por ejemplo, en su discurso sobre el signo hace referencia poquitas veces al término «representación», pero lo sustituye por aquel de «valor», entendido como elemento de un sistema económico antes que psíquico, como valor de cambio, no definible en sí, sino por la diferencia que lo separa de los otros valores.² Si la representación es un sustituto, el suplemento de una presencia diferida en el tiempo y en el espacio, es también cualquier cosa que se añade, que lo integra, constituyendo una idealidad. El valor saussuriano es un algo que tiene lugar, un suplemento, un representante; pero en última instancia, se abre sobre nada: delimitado por los otros valores, en una cadena indefinida de reenvíos, él señala –y asigna– el lugar de una ausencia total, un espacio en blanco que no podrá jamás ser llenado.³

La misma noción pierceana de «interpretante» se coloca paradójicamente en la estela del pensamiento de Saussure, como hemos puesto ya muchas veces en evidencia, porque instituye una línea dinámica e interpretativa donde la interpretación es esencialmente «una representación y un juicio».⁴

Las dos posiciones comúnmente consideradas como originarias de las ciencias semióticas poco después han estado y están continuamente sufriendo integraciones recíprocas y derivaciones diversas: sea en el sentido de una extremización de sus postulados, sea en aquello de la recuperación de una dimensión referencial, distinta tanto del «valor» de Saussure como del «objeto dinámico» de Pierce. Y siempre entra en juego, para hacer de vertiente o para instituir puentes de relaciones diversas, la noción de «representación». De cualquier modo, en esta ocasión, no nos ocuparemos de los problemas universales conectados a las relaciones entre lenguajes, discursos, representaciones mentales y realidad, sino precisamente de la tercera

acepción por la cual el término ha sido definido al comienzo de este apartado: «representación» en tanto restitución visible/perceptible de una realidad, material o inmaterial. Es decir, haremos referencia a las semióticas «de la representación» que, como las prácticas filosóficas, sociológicas, psicológicas y antropológicas así definidas, se ocupan de aquellas manifestaciones expresivas y comunicativas ejercitadas en las llamadas «Artes de la representación» (visual y sonora), donde el término «Artes» no intenta tener algún valor de juicio estético. Por consiguiente, pintura y escultura y cine y televisión y publicidad y editorial y comunicación de empresa y, en fin, nuevos *media*. Específicamente a estos últimos será reservada una particular atención, luego de un justificado y general excursus histórico- teórico, vistas las ligazones que su hacer establece a menudo entre representación e interacción, entre representación y comunicación.

En esta perspectiva, la elaboración teórica se ha desarrollado a partir de las reflexiones sobre los procesos de «imitación», en un primer momento estática y luego dinámica, para encaminarse después a lo largo de los senderos de la analogía y, al final, de la simbolización, más o menos codificada. Pero, ¿imitación de qué cosa? En primer lugar de la naturaleza, cierto; pero, luego, sobre todo de la acción y de las ideas, del pensamiento, del razonamiento, de las sensaciones, de las percepciones, de los sentimientos...

En todo caso, nos ha parecido correcto iniciar este breve tratamiento precisamente desde el concepto tan elaborado y estudiado de «imitación».

2. La imitación

Los filósofos pre-socráticos, los estoicos y los escépticos han abordado la representación desde un punto de vista pro-

Traducción: Paula Cannova

Revisión Técnica: Mariel Cifardo / Nora Minuchin

¹ Cfr. N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, X ed., Bologna, N. Zingarelli S.p.A., 1970, p. 1414.

² Cfr. O. Calabrese, *Breve storia della semiótica. Dai presocratici a Hegel*, Milano, Feltrinelli, 2001.

³ Cfr. G. Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 9-52.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ver M.A. Bonfantini, *Breve corso di semiótica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 12.

tosemiótico solamente en relación a la ficción signíca, a la modalidad que el signo manifiesta para presentificar una cierta realidad. Es con Platón y, sobre todo, con Aristóteles que el problema de la representación se pone en una perspectiva privilegiada en este breve ensayo: ambos filósofos fundan sus argumentaciones ciertamente sobre la noción de mimesis. Sea Platón, sea Aristóteles (con procedencias de presupuestos muy diversos) distinguen al respecto, en cada mimesis, el plano de «aquello que» dicen los poetas (el *lógos* y el *mythos*) de «cómo» lo dicen (la *lexis*).⁶

Para Platón, la poesía no es más que imitación de imitaciones, una imitación de segundo grado: él establece, a propósito de la poesía y de la pintura, una diferencia sustancial entre el «phántasma» –que no respeta las proporciones existentes en el modelo– y el «eikón» –que sí las respeta. Pero, en cada caso, una vez consideradas las obras poéticas y pictóricas como carentes de alguna utilidad, les admite una justificación sólo en el *placer* procurado en el auditor o en el espectador. Esto del *placer* es un tema recuperado por Aristóteles, que permite vislumbrar una relación marcada entre las antiguas argumentaciones filosóficas y las más modernas consideraciones de naturaleza pragmática e interactiva. En Aristóteles la mimesis no está más entendida como una imitación al cuadrado, sino como una actividad humana que «se modela sobre el *procedimiento* que sigue la naturaleza». ⁷ Por lo tanto, no más como imitación de la naturaleza en sí misma, sino de sus principios, de sus leyes, de sus procesos que la caracterizan: el artista, considerado como «fabricante» de imágenes, no debería cometer el error de incluir

en sus operaciones alguna cosa personal, subjetiva; sólo así sus «imágenes» perderían la connotación negativa platónica y llegarían a ser eikón, no más *phantasmata*. En este punto, Aristóteles se destaca radicalmente de Platón, concibiendo la imagen como un objeto en sí subsistente y no como un estado psíquico.⁸ Al mismo tiempo, define como objeto de la poesía, como su materia, tanto en la versión épica como en aquella trágica, las *acciones* de los hombres: acciones en las cuales, siempre diferenciándose de Platón, la noción de «felicidad» se entrelaza con la de «fortuna», de casualidad.⁹ Si las acciones son la materia de la imitación y del arte, el *mito* (que es la imitación de la acción) lo es de la forma. En el mito, y en las vicisitudes de los personajes, que se transforman de individuos históricos en figuras universales, Aristóteles identifica el pasaje «del plano de la sustancia, que en su significado original es siempre singular, a aquél de la cualidad que (...) son siempre universales porque *predicabili de pluribus*». ¹⁰ Y aquí se manifiesta, en Aristóteles, el problema de lo «creíble» o de lo «verosímil», problema que permanecerá vivo a través de todos los siglos hasta nuestros días y que atraerá las atenciones y especulaciones en todos los ámbitos de las ciencias humanísticas. Aristóteles diferencia el trabajo del poeta de aquel del historiador: el primero dice las cosas que pudieran suceder, el otro las acontecidas.¹¹ El poeta sería más noble y más filosófico que el historiador porque el primero trata sobre lo universal, el otro sobre lo particular. El poeta (sobre todo el épico y el trágico) actúa en el ámbito de lo posible, de la verosimilitud y de la necesidad; el historiador en aquello de lo particular. Verosímil es, por consiguiente, eso que pudie-

ra suceder: al respecto, Aristóteles cita a Agatón, según el cual «es del todo verosímil que sucedan también casos contrarios al verosímil».¹²

El Estagirita –para continuar haciendo referencia a la poesía épica y, en particular, a Homero, que «ha sobre todo también enseñado a los otros cómo se debe decir lo falso», a través de la forma del *paralogismo*: modelo de razonamiento que consiente decir lo falso en modo verosímil– concentra siempre más su atención sobre la tragedia y sobre la comedia. Ambas, afirma, nacen de la improvisación y se desarrollan hasta conseguir su propia naturaleza y una propia codificación autoral contingente: es decir, se habría verificado cuanto muchos siglos después habría sucedido en la Comedia del Arte italiana hasta la reforma goldoniana y, podremos decir, cuanto ha caracterizado y está caracterizando la así llamada Neotelevisión en sus efímeras elecciones de transportar al video casos humanos y dolorosos de la vida de cada día –verdaderas tragedias grotescamente espectacularizadas–, imponiendo una propia estructura expresiva y narrativa típica del medio, para después traducirlas directamente en programas seriales bien confeccionados y propuestos, contra la lección aristotélica, como fragmentos de vida, como ventanas abiertas al mundo, como registros «pasivos» de la realidad.

El hecho es que el recurso a las «peripecias» y a los «reconocimientos», fenómenos siempre actuales en las manifestaciones representativas, para Aristóteles hubiera derivado del mito, de la composición de las acciones, que debería ser la parte *más importante* de la elaboración de la tragedia y de la comedia, mientras hoy (y no sólo en televisión) el mito es descuidado en favor del impacto de algunas situaciones que, combinándose la una con la otra, debieran construir inductivamente un pequeño mito casual derivado del encuentro entre la representación y el espectador.

De ahí, verosimilitud en la imitación y de la imitación: pero, ¿por qué el hombre (y, a veces, los animales, asumimos nosotros), está así llevado a imitar y a complacerse de la imitación? Aristóteles habla de connaturalidad de la imitación en el hombre desde niño, del hecho que todos se alegran, de la eficacia persuasiva de la armonía y del ritmo: en pocas palabras, retoma, con matices muy diversos, la noción platónica de *placer*. Para Aristóteles el placer, al menos aquel procurado por la imitación, no es más un elemento negativo, no es más sólo «fascinación o encanto», sino una actividad (una energía) y, como tal, «perfecto en cada momento suyo». ¹³ En esta perspectiva, Aristóteles parece aproximarse a las reflexiones de Epicureo. En el fondo, podría pensarse que Aristóteles deriva del propio placer procurado por la fruición del mito, del relato y de sus partes, de las acciones representadas, aquella purificación de las pasiones y por las pasiones tan celebrada en los siglos con el nombre de «catarsis». En realidad, como nota justamente Pesce, Aristóteles dedica a este término sólo un renglón de la *Poética*, refiriéndose al lenguaje médico y mágico-religioso, mientras es en el último libro de la *Política* que el Estagirita se concentra con mayor atención y profundidad.

Aquello que en este punto nos interesa es de cualquier modo el hecho que la mimesis, la imitación, connotada negativamente en Platón, asume para Aristóteles un valor positivo, sea cuando es convenida respecto al medio (ritmo, melodía y metro), sea cuando lo es respecto al objeto (caracteres buenos o malos) y respecto al modo (narración en primera o en tercera persona).¹⁴ La imitación puede referirse tanto a las cosas *cual fueron o son*, tanto a cuales *se dice o parecen ser*, cuanto a cuales *debieran ser*.¹⁵

Imitación y verosimilitud son por consiguiente las dos categorías sobre las cuales se construye la noción de «representación» para el filósofo griego más atento a

⁶ Cfr. el ensayo introductorio de D. Pesce a Aristotele, *Poetica*, con texto comparativo en griego, Milano, Rusconi Libri, 1995, p. 9. Haremos referencia a este texto y, naturalmente, a la sucesiva traducción de la *Poetica* en las próximas consideraciones sobre los dos filósofos griegos.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ *Poética, ibid.*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ *Ibid.*, Introducción de D. Pesce, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*, «Parole Chiave», p. 199.

¹⁵ *Ibid.*, *Poetica*, p. 133.

estas problemáticas que tanto nos interesan y más estudiado, analizado, citado y comentado a través de los siglos, hasta nuestros días.

Y específicamente en la segunda parte del siglo pasado y en los primerísimos años de este que estamos viviendo, la noción de representación, con sus referencias a Aristóteles, ha estado particularmente focalizada, triturada, recompuesta, repropuesta: sea en el ámbito de las ciencias semióticas, sea en otros espacios disciplinares, sobre todo en aquellos filosóficos, sociológicos, psicológicos, mass-mediológicos. Pero, la figura de la imitación siempre ha emergido del fondo de la ensayística y de las investigaciones, criticada, reconsiderada, apartada, filtrada: de cualquier modo, jamás cancelada.

Es difícil instituir una separación neta entre las argumentaciones al respecto de parte de las varias disciplinas. Sobre todo filósofos y sociólogos han entrelazado a menudo sus discursos con aquellos semióticos y estos con los de los otros, en un intercambio a veces confuso y deslocalizado, a veces fecundo y seriamente autoreflexivo. En el próximo apartado focalizaremos nuestra atención sobre los aportes de las ciencias semióticas, recordando explícitamente sus deudas en las confrontaciones de las dos disciplinas que se han ocupado de la imitación y de la representación.

3. Imitación y representación

Ya Roland Barthes escribía en 1973 que la representación no está directamente definida por la imitación.¹⁶ Por cuanto resguarda las teorías del teatro, a la noción extrasemiótica de actividad supererogatoria a los márgenes de un texto escrito siguió la noción de lenguaje mimético de la realidad, de representación-reproducción de comportamientos, actitudes, ac-

ciones y situaciones de la vida cotidiana:¹⁷ teatro como «reproducción del mundo», parafraseando la definición funcional de Émile Benveniste a propósito del lenguaje verbal,¹⁸ donde así tanto el pensamiento cuanto el mundo serían ya modelados por nuestra lengua. Pero, ¿cómo se puede reproducir una cosa no producida?¹⁹ Se podría ahora hablar de teatro como lenguaje reproductivo (imitativo) del mundo: estas son, al menos, las desconcertantes conclusiones a las cuales arriban las primeras teorizaciones teatrales; desconcertantes porque el teatro se ha manifestado siempre como el lugar de la representación por excelencia, entendida como transformación semántica de todos los elementos «elegidos» en la realidad y «extraídos» de ella para ser transportados en el lugar de la performance, para ser «puestos en escena». Pero los prejuicios culturales e ideológicos que han acompañado buena parte de las investigaciones lingüísticas, anulando la hipótesis de la existencia de una actividad teórica (y, por lo tanto, de una representación) también en el interior del lenguaje verbal ordinario,²⁰ han condicionado el ámbito de la primitiva teóresis teatral y de las contemporáneas investigaciones experimentales. La evolución de aquello que se podría definir como «pensamiento teatral» se manifestó en forma finalmente innovadora y teóricamente adecuada en el trabajo de Adolphe Appia y en aquel de Gordon Craig. Su indagación se opuso correctamente a la dimensión mimética del precedente trabajo teórico y de las precedentes experiencias realizativas, a pesar de que terminó por cerrarse en la ideología de la autonomía representativa, de la significación completamente arbitraria, marcada por los axiomas de la «negatividad» y de la racionalidad postidealistas (como el período mimético había sido deudor de las confrontaciones del área iluminista-racional-

lista). Siguió después el empeño teórico y práctico de los otros teatros: desde Stanislavski a Vachtangov, de Mejerchol'd a Brecht, de Piscator a Artaud; de todos con sus defectos y con sus compromisos, pero de cualquier modo, cada uno a su manera, tendió a revalorizar la dimensión semiótica de la representación y de la escena.

Las investigaciones semióticas aplicadas a la representación teatral han pasado de un primer estadio de análisis de los textos escritos (de los guiones) a uno más maduro dedicado al evento escénico. La comunicación teatral es entendida, comúnmente, como un texto que se refiere a sistemas de codificación diversos y no homogéneos: ninguno de estos sistemas tiene un derecho de preeminencia sobre los otros; ni siquiera la lengua en la cual está escrito un eventual texto de referencia o el esquema literario que regula la composición. La comunicación verbal del texto está «sustituida»;²¹ el teatro se sirve del instrumento lingüístico en un modo «específico», reviviéndolo en la producción de su escena significante. La puesta en escena consiste, pues, en la organización productiva de un discurso, en la construcción de un espacio representativo. La actividad reproductiva, mimética, puede haberse desarrollado, pero en virtud de la privación reductiva de la posibilidad del medio o de una propia utilización dialéctica, que desplaza el plano de la significación a un ámbito connotativo.

Un discurso análogo al aquí expuesto sucintamente para el teatro puede ser transferido también al cine (y, en fin, a la televisión).

El cine funda sus manifestaciones sobre una utilización todavía más compleja de la noción de «puesta en escena» de cuanto no avenga para el teatro. A todo el trabajo sobre los materiales profílmicos, que podría aproximadamente referirse a las transformaciones producidas en la escena teatral, se añade en efecto aquello de la interven-

ción técnica específica de la instrumentación cinematográfica, en el cual el primero se inscribe. Y consideraciones análogas pueden hacerse para la televisión.²²

El cine, por consiguiente, pasó a través de vicisitudes de búsqueda empírica y de teorización muy similares a las del teatro. Primeramente se remitía a menudo al repertorio teatral reproduciendo las piezas en sus películas, reducía sus posibilidades de construcción espacio-temporal a la óptica y a la situación de la representación teatral, hasta considerarse como únicos ejemplos de su producción dignos de una consideración estética (los así llamados films «d'art», 1908-1910), aquellos films que se limitaron a la reproducción fotográfica pasiva, en continuidad y desde un único punto de vista, de una realización teatral.

Pero, a pesar de que teatro y cine fueron considerados (y en su raíz lo son) en gran parte coincidentes en las confrontaciones de la significación y de la comunicación, sobre todo a propósito de la actualización de un universo discursivo frente al espectador, pronto se pusieron en evidencia algunas diferencias radicales. El teatro renueva de hecho a cada manifestación suya, a cada réplica de la misma producción escénica, el acto de presentación de su universo semiótico: abre las estructuras a posibilidades de variaciones y de mutaciones, tanto más relevantes cuanto más la puesta en escena está pensada proyectualmente como disponible al juego interactivo de parte de los espectadores. En el cine, al contrario, la muestra presentificante de objetos semiotizados sufren una compleja transformación técnica y la película se define una vez por todas como un discurso estructurado, repitiéndose igual a sí misma en las diversas manifestaciones: los signos que la componen soportan una fijación inalterable, ya que su propia forma está cerrada a cualquier posible variación sucesiva so-

¹⁶ Ver R. Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Revue d'Esthétique*, 2-3-4, Paris, Klincksieck, 1973.

¹⁷ Ver G. Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, cit., p. 89.

¹⁸ Ver E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

¹⁹ Ver E. Gilson, *Linguistique et Philosophie*, Paris, J. Vrin, 1969, pp. 46-53.

²⁰ Cfr. K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, comp. por K. R. Popper, 1934, 1959, 1966, 1968; traducción italiana, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970.

²¹ Cfr. G. Mounin, *Introduction à la semiologie*, Paris, de Munuit 1970.

²² Para las similitudes y diferencias entre cine y televisión, cfr. G. Bettetini (a cargo de), *Teoria della comunicazione*, Milano, F. Angeli, 1994.

bre la «banda» significativa. Pero, del otro lado de esta diferencia en el interior de las transformaciones que los «objetos» y los materiales sufren sobre la escena y sobre el escenario, en la base de los dos procedimientos productivos de sentido queda una común elección teórica y un común comportamiento en las confrontaciones de sus manifestaciones comunicativas. Garroni mismo, entre otros, afirma que es imposible disgregar materialmente los signos del cine de aquellos del teatro, aun si existieran diferencias a nivel específico y técnico, «en sentido material».²³

Como había sucedido a propósito del teatro, también en el ámbito del cine se verificó una contraposición, tanto en los géneros «teóricos» cuanto en los semióticos audiovisuales, entre cine de la realidad y cine de la imagen. La representación filmica, la puesta en escena, se caracterizó así como elección-coordinación-organización significativa-composición «poética» de todos los elementos presentes en la película: también aquellos explícitamente ausentes (cada exclusión es una elección) o escondidos. A nivel del análisis, aquí se ha aproximado a la propuesta de modelos mediante la formulación de dos principios generales: por un lado, el estatuto pluricódico de la representación filmica; por el otro, la posibilidad de considerar el texto filmico en la perspectiva de una organización significativa y en aquella de un discurso; como representación diegética y como enunciación. Son derivadas, así, diversas elecciones teóricas y diversas indagaciones sea en el ámbito cinematográfico, sea en el teatral: elecciones e indagaciones que han privilegiado tanto las codificaciones como la dimensión narrativa, tanto el trabajo de lectura-producción cuanto la problemática del iconismo... Con el emerger de la dimensión pragmática, la práctica semiótica ha concentrado sus estudios sobre las huellas simbólicas presentes en el texto y desti-

nadas a dirigir su intercambio comunicativo con el espectador, en el teatro, en el cine y, sobre todo, en la televisión. Pero siempre, de cualquier manera, la inscripción fundamental de estas actividades se ha colocado bajo las nociones de representación y de puesta en escena, así como las hemos definido arriba.

Constituye una excepción desde este punto de vista Algirdas Greimas y su escuela. Greimas no cree en la función representativa de un lenguaje y afirma que el uso del concepto de representación en semiótica insinuaria la idea de que el lenguaje «tendría por función ser allí en el lugar de otra cosa, de representar otra 'realidad'».²⁴

Por consiguiente, traslada su nivel de representación a aquel metalingüístico, individualizándola como construcción de un lenguaje de descripción de una semiótica-objeto.

Representación reducida, pues, a un juego secundario de autodescripción entre lenguas naturales, o entre semióticas o entre lenguas naturales y semióticas: toda la actividad arriba descrita por las así llamadas «semióticas de la representación» estaría así anulada o, al menos superada, esta vez. Pero Greimas y los greimasianos se colocan, es sabido, en una perspectiva no referencial y neoidealista que, a nuestro parecer, ha cumplido ya su tiempo y que, sobre todo, está continuamente desmentida desde sus impactos con los objetos analizados y con el contexto social de la realidad. En particular, esta inadecuación se revela precisamente a propósito de los *media* y de sus propias representaciones. Será suficiente hacer referencia a dos autores que, moviéndose en ámbitos teóricos vecinos a aquellos de Greimas, llegan a conclusiones muy diversas, sea en las confrontaciones del semiótico francés, sea en su propia correspondencia. El primer autor es Jean Baudrillard que, después de haber afirmado que la belleza de las lenguas estaría en la propia absoluta irre-

ductibilidad, en su original diferencia, en la no-traducibilidad absoluta, hipotetiza que contra esta «alteridad» se estaría cumpliendo un nuevo proyecto babélico, análogo a aquel de la Torre: «la programación universal de la lengua», la reducción de cada lenguaje a cadenas de programas o a secuencias binarias.²⁵ La mirada pesimista de Baudrillard no le hace perder de cualquier modo el correlato con la realidad y con sus propias representaciones, así como la mirada excesivamente optimista de Vattimo no lo induce a cancelaciones totales de las representaciones mediales. Según Vattimo, los *mass-media* serían determinantes en producir el fin de la modernidad en cuanto disuelven los puntos de vista centrales, multiplicando vertiginosamente las posibilidades de una «toma de palabra» de parte de un número creciente de subculturas, realizando una «pluralización irresistible». La sociedad hipotetizada por Vattimo no es «más transparente», más conocedora de sí y más iluminada, sino que es «una sociedad más compleja, hasta caótica» y así en este relativo caos «residen nuestras esperanzas de emancipación». «Vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad como oscilación continua entre apariencia y extrañamiento».²⁶ Los *media* operarían una especie de erosión del principio de realidad, interpretada como una etapa del ideal de emancipación que se basa, por consiguiente, sobre la multiplicidad de las *representaciones*, además de sobre la ausencia de coordinación, sobre la oscilación, sobre la pluralidad. Por una parte, pues, el «delito» en las confrontaciones de la realidad cometido por los lenguajes mediáticos e informáticos; por otra, la exaltación de la multiplicidad de acceso a los *media* y de experiencias comunicativas liberadoras: pero siempre, sin embargo, una referencia concreta a

la actividad de representación, entendida como puesta en escena, como espacio simbólico de resemantización de la realidad.

También las ciencias sociológicas, en paralelo con aquellas semióticas, se han obviamente ocupado de los problemas relacionados con el concepto de representación. En particular, se ha hecho muchas veces referencia, como es notorio, al trabajo de Ervin Goffman.

4. Goffman, representación, interacción y vida cotidiana

Goffman no se ocupa, en sentido específico, del teatro, del cine o de la televisión: hace sólo algunas referencias ejemplares a estos medios (sobre todo al teatro) a lo largo del camino elegido de la verificación de los modelos representativos e interactivos en la vida de cada día.

Aplica, así, en sus análisis, la perspectiva de la representación teatral, considerando los ambientes, la gente común y las situaciones como lugares escénicos y como personajes. «La vida misma es como una función»,²⁷ un psicodrama, aún antes que esta forma se desarrolle profesionalmente en los ambientes de los hospitales (incluso en los no psiquiátricos), del *management*, de la escuela, etc.

La representación existencial puede ser actuada en buena o en mala fe: su éxito dependerá de la confianza en la impresión de realidad (y aquí nos encontramos en el corazón de las problemáticas antes afrontadas) construida por parte de quien representa. La fachada, la apariencia, la manera de ser y de comportarse, la ambientación: todo confluye en la dramatización de las situaciones, con la posibilidad de crear artificios y mistificaciones. El concepto de misti-

²³ Cfr. E. Garroni, *Semiótica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968 y *Progetto di semiótica*, Bari, Laterza, 1972.

²⁴ Cfr. A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 315; traducción italiana, *Dizionario di semiótica*, La casa Usher, 1986.

²⁵ Cfr. J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995; traducción italiana, *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 95. Para estas argumentaciones y para aquellas sucesivas sobre G. Vattimo, cfr. G. Bettetini, *Capirsi e sentirsi uguali. Sguardo sociosemiotico al multiculturalismo*, Milano, Bompiani, 2003.

²⁶ Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

²⁷ Ver E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1959; traducción italiana, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 86.

ficación, entre otras cosas, nos remite a aquel de «simulación», que tiene una estrecha correlación con la representación y que está muy implicado en el ámbito de los nuevos *media*: lo desarrollaremos en el próximo apartado. La vida cotidiana está así ligada a la representación, desde reproducir las fases de la escena y del detrás de escena, pasando por los hechos mostrados y los hechos ocultados (en el cine se podría hablar de fuera de campo).

En lo que concierne a la interacción, luego de haber afirmado que, en tanto actores, somos «traficantes de moralidad»,²⁸ se detiene a considerar la relación entre el *Self* y la acción-reacción con el otro y con los otros: dos temas muy conectados. Como escribe Piere Paolo Giglioli en la introducción al volumen citado en la nota 28, «el *self* se explica durante la interacción»: ésta fortalece «el material simbólico mediante el cual el *self* proyectado de un individuo es confirmado o desacreditado». Goffman individualiza dos partes fundamentales en su «dramaturgia»: el actor y el personaje; el primero es un «fatigado fabricante de impresiones»; el otro, «una figura dotada de carácter positivo, en el cual espíritu, fuerza y otras cualidades excepcionales deben ser evocadas durante la representación».²⁹

La interacción se desarrolla mediante movimientos reales y movimientos virtuales, en una forma de juego que implica estrategias diversas de parte del jugador-actor. En el intercambio, se dirigen comunicaciones e informaciones, pero, sobre todo, además de influenciar al otro, es posible trampear y corromper. Junto a la voz, con todas sus implicaciones expresivas, la interacción se exterioriza también mediante gestos del cuerpo, considerados como exhibiciones de intenciones.³⁰

Goffman considera estos gestos como «glosas del cuerpo» que, como todos los

signos de la representación existencial, por un lado responden a normas sociales, a una especie de guía de la acción que está sostenida por sanciones, negativas o positivas; por otra, ayudan a descifrar (y a comentar) los significados literales de las afirmaciones explícitas, además de poner en evidencia el nivel de la propia participación.

En este intercambio de signos, tienen de hecho una particular importancia los así llamados signos-de-uniión, que dan información sobre los vínculos entre las personas y que involucran objetos, expresiones y actos, con la sola exclusión de los ya citados aspectos literales de las relativas afirmaciones explícitas.

En la interacción, finalmente, juega un rol determinante el control de la información, al menos para verificar la coherencia. Este control puede ser fácilmente referido a aquel del teatro, del cine o de la televisión. Limitémonos al ejemplo del cine, fácilmente extensible a los otros dos casos.

También en la interacción con la pantalla se desenvuelve una conversación entre dos, entre los dos sujetos simbólicos enunciatario y enunciatario; el espectador empírico asiste al intercambio, participando o no, compartiendo o no, entendiendo o no entendiendo. El control de la información es actuado, por norma, del enunciatario sobre el enunciatario, correspondiente a las dos terminales Goffmanianas, pero también del espectador sobre el enunciatario (cuando posee la necesaria competencia) o del espectador sobre el enunciatario (cuanto está en el nivel naif).

Pero todas las consideraciones desarrolladas hasta este punto, trasladadas al ámbito pragmático, ponen en evidencia el estrecho vínculo existente entre representación y acción desarrollada en las confron-

taciones del interlocutor, del espectador, del mismo lector: entre representación y perlocutividad. Ya la imitación y la catarsis contemplaban el efecto sobre el público. Y así para todas las sucesivas nociones de representación, a las cuales se unieron en los últimos decenios, ampliando las perspectivas disciplinares interesadas, aquellas de emoción, de coparticipación, de pasión. Hasta que, sobre todo con el advenimiento de los nuevos *media*, la acción unida a la representación fue liberándose de sus connotaciones simbólicas e interiores para acceder al rol de una acción verdaderamente propia, física, objetual, fundamentalmente a distancia.

Se trata de la así llamada telepresencia.

5. Representación y teleacción. Con el decir, hacer

¿Existe un vínculo diferenciado entre las «nuevas técnicas computarizadas de creación de los *media*» y las viejas técnicas «de representación y simulación»?³¹ Los denominados nuevos *media*, siempre reducibles al ámbito de la digitalización y de la interactividad, ¿conllevan innovaciones específicas respecto de los medios tradicionales en relación con la representación? Ante todo, también las representaciones de los nuevos *media*, como todas las representaciones culturales, están condicionadas por prejuicios: un sistema jerárquico de archivos concibe el universo como gobernado por un orden lógico, donde cada objeto tiene su lugar bien definido; el modelo del World Wide Web, en cambio, se refiere a la idea de que todos los objetos son equivalentes y que «todo estaría, o podría estar, conectado».³² La representación realizada por los nuevos *media* puede asumir connotaciones diversas, siempre según Manovich: puede ser identificada, por ejemplo, con la *simulación*, cuando se re-

fiere a las diversas tecnologías que se valen de la pantalla (pintura posnacenista, cine, radar, televisión).

En un ensayo nuestro precedente, dedicado particularmente al estudio de la simulación visual,³³ habíamos en cambio identificado un desecho, una sobrevaloración de la simulación respecto de la representación: más allá del acto de puesta en escena, común a los dos fenómenos, habíamos encontrado en la simulación la necesidad, ausente de derecho en la representación, de realizar una verificación de sus resultados; y se trata de un problema muy relevante específicamente en el ámbito de los nuevos *media* y de su capacidad de construir imágenes ante la ausencia de cualquier referente.

«Simular» significa imitar, representar, reproducir; pero significa también fingir, engañar, mentir.

Cada lenguaje *debe* siempre simular, aunque con gradualidad diversa que va de la imitación más convincente posible de un referente, sobre el cual se oculta todo el plano de sus significados, a la construcción de significados atendibles a los cuales no les corresponde ningún referente; pero cada lenguaje *puede* también simular, en el sentido negativo del término, apuntando a involucrar a los eventuales destinatarios en operaciones de persuasión en las confrontaciones de significados falsos o, al menos, objetivamente ininteligibles.

La representación puede ser además considerada como *control*, efectuado mediante la computadora: su pantalla está concebida como una ventana que «se asoma sobre un espacio ilusorio» y que se contrapone a su versión «como panel de control plano». La representación puede ser también considerada como *acción*. Y aquí nos reencontramos en el ámbito al cual se hacía referencia en el final del apartado precedente y que, como veremos, marca específicamente el universo de los nuevos

²⁸ E. Goffman, *Interaction Ritual*, Garden City, Doubleday, 1967 y *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969; los dos ensayos están reunidos en la traducción italiana, *Modelli di interazione*, Bologna, il Mulino, 1971, con una larga introducción de P. P. Giglioli, p. XV.

²⁹ Ver. E. Goffman, *The Presentation...*, cit. p. 284.

³⁰ Cfr. E. Goffman, *Relation in Public*, © E. Goffman 1971; traducción italiana, *Relazioni in pubblico, microstudi sull'ordine pubblico*, Milano, Bompiani, 1981.

³¹ Cfr. Manovich, *The Language of New Media*, Massachusetts Institute of Technology, 2001; traducción italiana, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, 2002. Haremos referencia en repetidas oportunidades a este óptimo ensayo en el desarrollo de este apartado.

³² *Ibid.*, p. 33.

³³ Cfr. G. Bettetini, *La simulazione visiva; inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano, Bompiani, 1993.

media. Nos disponemos a tratar las tecnologías representativas «implicadas para consentir la acción, es decir permitir al usuario manipular la realidad mediante las representaciones (mapas, diseños arquitectónicos, rayos X, telepresencia).»

Se puede después analizar la representación como *comunicación*: las tecnologías representativas consienten «la creación de objetos estéticos tradicionales»; pero la importancia de la telecomunicación *person-to-person* y de las formas teleculturales «que no producen ningún objeto», la grilla de la comunicación aplicada a la representación en el caso de los nuevos *media* nos induce a considerar el hecho de que propiamente aquí se verifica un ámbito diferenciado respecto de los medios tradicionales; al menos, por cuanto resguarda «la ecuación tradicional entre cultura y objetos».

Manovich relaciona además la idea de representación a aquella de *ilusionismo visual-simulación*: donde la primera parte del sintagma se refiere a las técnicas y a las tecnologías tradicionales y la segunda a los «varios métodos informáticos para reproducir los aspectos de la realidad más allá de la apariencia visual; el movimiento de los objetos, el cambio de forma de los fenómenos naturales (...), las motivaciones, los comportamientos, la comprensión del lenguaje por parte de los seres humanos».

Y, en fin, la conexión entre representación e *información*: aquí, la proyección de los nuevos *media* se manifiesta mediante dos objetivos en recíproca oposición. Por una parte, involucramiento total de los usuarios «en un universo ficticio e imaginario similar a la ficción tradicional»; y por la otra, la oferta «de un acceso eficiente a un corpus de información».³⁴

Retomando a Marcos Novak, Manovich

observa que la computadora y la cultura informática sustituyen todas las constantes con variables;³⁵ retomando en cambio a Grahame Weinbren, *afirma* que, en el caso de medios interactivos, cada elección «implica una responsabilidad moral».³⁶

Pero dejando tantas opciones al usuario, «el autor» se libera de la responsabilidad de representación: del mundo y de la humanidad. Manovich pone, al respecto, el ejemplo de los sistemas de respuesta automática (telefónicos o vía Internet), a los cuales recurren las grandes empresas cuando los clientes las contactan.

La adopción de estos sistemas ha sido hecha en nombre de la «libertad de elección», pero el efecto principal de esta automatización es que «ahora el trabajo es desarrollado por los clientes y no más por los empleados».³⁷ Los nuevos *media* se manifiestan mediante dos cualidades fundamentales: la programabilidad y la interactividad. La primera es una verdadera característica innovadora y deriva de la representación numérica que «transforma los medios en datos informáticos y de allí los vuelve programables. Es la programabilidad lo que cambia radicalmente la naturaleza de los medios (...)».³⁸

La interactividad que Manovich define como una tautología a propósito de los medios computarizados no es, en cambio, una característica específica de estos, a pesar de la apariencia. Todo el arte clásico y aun más el arte moderno pueden ser considerados como interactivos: «las elipsis narrativas, las omisiones de detalles en las obras figurativas y otros 'atajos' descriptivos obligan al usuario a tratar de reconstruir las informaciones faltantes».³⁹ Lo mismo aviene con el teatro, con el cine y con su montaje, con la escultura, con la

arquitectura, con el happening, con la performance, con la instalación... La interactividad no es, por consiguiente, algo típico de los nuevos *media*, a pesar de que se altera las coordenadas de la representación que se realiza.

La cultura del «presente permanente» que caracteriza al mundo contemporáneo encuentra su expresión más fuerte cuando es filtrada, junto a aquella del pasado, mediante la computadora y «su particular interfaz hombre-máquina».⁴⁰

Desde un punto de vista semiótico, la interfaz es una especie de código que transporta mensajes culturales en diversos medios: según Manovich, la mayor parte de los códigos culturales (y, asumimos nosotros, sobre todo aquellos del trabajo en la computadora) gozan de la propiedad de ser «no transparentes».⁴¹ Y así la interfaz no es una «ventana transparente sobre datos contenidos en el interior de la computadora (...), sino que porta consigo fuertes mensajes.»⁴²

Si la codificación, aun oculta, se revela presente hasta en las interfaces, el ámbito de la representación resulta enriquecido o, al menos, transformado. Nuestra sociedad puede ser definida como del espectáculo o de la simulación, pero de cualquier modo es una sociedad de la *pantalla*.⁴³ Según los criterios constructivos de la época moderna, la pantalla realiza «otro» espacio virtual que se coloca en nuestro espacio normal: los dos espacios son completamente diferentes, aun si coexisten. Este «otro» espacio, el espacio de la representación, tiene una escala dimensional diferente de «aquella que utilizamos en nuestro espacio normal».⁴⁴

Con la llegada del monitor de la computadora, el rol de la pantalla es cambia-

do radicalmente: y no sólo porque muestra «típicamente una serie de ventanas coexistentes» (fenómeno que recuerda aquel del *zapping* televisivo que permite al usuario seguir más programas), sino porque también en la Realidad Virtual, que puede ser considerada como un desarrollo técnicamente avanzado de la computadora, la pantalla desaparece sustituida por cascos, guantes, anteojos...⁴⁵

A la pantalla clásica y a aquella dinámica se añade luego la «pantalla en tiempo real»: la imagen puede mutar, precisamente, «en tiempo real», adecuándose a los cambios del referente (radar, toma en vivo, «modificación de datos en la memoria de la computadora»⁴⁶).

A propósito de la Realidad Virtual, es oportuno destacar, siguiendo una vez más a Manovich, que esta instrumentación, antes que «liberar» el cuerpo como sostienen muchos fanáticos defensores de universos electrónicos alternativos al nuestro, en realidad lo encarcela «en una medida que no tiene precedentes».⁴⁷ El cuerpo deviene como un gran *mouse* o un gran joystick: el usuario, antes que apartar el *mouse*, está obligado a apartar su cuerpo.

En todas estas transformaciones de la pantalla y de sus funciones se verifica un descarte respecto de la tradición donde, como habíamos escrito poco antes, la escala dimensional entre mundo virtual y mundo real es diferente: aquí la escala de representación «es idéntica a aquella del ambiente humano, por la cual ambos espacios se vuelven continuos».⁴⁸ Esto es tal que nos reencontramos tanto en el ámbito de la simulación como en aquel de la representación. La simulación, además de aquello que habíamos escrito más arriba, intenta «mezclar, antes que (...) separar, el espacio físico

³⁴ Para todas las categorías arriba indicadas referidas al concepto de representación, cfr. L. Manovich, *Il linguaggio...*, cit., pp. 34-35.

³⁵ *Ibid.*, p. 66; cfr. M. Novak, intervención en el Congreso «Interactive Friction», University of Southern California, Los Ángeles, 6 de junio de 1999.

³⁶ *Ibid.*, p. 67; cfr. G. Weinbren, «In the Ocean of Streams of Story», en *Millenium Film Journal* 28, (primavera 1995), <http://www.sva.edu/MFJ/journalpage/MFJ28-/G WOCEAN.HTML>.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 71 y p. 76.

³⁹ *Ibid.*, p. 80; Manovich hace referencia a E. Gombrich y a su notable libro *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, N. Y., Princeton University Press, 1960; traducción italiana *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 128-130.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

y el espacio virtual».⁴⁹ En la tradición representativa el espectador está subordinado al marco de la pantalla y no puede «entrar físicamente» en la imagen: en un ensayo nuestro precedente escribíamos, a propósito del cine y de la televisión, de «prótesis simbólicas» del espectador prolongadas en el mundo virtual de la imagen.⁵⁰ Pero en las situaciones alternativas creadas por los nuevos *media*, y sobre todo por la Realidad Virtual, el espectador está libre de moverse al menos en el espacio físico con los límites que hemos indicado anteriormente. Esta dimensión simulativa no es una novedad: ya la pintura del Renacimiento vuelve la imagen transportable, a diferencia de los frescos y de los mosaicos, pero esta movilidad de la pintura implica la inmovilidad del espectador, a diferencia de la relación con un fresco o con un mosaico.⁵¹ Sólo en virtud de algunas técnicas pictóricas, sobre todo del anamorfismo, el espectador estará obligado a recuperar sus posibilidades de movimiento.⁵² La simulación, por lo tanto, entendida como incremento de la representación, ha existido siempre en la tradición figurativa, pero la Realidad Virtual añade una diferencia. Primero, la simulación «crea un espacio ilusorio que quería ser la continuación del espacio normal»; en la Realidad Virtual «o no hay conexión entre los dos espacios», en el sentido en el que uno y otro no tienen ninguna relación recíproca, «o bien (...) los dos espacios coinciden totalmente (...)».⁵³

Aquella que deviene cancelada, olvidada, suprimida en ambos casos, es la «realidad física efectiva».⁵⁴ Y Manovich se arriesga a hipotetizar que, al final «el aparato de la Realidad Virtual se reducirá a

un chip implantado en la retina y conectado vía el éter a la Red. Desde aquel momento cargaremos con nuestra prisión, no para confundir alegremente las *representaciones* y las *percepciones* (como en el cine; el destacado es nuestro), pero sí para estar siempre 'en contacto', siempre conectados, siempre 'unidos'. La retina y la pantalla terminarán por fundirse».⁵⁵ Otro elemento fundamental en la caracterización de los nuevos *media*, que coloca la representación en relación con la comunicación, es, como habíamos ya indicado, aquel de la *teleacción*. No se trata de un modo «para crear de los nuevos *media*, sino sólo para acercarse».⁵⁶ Cuando se habla de teleacción, de hecho, se sale del ámbito de la representación y se entra en aquel de la telecomunicación. Mediante la teleacción, y la consecuente telepresencia, es posible el control no sólo de la simulación, sino también de la misma realidad: es posible «manipular a distancia la realidad física que (...) se presenta mediante las imágenes».⁵⁷ Pero, entonces, la esencia de la telepresencia «está en su anti-presencia»: quizá sería más oportuno hablar de teleacción, término que «implicaría el proceder a distancia, en tiempo real».⁵⁸ Si Umberto Eco, citado por Manovich, define el signo como cualquier cosa que puede ser usada para mentir, en el ámbito de la telecomunicación electrónica se puede decir que el signo es cualquier cosa que se puede usar para teleproceder».⁵⁹

Retornando al tema de la representación, podemos privilegiar la relación entre el realismo cinematográfico y el realismo sintético (donde por realismo se entiende la «credibilidad» de la imagen, su

«representatividad» en las comparaciones con el referente). La diferencia es considerada por Manovich directamente «de naturaleza ontológica». El primero, analógico, es uniforme; el segundo es parcial y desigual: «la realidad artificial que se puede simular con la gráfica computarizada en 3-D es fundamentalmente incompleta y caracterizada por *gap* y por zonas grises».⁶⁰ Esto significa que el realismo icónico de los nuevos *media* sufre de graves privaciones representativas; pero, se podría objetar, ¿y las fotografías sintéticas más «realistas» que aquellas antecesoras al uso de la computadora, y las imágenes realizadas con la gráfica computarizada, tan perfectas, tan «reales»? Se trata, entonces, de construcciones «demasiado reales»: su representación se manifiesta no tanto en las comparaciones con la realidad normal, cuanto en la relación con una realidad diversa creada por los operadores de la computadora. Su referente no es el mundo, sino la programación electrónica que la estructura.⁶¹ Manovich no habla más al respecto de realismo sino de *foto-realismo* o, en relación a fenómenos más complejos, de *metarealismo*, que «incorpora en sí su misma crítica».⁶²

Junto al acceso de la información y, por lo tanto, a una representación-simulación de carácter cognitivo, los nuevos *media* generan también implicancias psicológicas y emotivas: «la oposición entre información e 'inmersión' puede ser vista como expresión particular de la contraposición más general que caracteriza los nuevos *media*: acción y representación».⁶³ Y ya que el acceso a la información ha llegado a ser fundamental en la era digital,

Manovich alude a la necesidad de una *info-estética*, de «un análisis teórico de la estética del acceso a la información, así como de la creación de nuevos objetos mediales que 'esteticien' la elaboración de la información».⁶⁴

Una última consideración: el *espacio*, su organización, su utilización han siempre actuado como elemento de base de la cultura y de sus expresiones; arquitectura, urbanística, mnemotécnicas, pintura, escultura, cine, televisión son algunas técnicas que han explotado el valor simbólico del espacio. También los nuevos *media* se remontan a estas tradiciones, pero en un modo del todo diverso: en ellos, «por primera vez el espacio se vuelve un *médium*».⁶⁵ Al respecto, merece sobre todo atención la categoría de «navegación a través del espacio».⁶⁶

Pero los espacios virtuales, antes y después del advenimiento de los nuevos *media*, no son casi nunca espacios verdaderos; «son, antes bien, colecciones de objetos separados (...) con un juego de palabras podremos afirmar que no hay espacio en el ciberespacio».⁶⁷

La imagen de la representación se manifiesta por consiguiente con un rol opositor a aquel de la imagen-interface; la imagen de la computadora «se coloca entre dos polos opuestos: una ventana ilusorionista asomada sobre un universo fantástico y un panel de control».⁶⁸ Es justo aquí que se colocan el problema de la representación y aquel de la simulación en el ámbito de los nuevos *media*, eventualmente, del arte que puede nacer de su instrumentación: se trata de saber entrelazar, de hacer interactuar, «estos dos roles concurrentes de la imagen».⁶⁹

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Cfr. G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva, problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1999.

⁵¹ Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio...*, cit., p. 150.

⁵² Cfr. G. Bettetini, *La simulazione visiva...*, cit., pp. 44-45.

⁵³ Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio...*, cit., p. 150.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 152-153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 251-252.

⁶² *Ibid.*, p. 263.

⁶³ *Ibid.*, pp. 270-271.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 312. Cfr. también G. Bettetini, G. Gasparini, N. Vittandini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani, 2002.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 358-359.

⁶⁹ *Ibid.*

6. Conclusión

Siguiendo los recorridos históricos y culturales de la «representación» hemos cumplido en modo rápido y sintético un amplio trayecto de reflexión, de caracterización de semejanzas y de desechos. Partiendo de las ideas platónicas y aristotélicas, en contraposición de una respecto de la otra, nos hemos detenido desde el comienzo en el concepto de «imitación», para luego elegir el camino específico de las «artes de la representación», de la puesta en escena.

Hemos así atravesado los territorios del teatro y del cine-televisión, en primer lugar identificando en los dos medios una referencia originaria a la antigua imitación y, luego, haciendo referencia sobre todo a teorizaciones de naturaleza semiótica, se descubren las manifestaciones de lenguajes y de discursos. Trasladándonos de los lugares efectivos de la práctica escénica y de la pantalla, hemos después intentado verificar estas revelaciones en el ámbito de la vida cotidiana, haciendo referencia sobre todo a los estudios de E. Goffman. En fin, nos hemos ocupado de los nuevos *media*, identificando en estos un deslizamiento desde el concepto de «representación» al de «simulación».

De cualquier modo, más allá de algunas diferencias o de un descarte como aquel simulatorio (pero la simulación, lo hemos puesto bien en evidencia, comprende también la representación), nos parece poder afirmar, al final de nuestro recorrido, que el representar es una instancia constante y atemporal de la naturaleza y de la cultura humana. Son variadas las técnicas y variarán aun en el futuro, pero la huida del hombre de sí mismo para encontrar placer extático, compensación y estímulos culturales no se extinguirá jamás: sobre todo, no terminará jamás de dirigirse a la representación, con el sujeto activo al nivel de actor o de espectador o de ambos. ■

El siglo de «October»¹

Norman Bryson

Profesor de Historia del Arte en la Universidad de California, San Diego. Director del Doctorado en Estudios Visuales y Culturales recientemente creado en la Universidad de Rochester y del Doctorado en Estudios Visuales y Teóricos en la Slade School of Fine Art, University College, Londres. Dictó clases en las Universidades de Cambridge, Rochester, Harvard y Londres. Ha realizado numerosas publicaciones acerca de la historia del arte del siglo XVIII, la teoría de la crítica y el arte contemporáneo. Durante los

últimos cinco años, el arte contemporáneo ha sido el tema principal de sus escritos, complementados con la docencia en escuelas de Bellas Artes que incluyen el Goldsmiths College de Londres; la Jan van Evck Academy de Maastricht en los Países Bajos; y en el Art Center College of Design en Pasadena. Sus investigaciones y tareas docentes actuales se centran en el arte moderno y la cultura visual en Occidente, China y Japón; en la fotografía y en la filosofía de la representación visual.

Tal como sabe cualquiera que haya estudiado—o enseñado—historia del arte del siglo XX, ésta es claramente un campo que carece de descripciones generales: intentos por construir algún tipo de visión abarcadora se fragmentan rápidamente en episodios que relatan el surgimiento y la caída de movimientos separados, con el Postimpresionismo dando paso al Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Dada, etc. Si bien cada movimiento aparece vívido y distinto, la lógica narrativa predominante ha sido la de la fragmentación, dejando oscuras, si no impenetrables, las interrelaciones entre los movimientos y sus raigambres en los procesos históricos subyacentes. El objetivo de *Art Since 1900* es oponerse a esta fragmentación sin reducir todo a una explicación única y totalizadora. Más pluralista, moviliza la fuerza de no menos de cuatro enfoques históricos del arte, cada uno de los cuales tiene el potencial para vincular las fragmentaciones en su propio dominio: Formalismo, con su cuidado por la organización específica de la obra de arte; la Historia Social del Arte, con su capaci-

Traducción: Luciano Massa y Nora Minuchin

dad para alinear estética y experiencia social; Psicoanálisis, con su sensibilidad por los vínculos entre lo físico y lo social y el Postestructuralismo como investigación del lugar del sujeto humano en sistemas de significado.

Las intervenciones asignadas al marco del Formalismo pertenecen a Yve-Alain Bois, cuyo formalismo, digase, no debería ser confundido con el de Clement Greenberg. Para Greenberg, el modernismo avanzó mediante la purificación de sus recursos estéticos, el despojo de elementos ajenos a cada medio: representación mimética, narrativa, simbolismo, todos estos tuvieron que marcharse si la pintura y la escultura iban a dar vida a sus poderes únicos. El formalismo de Bois está más cercano al de su maestro Roland Barthes, a cuyo seminario se unió en la fase crucial cuando Barthes estaba cambiando del fuerte estructuralismo de *Critique et Vérité* y *Sur Racine* hacia el postestructuralismo de *S/Zy Sade, Fourier, Loyola* (ambos de 1971). Aunque la atención de Barthes por los principios estructurales que organizaron el texto siguió siendo el núcleo de su método, luego su foco cambió hacia el lugar del sujeto humano en relación con sistemas textuales. Dos ideas fueron esenciales: que ningún texto era originario, emanado de un autor/dios que generó y controló sus significados desde lo alto; y que el lector no debía ser considerado tampoco como un ser supremo, ya que los lectores sólo eran la suma de los discursos que ellos aplicaban al texto. Para asegurarse, el lector que seguía los códigos convencionales de lectura podría aparecer para consolidarse como un sujeto cultural *cortés*; pero ciertas obras, o ciertos momentos de lectura, tenían la capacidad de interrumpir la ilusión de control del lector por medio de la caprichosa oposición de la *jouissance* textual.

La deuda de Bois con Barthes es clara en sus brillantes alusiones a Matisse, las cuales intentaban comprender «el sistema Matisse», la consistencia de su pensamiento visual que Bois localiza en el compromiso radical de Matisse con la lógica del estampado: un campo pictórico que ya no se descompone en una figura activa y un fondo pasivo, una superficie en la cual cada centímetro cuadrado sería tan tenso como el cuero de un tambor o la superficie de una gota de agua. Matisse activa las relaciones de color que se repiten y reverberan a través de todo el plano pictórico; sus arabescos se resisten a asentarse localmente en su lugar, se rizan a través de la totalidad del lienzo. Si, clásicamente, la línea había sido el principio que dividió la superficie, la embestida de Matisse de línea con color hace que ésta se vea mezclada en la red cromática que se encuentra con toda la superficie, convirtiendo *corte* en *continuum*. Lo que se incluye en la explicación de Bois es el efecto sobre el espectador: «(...) una composición tan rizada con ecos en todas direcciones que no podemos mirarla selectivamente». La visión oscila entre una incapacidad para enfocar las figuras y una incapacidad para llegar a dominar el campo visual como una totalidad, en una estética de *jouissance* visual o *ceguera* en la cual el espectador experimenta sensaciones intensas que no pueden ser totalmente aprehendidas ni comprendidas, y que permanecen radicalmente dispersas y descentralizadas.

Lo que está en juego tanto en Barthes como en Bois es el cambio del tema clásico de representación como dominante y determinante. Aquí el pensamiento de Bois va detrás de Barthes hacia la vanguardia modernista cuyo proyecto era, por cierto, el desmantelamiento de la vieja concepción burguesa de literatura y arte como la expres-

sión de subjetividad individual. Una *construcción* diferida de una *composición* en que su organización se derivaba de la naturaleza y de las dimensiones de los materiales utilizados, no de las decisiones tomadas independientemente; la reducción del espectro a los primarios rojo, amarillo y azul (Rodchenko, Mondrian) significó que el color no seguiría siendo un problema de selecciones arbitrarias o actos de *gusto*; y lo mismo era cierto en otros recursos centrales del modernismo, tal vez lo más claro en Duchamp: la entrega de la decisión estética a la casualidad o al *readymade*. Sin embargo, junto al Bois del Formalismo hay un *alter ego* igualmente fascinado por el *informe*, la destrucción de la forma. Y en principio parece difícil comprender por qué una crítica hecha a un arte tan obviamente *estructuralista* como el Constructivismo, Mondrian y Streminski, debería ser también devota de Bataille.

Nuevamente, puede haber una deuda con Barthes, cuyo interés en la *jouissance* llevó prontamente desde Racine y Balzac a la locura lingüística de Sade, Fourier y Loyola. Pero el foco de Bois en el *informe* puede surgir más profundamente de una comprensión del modernismo como un constante cambio de las ilusiones y mistificaciones que mantuvieron unido el clásico ego burgués ciudadano. El acceso a la experiencia de la pura forma estética había sido un componente tradicional de la identidad burguesa pero, para los modernistas desconfiados de la *autonomía* de la esfera estética, la forma era tal vez la máxima ilusión burguesa, o desilusión. Una parte entera de los ensayos de Bois están dedicados al arte que busca socavar y degradar las ideas de coherencia formal recibidas: la escultura surrealista de Giacometti que empuja literalmente a la estatua de su pedestal y adopta la horizontalidad; Fontana, cuyo arte está desvergonzadamente enredado con lo kitsch y lo glitz, polvo de diamante y oro; Manzoni, cuyos materiales incluyen brea

derretida, Styrofoam,² piedritas, bollos de pan, fibra de vidrio colocada en terciopelo rojo y *merda*, la cultura basura; y Gutai, la respuesta japonesa a Jackson Pollock que radicalizó la *acción* en *action painting*, cuyos artistas untaban pintura sobre sus pies, excavaban en el lodo, rompían jarras de pintura sobre el lienzo o irrumpían a través de mamparas de papel dejando agujeros en la superficie como su tributo a la elegancia formal del tradicional *shōji* japonés.

De hecho, Bois identifica al *informe* como uno de los mayores *tropos* del modernismo, junto con el estampado, la cuadrícula, el monocromo, el *readymade*. Como los otros *tropos*, el *informe* continúa resurgiendo, y en principio Bois podría haber ampliado su alcance para incluir artistas tales como Cindy Sherman, Paul Mc Carthy o Mike Kelley. Desafortunadamente, la última referencia de Bois llega hasta 1967: ahí es cuando él termina. Yo daría lo que fuera por conocer su visión del arte sobre las últimas cuatro décadas.

En las consideraciones de Benjamin Buchloh, que se desarrollan dentro del marco de la historia social del arte, el problema central del modernismo es la vanguardia y su tensa relación con las nuevas formas de sociedad y cultura de masas que surgieron luego de la Primera Guerra Mundial. Este énfasis en la vanguardia podría recordar el trabajo de Peter Bürger, pero Buchloh y Bürger son casi opuestos. Donde Bürger sostenía que la meta de la vanguardia era liberar al arte de la jaula del dominio estético y hacer que el arte y la vida *se fusionen*, Buchloh advierte un proceso un tanto diferente: la vieja burguesía individualista que había inventado y sostenido continuamente al arte de avanzada estaba ahora cediendo terreno rápidamente a fuerzas basadas en la organización masiva o colectiva, tanto a nivel político como cultural. Fue la actitud de cada movimiento vanguardista hacia la esfera cultural de masas emergente la que,

¹ Este artículo fue publicado anteriormente en forma parcial por la revista de arte *Frieze* (Londres, agosto de 2005). Se ofrece aquí, y por primera vez, la versión completa del mismo. Se trata de un análisis del libro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, publicado en Londres por Thames and Hudson (2005) y escrito en co-autoría por Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve Alain-Bois y Hal Foster quienes forman parte de «October», influyente grupo neoyorquino de escritores. La denominación de este grupo es homónima a la de la revista fundada por Rosalind Krauss y Annette Michelson durante la década del '70. Mediante sus escritos y sus enseñanzas, estos cuatro historiadores del arte no sólo redescubrieron e reinterpretaron el arte del pasado vinculando el surrealismo con el psicoanálisis, por ejemplo, o fijando un nuevo canon alrededor de Marcel Duchamp, sino que también ejercieron influencia sobre el arte del presente e hicieron de la teoría crítica una parte de la práctica cultural. [N. de T.]

² Planchas de espuma de poliestireno extruido que se presentan con un característico color azul. El proceso de extrusión produce una estructura rígida y uniforme de pequeñas células cerradas. Generalmente la superficie, en ambas caras de la plancha, suele ser lisa, con piel de espumación. La denominación Styrofoam es la marca registrada por The Dow Chemical Company. [N. de T.]

desde el comienzo, definiría su trayectoria y decidiría a largo plazo su destino.

En el caso de Rusia, Tatlin, Malevich y Rodchenko alinearon el modernismo con un futuro social impulsado por las fuerzas gemelas del colectivismo y la industrialización. Pero en la entrega de producción artística al Estado, la vanguardia no pudo ofrecer resistencia cuando el Estado en sí mismo determinaba que la abstracción era menos apropiada para sus necesidades que el cine y la fotografía de distribución masiva. Estas dos ubicaron al cuerpo en el centro de un campo visual definido por su evidente legibilidad propia: en comparación, el lenguaje visual de la abstracción pareció árido y abstruso. Hacia 1928, si no mucho antes, la trayectoria fue por tanto establecida por un cambio total general que volvió a sumir a la pintura y a la escultura en el academicismo del siglo XIX. En Italia, el abrazo futurista a la cultura de masas fue evidente desde el primer manifiesto publicado en *Le Figaro*, el periódico de mayor circulación de la época. Mientras el idilio ruso con la tecnología estaba a menudo al nivel del cumplimiento de un deseo —la industrialización real tuvo que esperar hasta la década del '30—, en Italia, luego de 1910, el desarrollo industrial fue rápido y frenético. El esfuerzo de la vanguardia futurista fue mantener el ritmo de este avance o superarlo: la pintura (Balla) y la escultura (Boccioni) se reconfiguraron alrededor de las sensaciones de movimiento y cenestesia para encontrarlas en el cine; en el collage de Carra, cientos de fragmentos de papeles de periódicos y pósters avanzan y se arremolinan, ajustando el lenguaje y la visión a las velocidades y ritmos de la era de los aparatos. No obstante, la aspiración de fusionar la vanguardia con la tecnología avanzada significó que, ni bien la fuerza de la sociedad de masas entró en la política con el Fascismo, no había nada para prevenir al Futurismo de ser absorbido por la arena de las masas. Lo mismo, en conjunto, fue verdad en Alemania. El desa-

rollo veloz tanto del sector consumidor como del industrial, que llegaron junto con los nuevos medios colectivos de la radio, el cine y las revistas de distribución masiva, forma el contexto evidente para el Dada en Berlín. En los primeros años de la década del '20, una artista política como Hannah Höch pudo desplegar la nueva técnica de fotomontaje para analizar y criticar las formas de la cultura de masas, usando sus propios recursos. Pero en los últimos años de la década del '20, la corriente de política y cultura de masas había avanzado a un punto donde la crítica ya no era suficiente, y el fotomontaje de John Heartfield más que interrumpir, aprovecha el poder emocional de los medios masivos para movilizar una respuesta masiva.

Incluso hoy en día es probable que la visión convencional del arte luego de 1945 es aquella que marca un nuevo comienzo, signado por el cambio del centro cultural desde Europa a los Estados Unidos, una democracia liberal a la altura de sus poderes, hábilmente equipada para defender al proyecto del modernismo de sus enemigos totalitarios. Para Alfred Barr y Clement Greenberg, promotores clave de esta optimista historia, Nueva York simplemente continuó la historia del progreso modernista, desde Manet a Picasso y a Pollock, sin ninguna interrupción significativa. Pero las consideraciones de Buchloh sobre el arte de posguerra se concentran en Europa, donde para el arte la principal realidad de vida era la condición opuesta: no el avance del modernismo sino su eliminación, no la continuidad de la historia sino su violenta interrupción desde los años '30 hasta 1945. Buchloh ve a la esfera cultural en Austria y Alemania obsesionada durante tiempo prolongado por el trauma histórico y por el retorno de los reprimidos. Su brillante ensayo sobre los Viennese Actionists [Activistas Vieneses] argumenta que la violencia y la degradación que Otto Muhl, Hermann Nitsch y Günter Brus prepararon para infligir so-

bre el cuerpo en sus performances de sangre y tripas pueden ser explicadas sólo en términos de una condición *posfascista*. La reconstrucción de formas crueles y extremas de profanación humana se volvió un movimiento necesario en el arte por, al menos, dos razones: primero, porque la cultura oficial y estatal impuso entonces un clima de amnesia colectiva, una represión de la memoria histórica que los Activistas combatieron llevando el trauma al público y haciéndolo el mismísimo centro de su actividad; segundo, porque cualquier cambio en el arte que no se comparó a sí mismo con la magnitud de la devastación, simplemente no se hubiera malogrado en la negativa y en el consuelo estético. En la Alemania occidental no podía haber manera de resumir el proyecto modernista sin investigar cuál había sido su destino, desde Weimar en adelante, pero, dado el clima de represión generalizada de la memoria histórica, tal investigación era precisamente imposible. Levantar la *prohibición de la memoria* se volvió, entonces, una operación central en Baselitz, Kiefer y Richter, a pesar de que en cada caso el movimiento estuvo lleno de dificultades, ya que cualquier intento por forjar una continuidad entre el presente y el pasado, aunque crítico, pudo ser leído como negando el quiebre traumático de la era nazi y rehabilitando las mitologías del Estado nacional.

Las referencias de Buchloh con respecto a la Europa de posguerra son sorprendentes cuando afirma que, dada la magnitud de la destrucción fascista de las instituciones de la cultura pública burguesa, hay muchas instancias en donde el arte logró reafirmar el proyecto vanguardista de emancipación y dirección propia. Para Buchloh el desarrollo de posguerra más impresionante (y gravemente descuidado) es Fluxus con su fuerte combinación de las estéticas de participación, posibilidad y cotidianidad. Participación: el artista Fluxus no es profesional, el arte es algo que cualquiera puede hacer. Posibilidad: si bien las operaciones de la posibi-

lidad habían sido importantes en el Dada y el Surrealismo, como un mecanismo para evadir la racionalidad, en Fluxus la posibilidad es esencial, como una de las pocas vías de escape de los libretos del capitalismo consumista. Lo cotidiano: a diferencia del pop art, que estetizó la banalidad y la transformó en un monumento, Fluxus se mantuvo fiel a la magnitud de lo cotidiano, apuntando a los gestos pequeños y efímeros, que de esta manera eludió el alcance de la sociedad del espectáculo. Similarmente *arte povera*, con su postura antitecnológica y su estética paupérrima, evitó la entrega general del arte al proceso tecnológico que pareció devorarse, al otro lado del Atlántico, tanto al pop como al minimalismo. Contra la idea del arte como *avanzada* y de la historia como progreso o la resistencia al progreso, *arte povera* ofreció un modelo de arte como un asunto más complejo y polirrítmico, involucrando procesos residuales como así también emergentes y la coexistencia de diferentes niveles temporales e históricos en la misma obra y el mismo sujeto social. La evaluación de Buchloh sobre el arte conceptual en Europa es la que, asimismo, encontró medios para combatir las fuerzas de la mercantilización y del espectáculo por medio de su estrategia de retirada del objeto del dominio del arte (aunque representando esta retirada como arte y como espectáculo concedió casi tanto como lo que ganó). Y en los mismos años, el surgimiento de la crítica institucional en Europa logró problematizar el dominio estético en un espíritu cercano a los análisis propios de la Escuela de Frankfurt. Ambos dejaron en claro que el problema del arte fue que siempre mistificó el dominio estético, ocultando los poderes reales que funcionan detrás de la escena artística. Por otro lado, el dominio estético todavía podría merecer ser defendido (Broodthaers quiso parodiar el museo, no destruirlo) como uno de los últimos vestigios de la vieja esfera pública burguesa, un reducto de resistencia contra la sociedad de consumo, espectáculo y control.

El potencial del Psicoanálisis como un marco para comprender al Modernismo es desarrollado por las consideraciones de Hal Foster, quien es cuidadoso de evitar las trampas clásicas que el método psicoanalítico establece para el incauto, en especial la reducción de la obra de arte a la psicobiografía (Freud acerca de Leonardo) o a la mera ilustración de ideas psicoanalíticas (Lacan sobre *The Ambassadors* de Holbein). En lugar de ello, Foster trata al psicoanálisis con una cierta relatividad y escepticismo: un concepto tal como el inconsciente se convierte en un factor para el historiador del arte, no porque sea cierto, sino porque en determinadas coyunturas la creencia en algo como en el inconsciente se generaliza y genera reales efectos históricos. La afinidad más cercana del Psicoanálisis es por tanto con el arte producido en su propio entorno, la más alta cultura burguesa de la Europa central en el ocaso del Imperio. Con las estructuras de la vida pública que ya no son seguras, la cultura burguesa se retrae convocando todas las fuerzas de la interioridad, maximizando los dramas de la vida psíquica y descubriendo en la sexualidad el núcleo secreto de la identidad del sujeto. Por lo tanto no hay necesidad de buscar momentos de contacto o influencia entre Freud, digamos, Klimt: ambos son productos de la misma cultura. Independientemente de Freud, Klimt visualiza al deseo como el motor secreto de la vida psíquica en escenas de asombro en donde el varón se emblesa ante la sexualidad femenina, buscando dominación o humillación en las manos de la esfinge o la sirena. Asimismo, en Schiele el autorretrato es reutilizado por medio de estructuras dobles de voyerismo y exhibicionismo, y un deseo de mutilar y de ser mutilado (el universo de subjetividad conflictiva sobre los que se inician los estudios de caso de Freud).

En el Psicoanálisis, el sujeto ya no es más amo en su propia casa, único, estable, dueño de sí mismo. El ego señorial del *cogito* cartesiano se transforma en el ego beligerante de las topologías freudianas, capturado en

tre una fuerza de autoridad que le da órdenes desde lo alto y una fuerza de instinto que lo amenaza desde abajo, permanentemente marcado por la represión de la libido que lleva al sujeto a la existencia. Desde un punto de vista, esta descripción del sujeto radicalmente reducido en su autonomía y en su propia dirección corresponde a la realidad social de una burguesía que cede terreno rápidamente a otras clases y a otros modos de organización social, cuyas bases en el colectivismo (Fascismo, Comunismo) amenazaron a la cultura burguesa hasta sus raíces. Aun por la misma señal, el Psicoanálisis ofreció garantías impresionantes concernientes a la supervivencia de la cultura burguesa del individualismo: ninguna fuerza sobre la tierra pudo jamás socializar totalmente o dirigir racionalmente a una criatura tan irracional como ésta, un ser cuya energía libidinal nunca pudo ser domada y cuya vida inconsciente yace más allá del alcance de cualquier ley. Ya que las ideas de Freud se diseminaron entre los surrealistas, la búsqueda de la irracionalidad por medio del *lapsus*, el *rebus* y el sueño; mediante una sintaxis de condensación y desplazamiento, desublimación y resublimación, actualizó la cultura burguesa y la adaptó a sus circunstancias cambiadas. Para sus seguidores, el Surrealismo en sí mismo fue un movimiento de resistencia intransigente a las fuerzas de ingeniería social y racionalidad instrumental, cuya presencia pudo entonces sentirse en todos los niveles de la vida cultural.

Es notable que el Psicoanálisis haya mantenido por tanto tiempo su estatus como contracultura y como resistencia, ya que es exactamente lo que surge en las últimas ideas de Foster concernientes al arte desde la década del '70 hasta la del '90. Cuando aparecieron las primeras oleadas de teoría cultural feminista en los escritos de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Laura Mulvey y en el trabajo de artistas tales como Mary Kelly, Barbara Kruger y Cindy Sherman, el Psicoanálisis resurgió como un corpus de

ideas cuya utilidad yace en el modo en que articuló lo social y lo físico para ser considerados simultáneamente. Ahora la orientación era distinta a la del Surrealismo: el interés del inconsciente no era tanto su capacidad para *eludir* las fuerzas de la normalización, sino para *explicar* la normalización, y para dar cuenta de la cabal tenacidad de las estructuras sociales opresivas (patriarcado, racismo, homofobia). Las ideas de Foster sobre Louise Bourgeois y Yayoi Kusama, y sobre la inflexión feminista del Minimalismo en el trabajo de Eva Hesse, Mona Hatoum y Rachel Whiteread, indican modos en los cuales, en determinados momentos, la categoría de subjetividad se vuelve crucial para la intervención artística y cultural. Especialmente para aquellos cuya subjetividad ha sido borrada o propuesta como incompleta: las alusiones de Foster sobre la década del '90 incluyen a Carrie Mae Weems, Kara Walker, Isaac Julien y ACT UP.

El último marco en *Art since 1900* es el Postestructuralismo, cuyos recursos los explorados por Rosalind Krauss, la impulsora del equipo de autores y su *primus inter pares*. Los conceptos que Krauss aborda —la arbitrariedad del signo lingüístico en Saussure; la problemática de la autoría en Barthes; la discusión de Walter Benjamin sobre el arte en la era de la reproducción mecánica; la estructura del campo visual en Lacan— son la moneda intelectual compartida de su generación, pero el compromiso real de Krauss es con la generación anterior, sus propios precursores en la interpretación del modernismo, las figuras que llevaron el modernismo al público estadounidense y guiaron cuidadosamente su recepción: Alfred Barr y Clement Greenberg. Por momentos toda la iniciativa de Krauss parece una lucha con estos padres fundadores, un proyecto de refutación y corrección de su gran distorsión del arte moderno.

Si bien fue Barr quien llevó el modernismo a Nueva York, el suyo era un modernis-

mo inofensivo y debilitado, una simplificación esquemática con dos líneas principales: una abstracción *geométrica* que era recortada de alguna referencia a la mecanización actual o a la industrialización, por cierto de algún contexto más allá del cerco estético de MoMA; y una línea *orgánica* la cual, si bien biomórfica, fue recortada de la carnalidad del cuerpo vivo y de sus instintos. Mientras tanto Greenberg, como creó el linaje que va desde Manet a Picasso y a Pollock, se las arregló casi imperceptiblemente para excluir de su narrativa cualquier referencia al Dada o al Surrealismo: una vanguardia sin la vanguardia, un modernismo sin memoria histórica o con sólo una memoria, aquella del linaje de la pintura avanzada. La exasperación de Krauss con esta representación o parodia del modernismo es, en cierto sentido, en lo que consiste *Art Since 1900*, y sus propios aportes son correcciones focalizadas a las distorsiones clave y a los empobrecimientos del envoltorio que Barr y Greenberg hacen al modernismo para el consumo norteamericano.

Un paso esencial fue devolver el Surrealismo a su legítimo lugar, un prolongado esfuerzo que para Krauss ha incluido la colaboración con Jane Livingstone en la muestra de fotografía surrealista *L'amour fou* con Bois, en el *Informe*. Pero la estrategia de la exposición nunca pudo ser suficiente en sí misma, ya que la concepción surrealista de la visión —que el campo visual está saturado de la energía pulsional de los instintos— nunca pudo aparecer totalmente dentro del propio régimen visual del museo, de racionalidad y contemplación desinteresada. Dicho régimen tuvo que ser cuestionado en el nivel teórico: de ahí la importancia de la explicación de Lacan del tema de la perspectiva como radicalmente descentrada por los instintos. Las ideas de Krauss se concentran en tres obras que interrumpen claramente la racionalidad y la postura cognitiva del sujeto observador: *Demoiselles d'Avignon*, en donde la violencia y la sexualidad aumen-

tada de las figuras y su destrucción de la representación mimética abruman cualquier reclamo por parte del espectador a la objetividad visual o al control; *Étant données* de Duchamp, donde el espectador se convierte en voyeur; y las *drip paintings* de Jackson Pollock, obras que Greenberg podría reivindicar como ópticas con sólo negar toda la escena de su producción rítmica y corpórea.

En el consenso de posguerra que orquestaron Barr y Greenberg, el modernismo era celebrado como la expresión de la libertad y creatividad individual, en realidad como una alegoría de los valores de la democracia liberal. Aquí la *bêtise* era la supresión del hecho obvio de que gran parte de la empresa modernista problematizó exactamente el estatus del arte como el producto de este tipo de creatividad y acción individual. La discusión de Barthes sobre la muerte del autor reabrió la cuestión haciendo posible comprender la medida en que la vanguardia había precisamente renunciado al tipo de originalidad que ahora suponía representar. El aporte de Krauss se concentra primero en las estrategias de Duchamp, el *readymade*, el índice, las operaciones azarosas y el rol entre el original y la copia: todas éstas cuestionaron al autor/dios por lo cual Duchamp tuvo que ser excluido del panteón de posguerra. Entonces, un su discusión sobre Sherrie Levine, Louise Lawler y Cindy Sherman, las estrategias de Duchamp se muestran como una continuación, con una configuración diferente en el presente. Lo que aportó el índice, el *readymade* y la reproducción mecánica a la nueva alineación, fue la fotografía en su transformación de la cultura visual en el nivel de la teoría (Walter Benjamin), la práctica artística (apropiación) y la historia del arte (el cambio del original a la reproducción, que Krauss ubica en el momento del *musée imaginaire* de André Malraux). Pero esta historia es demasiado estrecha para explicar la magnitud del

asalto modernista en el arte como la expresión de un sujeto creativo y completo, y uno comienza a darse cuenta por qué *Art Since 1900* tuvo que ser un trabajo colectivo, con Bois desarrollando la historia completa del Formalismo desde los constructivistas hasta los minimalistas, y del *Informe* desde Bataille pasando por Manzoni y Fontana.

Al mismo tiempo, la historia de libertad y progreso modernista de Barr y Greenberg necesitó ser vista como el encubrimiento que fue, una negación de la magnitud en que la vanguardia había sido derrotada por el surgimiento de la sociedad de masas —el territorio de Buchloh tal como fue, si bien Krauss hace su propia contribución, en su explicación de la absorción del museo en la sociedad del espectáculo: primero, los shows taquilleros de la década del '70; luego, el advenimiento del arte de instalación y, finalmente, la Disneyficación—, el museo como una rama de la industria del ocio. Es como si su propio ataque al Museo de Arte Moderno haya sido alcanzado por acontecimientos y por la creciente oleada de espectáculos y desublimación, y aquí el tono de Krauss es complejo y elegíaco: concluye con una defensa contemporánea de la especificidad de los medios que recuerda a Greenberg, en una internalización del padre fundador que ella había ayudado a eliminar.

El hecho es que *Art Since 1900* reúne en un lugar los mejores escritos y los mejores argumentos del grupo «October» y, más allá de las diferencias que uno pueda tener con su punto de vista, el nivel de discusión es sencillamente mucho más interesante que en cualquier otra guía del arte del siglo XX. Aun así, el volumen tiene sus límites, no menores en lo que omite: mucho de Rivera y Siquieros, pero nada de Frida Kahlo; Man Ray, pero nada de Claude Cahun, y así sucesivamente; cada lector sentirá la limitación en alguna otra parte. Las exclusiones son inevitables, pero algunas son más bien omisiones.

Primero, todo se centra todavía en Occidente, como si hubiera habido sólo una modernidad. Pero en el siglo XX, Asia también se modernizó. China atravesó una secuencia completamente diferente, desde el patronazgo Imperial que concluyó en 1911 hasta el arte mercantil de la República; el modelo soviético posterior a 1949; la interrupción radical de la Revolución Cultural; la posterior adopción del capitalismo estatal bajo Deng. Japón, asimismo, desarrolló formas de vanguardias totalmente originales, no sólo Gutai (pienso que es bueno que Bois lo incluyera) sino también el temprano movimiento MAVO, Butoh y la crítica neovanguardista a las especificidades de la modernidad en Asia ayudaría a relativizar el panorama aquí ofrecido, y contrarrestaría la tendencia a sobredimensionar las fortunas locales de una vanguardia —Nueva York— en una epopeya de proporciones internacionales. Esto es fomentado por la afición del grupo a pensar en términos de la más grande de las grandes narrativas, macromapas de cultura. Freud, Lacan, Adorno, Debord, Jameson: lo que comparten es el sentido de comprensión de todo el proceso social o psíquico, y esto alimenta una susceptibilidad para pensar en teleologías, con el arte avanzando o retrocediendo en relación con un objetivo conocido con antelación. Esto puede interferir en el encuentro detallado con la obra de arte que podría estar haciendo otras cosas, tal vez sin relación con los macromapas, que inevitablemente obstruyen el acceso a la obra como una singularidad en el sentido deleuziano, un suceso que permanece fuera de una secuencia, en una relación disyuntiva con sus entornos.

En cierto punto, el equipo plantea su modesta esperanza al decir que *Art Since 1900* ofrece «un panorama mucho más complejo que aquél que se nos ofrecía cuando éramos estudiantes». Ciertamente lo hace, pero su éxito podría también ser su problema. Ya hemos observado cuán rápidamente puede un análisis fascinante (T.J.

Clark sobre *Olympia* de Manet) endurecerse bajo la pedagogía universitaria en una fórmula, en una *doxa*. Precisamente debido a que *Art Since 1900* está tan bien concebido, incluso es amigable —con recuadros informativos, líneas cronológicas, referencias vinculantes útiles— es probable que produzca un fuerte efecto doxológico. ¿Reaccionará la próxima generación ante sus propios precursores tan enfáticamente como ésta lo ha hecho? ■

Metáfora y conceptos abstractos

MARCEL DANESI

Profesor de Antropología en la Universidad de Toronto y Director del Programa de Semiótica y Teoría de la Comunicación. Es Jefe de Redacción de *Semiótica*, revista de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, y de varias series de libros relevantes de semiótica y comunicación. Entre sus libros más importantes se encuentran: *Vico, Metaphor, and the Origin*

of Language, Indiana University Press, 1993. *The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotics* (en coautoría con Thomas A. Sebeok), Berlin, Mouton de Gruyter, 2000. *The Puzzle Instinct: the Meaning of Puzzles in Human Life*, Indiana University Press, 2002 y *Poetic Logic: The Role of metaphor in Thought, Language, and Culture*, Madison, WI, Atwood Publishing, 2003.

Introducción

La investigación científica sobre la metáfora se ha convertido, desde mediados de la década del '50, en algo verdaderamente abrumador tanto por su cantidad como por el cúmulo de reflexiones que ha suscitado. A partir de la extensa investigación se ha vuelto obvio que la metáfora no es sólo una característica regular e innata del sistema semántico de un lenguaje, sino también la fuente de diversos conceptos abstractos, categorías gramaticales y simbolismo cultural. Es bien sabido que el interés por la metáfora se inició en la antigüedad con Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo que acuñó el término *metaphor* –en sí mismo una metáfora (*meta* 'más allá' + *pherein* 'llevar')– señalando que muchas formas abstractas del conocimiento se basaban en el razonamiento metafórico asociativo. Sin embargo, Aristóteles también afirmaba que, además de producir conocimiento, la función más común de la metáfora era la de decorar modos literales de pensamiento y de habla. Curiosamente, esta última aserción

fue la que adoptaron la mayoría de los filósofos occidentales hasta el siglo XX. Pero nada podía estar más lejos de la verdad. En 1977, el equipo integrado por Pollio, Barlow y Fine llevó a cabo una amplia investigación de textos de discursos comunes y encontró que se basaban en razonamientos asociativos metafóricos. Hallaron que las personas anglohablantes, por ejemplo, pronunciaban en promedio 3.000 metáforas nuevas y 7.000 modismos por semana. Es obvio, tal como señalaron, que difícilmente la metáfora podría considerarse como una opción ornamental del lenguaje literal.

Desde entonces la gran cantidad de datos recolectados sobre la metáfora sugiere enfáticamente que muchos de los conceptos abstractos, si no la mayoría, son codificables y reconocibles primordialmente como «ideas metaforizadas», es decir como conceptos que se derivan cognitivamente mediante el razonamiento metafórico y un proceso de asociación metafórica que en este artículo se denominará *estratificación* [layering] (Gibbs, 1994; Goatley, 1997). La literatura más actualizada sobre lo que se ha denominado *Teoría de la Metáfora Conceptual* –de aquí en más TMC– (Lakoff y Johnson 1980, 1999; Lakoff, 1987; Johnson, 1987) ha hecho obvio que los conceptos metafóricos forman la base de muchas abstracciones. Sin embargo, desde mi punto de vista, la TMC carece todavía de un marco sintético para interpretar las diversas y multiformes manifestaciones de los muchos estratos [layers] de la metáfora en el simbólico y comunicacional comportamiento humano. El propósito de este artículo es el de proveer dicho marco desarrollado a partir del trabajo previo en esta área (Danesi, 1998, 2004).

Teoría de la estratificación

La noción de *estratificación* –en sí misma una metáfora– pretende simplemente

proveer un marco para investigar sistemas representacionales, tales como el lenguaje, en términos de tres estratos que fueron denominados por Charles Peirce (1839-1914) como *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*. En esencia, aseveran que cualquier acto o señal de representación implica una interacción o un «flujo cognitivo» entre estas tres capas en diversos grados. La *estratificación* delimita cómo codificamos el significado en un supuesto metafórico y cómo extraemos significado de dicho supuesto. Un estrato metafórico de la *primeridad* es aquel que está construido con vehículos concretos (es decir con vehículos referidos a referentes concretos), un proceso que produce una *metáfora conceptual*, tal como es denominada en la literatura pertinente (Fauconnier, 1985, 1997; Sweetser, 1990; Croft 1991; Deane, 1992; Indurkha, 1992; Fauconnier y Sweetser, 1996). En este artículo una metáfora conceptual se redenomina como *metaforma* lo que es, en esencia, una nueva *forma* haciendo referencia a un concepto abstracto conectándolo con un concepto concreto y existente (Sebeok y Danesi, 2000). La fórmula [pensar = ver], por ejemplo, es una metáfora ya que se compone de un concepto abstracto, [pensar], que es conceptualizado en términos de un concepto concreto, [ver]. Esta metáfora sustenta expresiones tales como:

1. We cannot see what use your *idea* might have.¹
2. They cannot quite *visualize* what that *theory* is all about.²

De acuerdo con la TMC, cada una de las dos partes de la metáfora se denominan *dominio*. [pensar] sería el *dominio de destino* ya que es el tema abstracto en sí mismo –el «blanco» de la metáfora–; y [ver] se denomina el *dominio de origen* ya que incluye los tipos de vehículos que producen el significado de la metáfora –el «origen» del concepto metafórico– (Lakoff y Johnson, 1980). Una proposición metafórica especi-

N. de T.: 'No podemos ver qué uso podría tener su idea.

²Ellos no pueden visualizar acerca de qué trata esa teoría.

fica expresada en una situación discursiva es entonces susceptible de ser construida como una manifestación particular de una metáfora. Esto se ve en las proposiciones metafóricas como las siguientes:

3. Many of his ideas are *circular*.³
4. I have never been able to see the *point* of your idea.⁴
5. His ideas are *central* to the whole debate.⁵
6. It seems that our ideas are *diametrically* opposite.⁶
etc.

Es obvio que no son ejemplos de creaciones metafóricas aisladas y autónomas, sino ejemplificaciones específicas de la metáfora cuyo dominio de destino es [ideas] y cuyo dominio de origen es identificable como [figuras geométricas/relaciones]. Las metáforas constituyen el primer estrato de las abstracciones generadas metafóricamente.

Desde el punto de vista psicológico, las metáforas relacionan la «experiencia» de algún dominio de destino con algo que es familiar y fácilmente representable tanto en términos mentales como en términos de representación. Revelan una tendencia básica de la mente humana a pensar los conceptos abstractos icónicamente y mediante la asociación. Entre los primeros que señalaron esto se encuentra el filósofo italiano Giambattista Vico (1688-1744), tal vez el primero en considerar a la metáfora como la única habilidad de la mente humana para interconectar cosas y eventos en el mundo (Danesi, 1993). Antes de Vico, la metáfora era considerada como una manifestación de la *analogía*. En la lógica tradicional, la analogía es definida como una forma inductiva del razonamiento que afirma que si una o dos entidades son similares en uno o más atributos, entonces existe una probabilidad de que sean similares en otros, como algunos siguen afirmando (Skousen,

1989; Way, 1991; Mitchell, 1993). Por otro lado, para Vico la metáfora era apenas una estrategia analógica; era la herramienta mental primaria que los seres humanos usan para crear analogías en sí mismas y así pensar cosas que no se podrían conocer de otra manera.

Las metáforas –que componen el primer estrato de las ideas metafóricas– surgen de un proceso que puede ser denominado de *asociación por inferencia*. En psicología, el *asociacionismo* es la teoría que sostiene que la mente llega a conocer conceptos combinando elementos simples e irreducibles por medio de una conexión mental. Aristóteles reconoció cuatro estrategias por medio de las cuales se forjan las asociaciones: (1) por *similitud* (por ejemplo, una naranja y un limón); (2) por *diferencia* (cálido y frío); (3) por *contigüidad* en el tiempo (el amanecer y el canto del gallo) y (4) por *contigüidad* en el espacio (una taza y una cuchara). Los filósofos empiristas ingleses John Locke (1632-1704) y David Hume (1711-1776) consideraron la percepción sensorial como el factor subyacente de dicho proceso. En el siglo XIX, la visión aristotélica fue examinada empíricamente, llevando finalmente a la fundación de una escuela asociacionista de psicología guiada por los principios enunciados por James Mill (1773-1836) en su *Analysis of the Phenomena of the Human Mind* (1829). Además de las cuatro estrategias originales de Aristóteles, esta escuela encontró que factores tales como la *intensidad*, la *inseparabilidad* y la *repetición* aumentaban la fuerza de una asociación: por ejemplo, los *brazos* se asocian con los *cuerpos* ya que son inseparables; el *arco iris* se asocia con la *lluvia* ya que repetidas observaciones demuestran que coexisten, etc.

El psicólogo que desarrolló experimentalmente el asociacionismo fue Edward Thorndike (1874 - 1949), quien amplió el trabajo iniciado por Iván Pavlov (1849 - 1936) en 1904. Pavlov proporcionó una

base empírica para investigar cómo se efectúan las asociaciones mediante la repetición. Cuando Pavlov presentaba un estímulo cárneo a un perro hambriento, por ejemplo, el animal salivaba espontáneamente tal cual se esperaba. Esta era la *respuesta incondicionada* (*unconditioned response*) del perro. Luego de que Pavlov hacía sonar una campana mientras presentaba el estímulo cárneo un número de veces, se encontró con que el perro finalmente salivaba sólo cuando sonaba la campana, sin el estímulo. Pavlov sugirió claramente que el sonido de la campana por sí mismo, que no había provocado la salivación inicialmente, había ocasionado una *respuesta condicionada* (*conditioned response*) en el perro. Por medio de la *asociación*, el perro había aprendido algo nuevo. Todo psicólogo conductista reconocido ha utilizado la noción pavloviana de asociacionismo. A pesar de que los conductistas creen que todos los procesos de pensamiento pueden ser explicados mediante asociaciones de estímulos y respuestas, otros psicólogos rechazan enfáticamente dicho enfoque por considerarlo inadecuado para explicar el pensamiento creativo y el comportamiento verbal.

El significado de *asociación* tal como es usado en el marco teórico de la estratificación no es el pavloviano. En línea con los psicólogos asociacionistas del siglo XIX y con los psicólogos gestálticos del siglo XX, es utilizado aquí para hacer hincapié en que los conceptos abstractos generan su significado sólo con relación a otros conceptos. Las relaciones pueden ser forjadas por sentido, observando las características físicas de los referentes o por inferencia imponiendo las asociaciones de sentido a referentes que son percibidos como poseedores de las mismas características.

La metáfora citada más arriba [ideas = formas geométricas/relaciones] es, en efecto, la razón que subyace a la práctica común de representar ideas y teorías con diagramas basados en figuras geométricas

(puntos, líneas, círculos, cubos, etc.). Así, todos los «modelos» son diagramas geométricos basados en metáforas. Las metáforas revelan la utilización de una estrategia mental asociativa-inferencial que permite a las abstracciones volverse cognoscibles en modos de representación concretos. En la teoría peirceana, la *primeridad* corresponde a la iconicidad y las metáforas son, efectivamente, formas icónicas en cuanto intentan simular alguna noción abstracta en un modo perceptual o sensitivo.

Ya que el dominio de origen de una metáfora abarca ideas concretas se deduce que la selección de una idea u otra desde un dominio particular producirá matices connotativos. Tómese, por ejemplo, el enunciado metafórico: «La profesora es una *vibora*». Es una manifestación específica de una metáfora, [personalidad humana = características físicas percibidas de animales]. Sin embargo, el significado de [vibora] que este enunciado expresa no es el literal, sino las connotaciones culturales específicas percibidas en las viboras, a saber: «sigilosa», «peligrosa», «escurridiza», etc. Es este cúmulo de connotaciones el que se proyecta en la representación del tema, [profesora]. Cada uso diferente de esta metáfora cambia la visión que obtenemos del tema: por ejemplo, en «La profesora es un *gorila*», la [profesora] es retratada en cambio como alguien «agresivo», «combativo», «grosero», etc., un complejo de connotaciones que están implícitas en el nuevo vehículo seleccionado, [gorila].

La dimensión de segundidad de la estratificación metafórica es inherente a una extensión de metáforas de primeridad; es decir, una vez que se ha formado la primera capa de metáforas abstractas de un lenguaje sobre la base de dominios de origen concretos, entonces esta capa se transforma en un nuevo dominio de origen apto para crear una capa de conceptos superior (= más abstracta). Las asociaciones de segundidad entre metáforas pueden ser

³Muchas de sus ideas son *circulares*.

⁴Nunca pude ver el *objetivo* de tu idea.

⁵Sus ideas son *centrales* para todo el debate.

⁶Parece que nuestras ideas son *diametralmente* opuestas.

denominadas *meta-metaformas* (Sebeok y Danesi, 2000). De esta manera, por ejemplo, en expresiones tales como la siguiente el dominio de destino de [ideas] es presentado por dominios de origen que son metaformas en sí, [concibiendo algo en la mente = movimiento ascendente] y [reflexión = movimiento de escaneo].

7. Where did you *think up* that idea?⁷

8. I *thought over* carefully your ideas.⁸

9. You should *think out* the whole problem before attempting to solve it.⁹

A pesar de que estas expresiones tienen referentes abstractos, sin embargo evocan imágenes de ubicación y de movimiento. El verbo provenir [think up] obtiene una imagen mental de movimiento ascendente, retratando así al referente abstracto como un objeto extraído físicamente de un tipo de terreno mental; considerar [think over] evoca la imagen de un escaneo con el ojo de la mente y esclarecer [think out] obtiene una imagen de extracción de algo que puede obstruir el examen del ojo de la mente. Estas construcciones permiten a los usuarios localizar e identificar ideas abstractas en relación a contextos espacio-temporales, a pesar de que tales contextos son puramente imaginarios. Es como si estos índices imaginarios nos permitieran localizar pensamientos en la mente, con la mente poseyendo las características de un territorio y pensamientos de objetos dentro de él. Meta-metaformas como ésta implican una indexación de la referencia. Las metaformas de seguridad son, tal como sostiene la teoría peirceana, indicativas en sus focos representacionales.

La tercera capa del razonamiento metafórico es un nivel compuesto de lo que podría denominarse *meta-símbolos*. Las metaformas y las meta-metaformas son, con frecuencia, las fuentes de los símbolos culturales, de las categorías gramaticales y de las otras técnicas representa-

cionales que componen el «orden significativo» de una cultura. En términos peirceanos, la formación de símbolos es, por supuesto, un fenómeno de la terceridad, ya que en este caso la forma, el usuario de la forma y el referente se vinculan mutuamente por medio de las fuerzas de la convención social e histórica. Los meta-símbolos son aquellos que resultan de la asociación mutua de metaformas y/o meta-metaformas. Por ejemplo, una rosa es un meta-símbolo de amor en la cultura occidental ya que finalmente se deriva de la asociación metafórica de [amor] a un [aroma dulce], al color [rojo] y a la noción de que el amor crece como una [planta]. Estas son todas metaformas que conducen a la formación del meta-símbolo: [rosa = amor].

En resumen, la teoría de la estratificación postula que los conceptos abstractos son, primero, experimentados en términos de conceptos concretos produciendo metaformas de primeridad con propiedades icónicas. Estos se transforman luego en dominios de origen de metaformación adicional produciendo meta-metaformas de seguridad con propiedades indicativas. Finalmente, las metaformas y las meta-metaformas son en sí la base de muchos procesos simbólicos que producen meta-símbolos.

Metaformas

Tanto en la filosofía como en la psicología, el término *concepto* se utiliza para designar una estrategia general para referirse a cosas que son percibidas para incluir algún patrón general, alguna característica, etcétera. La *formación de conceptos* puede, de este modo, ser caracterizada como un proceso de inferencia de patrones o de características. Un *concepto concreto* puede ser ahora definido como el proceso de hacer referencia a un patrón, a una característica, etc., que es demostrable u observable en un modo

directo; y un *concepto abstracto* como el proceso de hacer referencia a algo que no puede ser demostrado u observado directamente. Así, por ejemplo, la palabra [gato] hace referencia a un concepto concreto ya que uno puede demostrar u observar siempre la existencia de una criatura felina en el mundo físico. La palabra [amor], por el contrario, hace referencia a un concepto abstracto ya que, a pesar de que el amor existe como un fenómeno emocional, no puede ser demostrado u observado directamente (es decir, la emoción en sí misma no puede ser demostrada u observada como algo escindido de los comportamientos, estados de ánimo, etc. que produce).

La investigación psicológica pertinente demuestra que los conceptos se forman en alguno de los tres modos generales. El primero es por *inducción*, es decir, por la extracción de un patrón a partir de hechos o casos *específicos*. Por ejemplo, si uno tuviera que medir los tres ángulos de 100 triángulos *específicos* (de formas y tamaños variables), uno obtendría el mismo total (180°) cada vez. Luego esto llevaría a *inducir* que la suma de los tres ángulos de *cualquier* triángulo es siempre la misma (180°). La inducción revela un tipo de proceso de conceptualización en el cual un patrón *general* es extraído de sus acontecimientos *específicos*. El segundo modo por medio del cual los seres humanos forman conceptos es la *deducción*, lo contrario a la *inducción*, es decir por la aplicación de un patrón *general* a un acontecimiento *específico*. Por ejemplo, si uno tuviera que comprobar, por medio del uso de nociones euclidianas, que la suma de los ángulos de *cualquier* triángulo es de 180°, entonces uno *deduciría* que la suma de los ángulos en un triángulo *específico* determinado (sin importar su tamaño o forma, ya sea escaleno, isósceles, etc.) sumaría 180°. Por último, los conceptos se forman a través de la *abducción* (Peirce, 1931-1958). Para las intenciones actuales, ésta puede ser defini-

da simplemente como la visualización de un concepto abstracto sobre el modelo de un patrón concreto existente o ya conocido. El pensamiento abductivo es esencialmente un «presentimiento» sobre qué significa o presupone alguna cosa. Un ejemplo clásico es la teoría de la estructura atómica originada por el físico inglés Ernest Rutherford (1871-1937), quien conceptualizó el interior de un átomo como poseedor de la estructura de un sistema solar infinitesimal, con electrones comportándose como pequeños planetas girando alrededor de un núcleo atómico. El modelo de estructura atómica de Rutherford era, en efecto, una intuición de cómo se veía el interior de un átomo.

La distinción entre la formación de conceptos abstractos y la de conceptos concretos es una distinción general. En hechos reales hay muchos grados y estratos de corporeidad y abstracción en la conceptualización que son influenciados por factores connotativos, sociales, afectivos y de otro tipo (Leech, 1981: 9-23). Pero iría más allá de mi propósito investigar el rol que esos factores juegan en la formación de conceptos. Basta con decir que la mayoría de la información en crudo y desorganizada que proviene de la vista, el oído y de los otros sentidos es organizada en *conceptos* útiles por medio de la inducción, la deducción y la abducción. Además, ahora es evidente que el tipo de proceso de conceptualización o de representación registrado depende del tipo de patrón que la mente humana busca para una situación específica. A menudo los tres procesos – inducción, deducción y abducción – están implicados en un modo complementario.

Las metaformas se producen por abducción. En la metaforma [personalidad humana = características físicas de animales percibidas] son las propiedades físicas externamente demostrables de los [animales] las que son abducidas de modo de comprender los rasgos humanos («sigilo», «agresividad», etc.). Este modo de

N. de T.:⁷ ¿De dónde *proviene* esa idea?

⁸ *Consideré* cuidadosamente tus ideas.

⁹ *Deberías esclarecer* el problema en su totalidad antes de intentar resolverlo.

razonamiento ha sido ampliamente documentado por la literatura de la TMC, la cual cobró ímpetu en 1977 cuando Howard Pollio y sus colegas demostraron que la metáfora no era solamente una opción del discurso sino su auténtica columna vertebral (Pollio, Barlow, Fine y Pollio, 1977). Este giro llevó en los últimos años de la década del '70 y durante la década del '80 al desarrollo de dos importantes tendencias: (1) la Teoría de la Metáfora Conceptual en sí misma (Ortony 1979; Honeck y Hoffman, 1980; Lakoff y Johnson, 1980, 1999; Lakoff, 1987; Lakoff y Turner, 1989; Kövecses, 1986, 1988, 1990; Johnson, 1987; Indurkha, 1992) y (2) una nueva rama de la lingüística que ahora se reconoce con el nombre de *lingüística cognitiva* (Langacker, 1987, 1990; Croft, 1991; Deane, 1992; Taylor, 1995; Fauconnier, 1997). La investigación pertinente dentro de la TMC sugiere enfáticamente que la mayor parte de nuestros conceptos abstractos son almacenados como metaformas por nuestros sistemas memorísticos.

Como se ha dicho anteriormente, en la TMC una *metáfora* específica no es considerada como una construcción aislada, sino como una instanciación específica de una metaforma:

10. The professor is a *snake*.¹⁰
11. Keep away from her; she's a *rat*.¹¹
12. What a *gorilla* he has become!¹²
13. She's a *sweetheart*, a true *pussycat*!¹³
14. He keeps everything for himself; he's a real *hog*.¹⁴

Tal como estos ejemplos muestran, la metaforma [personalidad humana = características físicas de animales percibidas] es una de las estrategias con-

ceptuales usada para comprender nociones tales como «sigilo», «traición», «agresividad», «amabilidad», etc. Además, como se mencionó anteriormente, cada selección diferente de un vehículo desde el dominio de origen – [víbora], [rata], [gorila], [gatita], [marrano], etc.– provee una descripción distinta de la personalidad específica para ser evaluada. No hace falta decir que las percepciones de los comportamientos de los animales varían de acuerdo a la situación. Pero lo cierto es que la gente de todo el mundo reacciona experiencial y afectivamente ante los animales con modos específicos y que estas reacciones son codificadas en un dominio de origen para evaluar la personalidad humana.

Una vez que este concepto se ha formado luego se transforma en una fuente para proveer detalles descriptivos adicionales para nuestras evaluaciones sobre la personalidad humana, si surgiese tal necesidad. Así, por ejemplo, el uso específico de [víbora] como vehículo puede convertirse en un sub-dominio (compuesto de tipos de serpientes), permitiéndole a uno ajustar detalles específicos de la personalidad descripta:

15. He's a *cobra*.¹⁵
 16. She's a *viper*.¹⁶
 17. Your friend is a *boa constrictor*.¹⁷
- etc.

De hecho, dentro de cada dominio de origen hay sub-dominios que proveen al usuario de metaformas de una variedad de connotaciones que pueden ser utilizadas para proyectar detalles sutiles en la descripción de alguna personalidad. Esto quizás explique por qué en 1973 la psicóloga Eleanor Rosch (Rosch, 1973a, 1973b) lle-

gó a la conclusión de que hay tres niveles en la formación de conceptos. Algunos conceptos tienen una función referencial sumamente general. Ella los llamó *superordinados* (*superordinate*). La metaforma [personalidad humana = características físicas de animales percibidas] es en sí, en su esquema, un concepto superordinado, ya que se refiere al fenómeno general de la personalidad. Otros conceptos tienen una función tipológica. Rosch los llamó *básicos* (*basic*). La elección de vehículos metafóricos específicos desde el dominio de origen [animal] –[víbora], [rata], etc.– produce, de hecho, conceptos básicos ya que las elecciones vehiculares permiten hacer referencia a los tipos de personalidades. Por último, algunos conceptos tienen una función de detalle; Rosch los llamó *subordinados* (*subordinate*). La selección de sub-tipos de [víboras], [ratas], etc. –[cobra], [viperina], etc.– son todos conceptos subordinados que podrían necesitarse para fines específicos, como hemos visto anteriormente.

Las metaformas no son generadas en un modo arbitrario, sino sobre la base de una experiencia de seres, objetos, eventos, etc. El concepto [personalidad humana = características físicas de animales percibidas] es guiado, podría decirse, por una experiencia común: que los animales y los humanos están interconectados en el esquema de cosas de la naturaleza. ¿Qué es lo que implica hablar de las personas en este modo? Significa que nosotros percibimos en realidad a los humanos comportándose como animales y que nuestras reacciones tienen un paralelo con aquellas experimentadas físicamente cuando vemos o tenemos encuentros con ciertos animales.

Lakoff y Johnson demuestran que la fuente psicológica de las metaformas deriva de *esquemas de imagen* (*image schemas*). Estos son impresiones mentales de nuestras experiencias sensoriales

de ubicación, movimientos, formas, reacciones, sentimientos, etc. Son los vínculos mentales entre las experiencias y los conceptos abstractos. Estos esquemas no sólo nos permiten reconocer patrones dentro de ciertas sensaciones corpóreas, sino también anticipar ciertas consecuencias y hacer inferencias. Los esquemas son *Gestalten* mentales que pueden reducir una gran cantidad de información sensorial a patrones generales. La teoría de los *esquemas de imagen* sugiere que los dominios de origen registrados al momento de configurar un concepto abstracto no fueron elegidos originalmente de un modo arbitrario, sino que derivan de la experiencia con seres, objetos, eventos, etc. La formación de una metaforma, por tanto, es el resultado de una abducción experiencial. Este es el motivo por el cual las metáforas producen a menudo efectos estéticos o de sinestesia y esto explica por qué los enunciados metafóricos son más memorables que otros.

Lakoff y Johnson identifican tres tipos básicos de esquemas de imágenes. El primero implica una orientación mental – *arriba vs. abajo*; *atrás vs. adelante*; *cerca vs. lejos*; etc.–. Esto conduce a la formación de conceptos abstractos tales como: [humor] («Hoy me siento *arriba*»); [economía] («La inflación está *baja*»); [crecimiento] («Mis ingresos se han ido *arriba*»); etc. El segundo tipo implica pensamiento ontológico. Esto produce metaformas en las cuales los conceptos son percibidos como entidades y sustancias: por ejemplo, [la mente = un contenedor, como en «Estoy *lleno* de recuerdos», «Mi mente está *vacía*», etc. El tercer tipo de esquema es una elaboración de estos dos. Este produce metaformas que amplían conceptos orientativos y ontológicos: por ejemplo, [el tiempo = un recurso] y [el tiempo = una cantidad] que sustentan nociones como «Mi *tiempo es dinero*», «No *podés comprar mi tiempo*», etc.

N. de T.: ¹⁰La profesora es una *víbora*.

¹¹Aléjate de ella, es una *rata*.

¹²En qué *gorila* se convirtió!

¹³Ella es un amor, una verdadera *gatita*.

¹⁴Él guarda todo para sí mismo, es un auténtico *marrano*.

N. de T.: ¹⁵Él es una *cobra*.

¹⁶Ella es una *viperina*.

N. de T.: ¹⁷Tu amiga es una *boa constrictor*.

Tal como enfatizan Lakoff y Johnson a lo largo de su estudio fundacional de 1980 no detectamos la presencia de tales esquemas de imágenes en los discursos comunes debido al uso reiterado. Por ejemplo, no seguimos interpretando la palabra [ver] en términos metafóricos en oraciones tales como: «No ve lo que quieres decir», «¿Ves lo que estoy diciendo? porque su utilización en estas expresiones se ha vuelto muy familiar para nosotros. Pero la asociación entre el acto biológico de *ver* fuera del cuerpo con el acto imaginario de *ver* dentro del espacio mental fue originalmente la fuente de la metáfora conceptual [comprender/crear/pensar = ver] que ahora impregna los discursos comunes:

18. There is more to this than *meets the eye*.¹⁸

19. I have a different *point of view*.¹⁹

20. It all depends on how you *look at it*.²⁰

21. I take a *dim view* of the whole matter.²¹

22. I never see *eye to eye* on things with you.²²

23. You have a different *worldview* than I do.²³

24. Your ideas have given me great *insight* into life.²⁴

La presencia de tales metáforas en el discurso cotidiano cuestiona la «arbitraria» visión saussureana (1916) del significado. Es sólo luego de que se han convencionalizado mediante el uso frecuente y la rutinización en un contexto cultural que su relación metafórica original con referentes concretos se atenúa o se pierde en la conciencia. Esta visión sobre la formación de conceptos no es nueva. Ha estado implícita en el trabajo de diversos semióticos, lin-

güistas y filósofos desde hace tiempo, no sólo en el trabajo relacionado con la TMC (Lucy, 1992). Simplemente, nunca había sido identificada como tal. El estudio del vínculo entre la percepción y el lenguaje fue, por supuesto, el objetivo de von Humboldt (1836), Sapir (1921) y Whorf (1956), un objetivo que nunca había sido verdaderamente considerado por la mayoría de los lingüistas hasta hace poco. Muchos de los descubrimientos que hoy se discuten bajo el título de TMC, sin embargo, se pueden encontrar en los escritos de Bühler (1908), Staehlin (1914), Vygotsky (1931, 1962, 1978), Richards (1936), Asch (1950, 1958), Osgood y Suci (1953), Brown, Leiter y Hildum (1957), Black (1962) y Arnheim (1969), por mencionar unos pocos, antes del gran surgimiento del interés por la metáfora en los últimos años de la década de los '70 y a lo largo de la década del '80 y del '90. El trabajo de estos autores mostró que el significado creado por una metáfora era difícilmente decorativo. Argumentaban que, tal como dos sustancias químicas mezcladas en un tubo de ensayo, el resultado de la mezcla de dos dominios por la metaforización creaba una interacción dinámica que conservaba no sólo las propiedades de ambos dominios sino también las propiedades únicas de sí misma. La TMC agregó, principalmente, que la «mixtura semántica» resultante es el ingrediente primario en la formación de conceptos abstractos.

El conocimiento de la personalidad humana supone el de metáforas tales como la discutida aquí [personalidad humana = características físicas de animales percibidas]. Este tipo de conocimiento es culturalmente específico. El mismo dominio de origen pudo haber sido utilizado de otro modo; es decir, aplicado a dominios de destino diferentes tales como [justicia], [esperanza], etc. También un dominio de

origen diferente pudo haber sido usado en tándem con esta metáfora. En la cultura occidental, por ejemplo, el dominio de destino de [personalidad humana] es comúnmente conceptualizado en términos de [portación de una máscara]. Es más, el significado original de la palabra *persona* revela esta conceptualización. En la Antigua Grecia la palabra *persona* se usaba para denotar una «máscara» usada por un actor en el escenario. Posteriormente adquirió el significado de «la personalidad del portador de la máscara». Este significado todavía existe en el término teatral *dramatis personae*, «elenco de personajes» (literalmente, «las personas del drama»). Finalmente, la palabra llegó a tener su significado actual de «ser humano vivo». Este análisis diacrónico de la palabra *persona* también explica por qué hoy en día seguimos usando expresiones teatrales tales como *desempeñar un papel en la vida*, *poner la cara apropiada*, etc. para referirnos a personas.

Cualquiera sea el caso, una vez que una metáfora se generaliza en un contexto cultural torna eficiente y conveniente la comunicación y la representación, condicionando a sus usuarios a anticipar o a proyectar sus experiencias en otros dominios de referencia y conocimiento. De hecho, cualquier metáfora puede convertirse en un medio productivo para otras actividades generadoras de significado (Levin, 1977; 1988).

Meta-metáforas

Una vez que ciertas metáforas tales como [pensamiento = visión] han ingresado en el lenguaje, pueden luego convertirse en nuevos dominios de origen para la formación de otros conceptos abstractos, como por ejemplo el vínculo de la metáfora [pensamiento = visión] con la metáfora [el pensamiento se produce a la luz de], que da resultado a una nueva

metáfora [pensamiento/conocimiento = visión a la luz de]:

25. I finally *saw* what you meant in the *light* of what you had told me.²⁵

26. I now *see* what you said in a different *light*.²⁶

27. They *saw* eye to eye in the clear *light* of all the evidence.²⁷

Tales ensamblajes conceptuales son, como se ha mencionado, *meta-metáforas*. Su presencia en el lenguaje y en los discursos puede ser claramente utilizada para explicar: 1). por qué hay diversos modos de conceptualizar el mismo dominio de destino, y 2). por qué estos no se separan el uno del otro. La estratificación de las metáforas para producir abstracciones superiores es un proceso inconsciente con una base cultural. Cuanta más alta sea la densidad de la estratificación, más abstractos y de esta manera más culturalmente específicos serán los conceptos (Dundes, 1972; Kövecses, 1986, 1988, 1990). Las metáforas de primeridad como [pensamiento = visión] son relativamente comprensibles a través de las culturas: es decir, las personas de culturas no anglo-hablantes podrían comprender fácilmente lo que significan los enunciados que dan lugar a esta metáfora si les fueran traducidos, ya que conectan dominios de origen concretos –por ejemplo, [ver], con abstracciones; [pensar], directamente-. Las *meta-metáforas*, por otro lado, son más propensas a ser entendidas primariamente en modos culturales específicos y son así mucho más difíciles de traducir debido a que conectan metáforas preexistentes con abstracciones.

Lakoff y Johnson (1980) se refieren al proceso de estratificación como un «modelado cultural». El siguiente es un ejemplo de cómo un modelo cultural parcial de [ideas/pensamientos] surge de la estratificación de metáforas de primeridad:

N. de T.: ¹⁸Esto parece ser más de lo que se ve a simple vista.

¹⁹Tengo un *punto de vista* diferente.

²⁰Todo depende cómo lo *mires*.

²¹Tengo una *visión confusa* del asunto.

²²*Nunca vemos* las cosas de la *misma manera*.

²³Tenés una *cosmovisión* distinta a la mía.

²⁴Tus ideas me han dado una *visión más profunda* en la vida.

N. de T.: ²⁵Finalmente *vi* lo que me querías decir a *la luz* de lo que me habías contado previamente.

²⁶Ahora *veo* de una manera diferente lo que dijiste.

²⁷Ellos lo *vieron* de la misma forma a *la luz* de toda la evidencia.

[ideas/pensamientos = comida]

28. What he said left a *bitter taste* in my mouth.²⁸

29. I cannot *digest* all that information.²⁹

30. He is a *voracious* reader.³⁰

31. We do not need to *spoon feed* our students.³¹

[ideas/pensamientos = personas]

32. Darwin is the *father* of modern biology.³²

33. Medieval ideas are *alive* and *well*.³³

34. Artificial Intelligence is still in its *infancy*.³⁴

35. She *breathed* new life into that idea.³⁵

[ideas/pensamientos = vestimenta/moda]

36. That idea is not *in vogue* any longer.³⁶

37. New York has become a center for *avant garde* thinking.³⁷

38. Revolution is *out of style* these days.³⁸

39. Studying semiotics has become quite *chic*.³⁹

40. That idea is an old *hat*.⁴⁰

[ideas/pensamientos = construcciones]

41. That is a *well-constructed* theory.⁴¹

42. His views are on *solid ground*.⁴²

43. That theory needs *support*.⁴³

44. Their viewpoint *collapsed* under criticism.⁴⁴

45. She put together the *framework* of a theory.⁴⁵

[ideas = plantas]

46. Her ideas have come to *fruition*.⁴⁶

47. That's a *budding* theory.⁴⁷

48. His views have contemporary *offshoots*.⁴⁸

49. That is a *branch* of mathematics.⁴⁹

El conocimiento de los dominios de origen –[comida], [personas], [vestimenta], [construcciones], [plantas]– es relativamente independiente de la cultura. Sin embargo, no todos los dominios de origen

concretos son más o menos independientes de la cultura. Hay ciertos dominios de origen que son dependientes de conocimientos culturales específicos tales como, por ejemplo, los dominios de origen para [ideas/pensamientos] basados en la geometría euclidiana y en las mercaderías:

[ideas/pensamientos = figuras geométricas]

50. I don't see the *point* of your idea.⁵⁰

51. Your ideas are *tangential* to what I'm thinking.⁵¹

52. Those ideas are logically *circular*.⁵²

[ideas = mercaderías]

53. He certainly knows how to *package* his ideas.⁵³

54. That idea just won't *sell*.⁵⁴

55. There's *no market* for that idea.⁵⁵

56. That's a *worthless* idea.⁵⁶

Los individuos que viven en culturas sin conocimientos de la geometría euclidiana estarán en apuros para describir enunciados como el 50-52; aquellos que viven en culturas no materialistas pasarán un mal momento al intentar comprender el fundamento de los enunciados 53-56. La yuxtaposición constante de tales fórmulas conceptuales en el discurso común produce, por acumulación, una meta-metaforma de [ideas/pensamientos]. Esto es, por supuesto, sólo un modelo parcial del dominio de destino, pero hay muchos más que se le pueden agregar. No únicamente esto, sino otros vínculos y asociaciones de distintos y con frecuencia nuevos dominios de origen pueden ser agregados a esta metaforma

de acuerdo a nuevas experiencias, nuevas situaciones culturales, etc. Los dos puntos a tener en cuenta aquí son: 1) que las nociones sumamente abstractas son forjadas desde las meta-metaformas (modelos culturales) que se mezclan en un sistema de significado abstracto que se mantiene junto a toda la red de significados asociados en la cultura, y 2) dado que este sistema se construye intuitivamente (abductivamente) puede cambiarse en cualquier momento para ajustarse a nuevas necesidades.

Meta-símbolos

En el nivel cultural de terceridad, las metaformas y las meta-metaformas pueden ser vistas como fuentes de símbolos, categorías gramaticales, flujo discursivo, etc. La metaforma [conocimiento = visión a la luz de] cristaliza, por ejemplo, en el arte del claroscuro –la técnica de usar luz y sombra en la pintura inventada por el pintor italiano del barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610)–. Asimismo es la fuente conceptual que explica que la *iluminación* es enfatizada por las religiones (Ong, 1977; Wescott, 1978; Hausman, 1989). Las así denominadas experiencias «visionarias» o «reveladoras» son retratadas regularmente en términos de sensaciones luminicas deslumbrantes. La metaforma [justicia = ceguera], para usar otro ejemplo, surge no sólo en conversaciones, sino también en representaciones pictóricas. Esto explica por qué hay estatuas de mujeres con los ojos vendados dentro y fuera de las salas de justicia para simbolizar la justicia. La metaforma [amor = un sabor dulce], para usar otro ejemplo, encuentra expresión no sólo en el discurs-

N. de T.:²⁸Lo que él dijo dejó un *sabor amargo* en mi boca.

²⁹No puedo *digerir* toda esa información.

³⁰Él es un lector *voraz*.

³¹No tenemos que *darle* a los alumnos *todo servido en bandeja*.

N. de T.:³²Darwin es el *padre* de la biología moderna.

³³Las ideas medievales están *vivas* y *gozan de buena salud*.

³⁴La inteligencia artificial todavía está en su *infancia*.

³⁵Ella *respiró un soplo de vida nueva* con esa idea.

N. de T.:³⁶Esa idea ya no está *en boga*.

³⁷Nueva York se ha *convertido* en un centro del pensamiento *vanguardista*.

³⁸La revolución está *pasada de moda* hoy en día.

³⁹Estudiar semiótica se ha vuelto bastante *chic*.

⁴⁰Esa idea es un *viejo sombrero* (es *anticuada*).

N. de T.:⁴¹Esa es una teoría *bien construida*.

⁴²Sus opiniones tienen un *sustrato sólido*.

⁴³Esa teoría necesita *pilares* (que la sostengan).

⁴⁴Sus puntos de vista *colapsaron* bajo la crítica.

⁴⁵Ella armó el *marco* de una teoría.

N. de T.:⁴⁶Sus ideas han dado *frutos*.

N. de T.:⁴⁷Esa es una teoría *en capullo*.

⁴⁸Sus consideraciones tienen *retoños* contemporáneos.

⁴⁹Esa es una *rama* de las matemáticas.

N. de T.:⁵⁰No veo cuál es el *punto* de tu idea.

⁵¹Tus ideas son *tangenciales* a lo que estoy pensando.

⁵²Aquellas ideas son lógicamente *circulares*.

N. de T.:⁵³Seguramente él sabe cómo *empaquetar* sus ideas.

⁵⁴Esa idea no se *venderá*.

⁵⁵No hay *mercado* para esa idea.

⁵⁶Esa idea no tiene *ningún valor*.

so («She's my sweetheart»;⁵⁷ «I love my honey»;⁵⁸ etc.) sino también en los rituales amorosos. Así se explica por qué se regalan golosinas simbólicamente a la persona amada en el día de San Valentín, por qué el amor matrimonial es simbolizado en la ceremonia de bodas comiendo una torta, por qué los amantes endulzan sus bocas con caramelos antes de besarse, etc.

Un *meta-símbolo* es una idea metafórica compleja. Por ejemplo, la metaforma [personalidad humana = características físicas de animales percibidas] es la fuente de actividades meta-simbólicas tales como el uso de animales en códigos totémicos, en tradiciones heráldicas, en la creación de personajes ficticios en los cuentos para niños, en los nombres de los equipos deportivos y en la creación de apodos, para mencionar unos pocos.

La mayoría de las veces los meta-símbolos son vestigios de un pasado histórico de la cultura. Una expresión común como «He has fallen from grace»⁵⁹ hubiera sido reconocida instantáneamente en una era pasada como una expresión referida a la historia de Adán y Eva en la Biblia. Hoy la seguimos usando con sólo una tenue conciencia (si es que siquiera tenemos alguna) de sus orígenes bíblicos. Expresiones que retratan la vida como un viaje: «I'm still a long way from my goal», «There is no end in sight»⁶⁰, etc. están similarmente arraigadas en la narrativa bíblica. Como señaló acertadamente el crítico literario canadiense Northrop Frye (1981), uno no puede introducirse en tales expresiones y es más, en la mayoría de la literatura o el arte occidental, sin haber conocido directa o indirectamente las historias bíblicas originales. Estos son los dominios de origen para muchos de los conceptos abstractos que usamos hoy en día para juzgar y hablar sobre las acciones humanas, otorgando un tipo de significado metafísico implícito y valor a la

vida cotidiana. Todas las historias míticas son, de hecho, meta-símbolos extendidos de la terceridad. Esto permite representar entidades sobrenaturales y míticas en términos de imágenes humanas, con formas corpóreas y emociones humanas.

El uso de los meta-símbolos se hace extensivo al razonamiento científico. A menudo la ciencia menciona cosas que no pueden ser vistas: átomos, ondas, fuerzas gravitatorias, campos magnéticos, etc. De este modo los científicos usan sus conocimientos metafóricos para echar un vistazo, por así decirlo, a estas cuestiones ocultas. Esto explica por qué se dice que las ondas *ondulan* a través del espacio vacío tal como las ondas del agua se *enrulan* en un estanque tranquilo; los átomos *saltan* de un estado cuántico a otro; los electrones *viajan en círculos* alrededor de un núcleo atómico; etc. El poeta y el científico usan del mismo modo el razonamiento metafórico para extrapolar una sospechada conexión interna entre las cosas. Las metáforas son porciones de la verdad, son evidencias de la habilidad humana para ver el mundo como un organismo coherente.

La presencia de meta-símbolos puede ser encontrada, además, en los fenómenos gramaticales. El lingüista Ronald Langacker (1987, 1990) ha formulado una teoría de la gramática sugiriendo que ciertos aspectos de la oración son, de hecho, generados por lo que podría ser designado como un *sistema metaformal reflexivo (metaformal reflex system)* construido desde el pensamiento del dominio de origen. Los sustantivos, por ejemplo, reconstruyen una «región» en el espacio mental –por ejemplo, un sustantivo contable es imaginado como refiriéndose a una región delimitada, mientras que un sustantivo incontable es visualizado como refiriéndose a una región no delimitada–. De esta manera, el sustantivo *agua* obtiene una imagen de un referente no-delimita-

do; mientras que un sustantivo como *hoja* evoca una representación de un referente delimitado. Esto supone una *reflexivización gramatical* en las formas y en las funciones de estos sustantivos –las *hojas* pueden contarse, el *agua* no; *hoja* tiene una forma plural (*hojas*), *agua* no la tiene (a menos que el dominio referencial sea metafórico); *hoja* puede estar precedido de un artículo indefinido (una *hoja*); *agua*, no puede; etc. Patrones reflexivos similares pueden ser encontrados en otros sistemas representacionales. En la pintura, por ejemplo, el *agua* es representada tanto como algo no delimitado, como así también como algo delimitado por otras figuras (masas de tierra, el horizonte, etc.); las *hojas*, por otro lado, pueden ser descritas como figuras separadas con límites circunscribibles. Tal como esto lo sugiere, las partes de la oración son productos terminados de factores experienciales y, más significativamente, están interconectados con otras formas representacionales y actividades.

La gramática es en realidad un código meta-simbólico que «resume», por así decirlo, en el nivel de la terceridad nuestra percepción directa de las cosas en el mundo tal como se encuentran relacionadas las unas con las otras. Originada probablemente en la especie humana como un sistema de organización de las experiencias perceptuales codificado por el pensamiento metafórico. Esto explica tal vez por qué podemos entender virtualmente los relatos de la misma manera que entendemos la música o la pintura. Del mismo modo en que una pintura es mucho más que un ensamble de líneas, formas, colores y las melodías son más que una combinación de notas y armonías, una oración en el lenguaje es mucho más que un ensamble de palabras y frases construido desde algún sistema de reglas en el cerebro. Utilizamos los elementos gramaticales que tenemos a nuestra dispo-

sición para modelar el mundo tal como lo hacen los músicos con los elementos melódicos y los pintores, con los visuales.

Comentarios finales

El propósito principal de este artículo ha sido mostrar que la *teoría de la estratificación* puede usarse para proveer un marco sintético para relacionar mutuamente lo que parecieran ser hallazgos dispares y heterogéneos sobre la metáfora. Los símbolos, la gramática, el discurso y diversas formas de representación no verbal son, en conjunto, productos del razonamiento metafórico.

La teoría de la estratificación no es algo nuevo. Ha sido identificada en la literatura pertinente de varias maneras y con distintos pretextos terminológicos. Yo la he presentado aquí como una opción para poder evaluar su uso en otras investigaciones sobre el discurso metafórico. Tal como señaló con agudeza Henry Schogt (1988: 38), todos los lenguajes «tienen unidades significativas que articulan la experiencia humana con elementos diferentes». El dominio de los conceptos concretos comprende los «elementos contradictorios» de todo el pensamiento humano. En este dominio, la formación de conceptos está basada en la «inferencia de modelos» de la percepción sensorial concreta. Así como se argumentó en este artículo, muchos conceptos abstractos comunes están basados en tales dominios de origen concretos; son el resultado de una forma de metaforización de primeridad que produce lo que se ha denominado *metaformas*. Esto constituye a su vez dominios de origen en sí mismos que originan tipos de abstracciones (*meta-metaformas*) cada vez más complejas (segundidad). Las metaformas y las meta-metaformas aparecen no sólo en el discurso, sino también en la forma de *meta-símbolos* en la mayo-

N. de T.:¹ Ella es mi *querida*.

N. de T.:² Amo a mi *cariño*.

N. de T.:³ Ha caído en *desgracia*.

N. de T.:⁴ Todavía me queda un largo camino por recorrer para alcanzar mi meta. No se vislumbra un final cercano.

ría de los sistemas representacionales de la terceridad.

Una de las preguntas fundamentales que esta línea de investigación reclama es: ¿se basan todas las abstracciones y símbolos en el razonamiento metafórico? Tal como ha señalado adecuadamente Levin (1988:10), parece haber muchas clases de conceptos y modos de conocimiento: «conocimiento innato, conocimiento personal, conocimiento tácito, conocimiento espiritual, conocimiento declarativo y procedimental, conocer qué y cómo, certidumbre (además de certeza) y muchas otras variantes». El objetivo más adecuado para la investigación metafórica debería ser, por tanto, determinar en qué medida las metaformas pueblan el universo de la abstracción y qué otros tipos de abstracciones, si las hubiera, son posibles. Hablando filogenéticamente, la universalidad de las metaformas, de las meta-metaformas y de los meta-símbolos da por sentado la cuestión de la relación de la metáfora con la emergencia del pensamiento conceptual abstracto en las especies humanas. En términos evolutivos, la cristalización de tales conceptos en el pensamiento humano sugiere que la percepción sensorial fue originalmente la raíz de muchas de nuestras nociones abstractas y sólo más tarde dicha percepción se transformó, mediante la estratificación, en un complejo sistema de abstracción que respalda enteramente el sistema de decisiones culturales. ■

Referencias bibliográficas

- ALLWOOD, J. y Gärdenfors, P. (eds.): (1998) *Cognitive Semantics: Meaning and Cognition*, Amsterdam, John Benjamins.
- ARISTOTLE, «Poetics», en ROSS, W. D. (ed.): *The Works of Aristotle*, vol. 11, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- ARNHEIM, Rudolph: (1969) *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.
- ASCH, S.: (1950) «On the Use of Metaphor in the Description of Persons», en WERNER, H., (ed.): *On Expressive Language*, Worcester, Clark University Press, pp. 86-94.
- ASCH, S.: (1958) «The Metaphor: A Psychological Inquiry», en TAGILURI, R. y Petruolo, L. (eds.): *Person Perception and Interpersonal Behavior*, Stanford, Stanford University Press, pp. 28-42.
- BLACK, M.: (1962) *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.
- BROWN, R. W.; Leiter, R. A. y Hildum, D. C.: (1957) «Metaphors from Music Criticism», en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, N° 54, pp. 347-352.
- BÜHLER, K.: (1908 [1951]) «On Thought Connection», en RAPAPORT, D. (ed.): *Organization and Pathology of Thought*, New York, Columbia University Press, pp. 81-92.
- CROFT, W.: (1991) *Syntactic Categories and Grammatical Relations*, Chicago, University of Chicago Press.
- DANESI, M.: (1993) *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*, Bloomington, Indiana University Press.
- DANESI, M.: (1995) *Giambattista Vico and the Cognitive Science Enterprise*, New York, Peter Lang.
- DANESI, M.: (1998) «The 'Dimensionality Principle' and Semiotic Analysis», en *Sign Systems Studies*, N° 26, pp. 42-60.
- DANESI, M.: (2003) *Poetic Logic: The Role of metaphor in Thought, Language, and Culture*. Madison, WI, Atwood Publishing.
- DEANE, P.: (1992) *Grammar in Mind and Brain: Explorations in Cognitive Syntax*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- DIRVEN, R. y Verspoor, M.: (1998) *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins.
- DUNDES, A.: (1972) «Seeing is Believing», en *Natural History*, N° 81, pp. 9-12.
- FAUCONNIER, G.: (1985) *Mental Spaces*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G.: (1997) *Mappings in Thought and*

- Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G. y Sweetser, E. (eds.): (1996) *Spaces, Worlds, and Grammar*, Chicago, University of Chicago Press.
- FRYE, N.: (1981) *The Great Code: The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press.
- GIBBS, R. W.: (1994) *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOATLEY, A.: (1997) *The Language of Metaphors*, London, Routledge.
- HARRÉ, R.: *Great Scientific Experiments*, Oxford, Phaidon Press.
- HAUSMAN, C. R.: (1981) *Metaphor and Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HONECK, R. P. y Hoffman, R. (eds.): (1980) *Cognition and Figurative Language*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
- HUMBOLDT, W. von: (1988 [1836]) *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind*, P. Heath (trad.), Cambridge, Cambridge University Press.
- INDURKHA, B.: (1992) *Metaphor and Cognition*, Dordrecht, Kluwer.
- JOHNSON, M.: (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, University of Chicago Press.
- JONES, R.: (1982) *Physics as Metaphor*, New York, New American Library.
- KÖVECSES, Z.: (1986) *Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts*, Amsterdam, Benjamins.
- KÖVECSES, Z.: (1988) *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*, London, Associated University Presses.
- KÖVECSES, Z.: (1990) *Emotion Concepts*, New York, Springer.
- LAKOFF, G.: (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. y Johnson, M.: (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press.
- LAKOFF, G. y Johnson, M.: (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic.
- LAKOFF, G. y Turner, M.: (1989) *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANGACKER, R. W.: (1987) *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford, Stanford University Press.
- LANGACKER, R. W.: (1990) *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter.

- LEECH, Geoffrey: (1981) *Semantics: The Study of Meaning*, Harmondsworth, Penguin.
- LEVIN, S.: (1977) *The Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- LEVIN, S.: (1988) *Metaphoric Worlds*, New Haven, Yale University Press.
- LUCY, John A.: (1992) *Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MITCHELL, M.: (1993) *Analogy-Making as Perception: A Computer Model*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- ONG, W. J.: (1977) *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- ORTONY, A. (ed.): (1979) *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OSGOOD, C. E. y Suci, G. E.: (1953) «Factor Analysis of Meaning», en *Journal of Experimental Psychology*, N° 49, pp. 325-328.
- PEIRCE, C. S.: (1931) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. 1-8, C. Hartshorne y P. Weiss (eds.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, p.58.
- POLLIO, H.; Barlow, J.; Fine, H., y Pollio, M.: (1977) *The Poetics of Growth: Figurative Language in Psychology, Psychotherapy, and Education*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates.
- RICHARDS, I. A.: (1936) *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.
- ROSCH, E.: (1973a) «On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories», en *Cognitive Development and Acquisition of Language*, T. E. Moore (ed.), New York, Academic.
- ROSCH, E.: (1973b) «Natural Categories», en *Cognitive Psychology*, N° 4, pp. 328-350.
- SAPIR, E.: (1921) *Language*, New York, Harcourt, Brace, and World.
- SAUSSURE, F. De: (1916) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SCHOGT, H.: (1988) *Linguistics, Literary Analysis, and Literary Translation*, Toronto, University of Toronto Press.
- SEBEOK, T. A. y Danesi, M.: (2000) *The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- SKOUSEN, R.: (1989) *Analogical Modeling of Language*, Dordrecht, Kluwer.
- STAEHLIN, W. (1914) : «Zür Psychologie und Statistike der Metaphern», en *Archiv für Gesamte Psychologie*, N° 31, pp. 299-425.
- SWEETSER, E.: (1990) *From Etymology to Pragmatics: The Mind-as-Body Metaphor in Semantic Structure and Semantic Change*,

Cambridge, Cambridge University Press.
 -TAYLOR, J. R.: (1995) *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford, Oxford University Press.
 -VYGOTSKY, L. S.: (1931) *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, Firenze, Giunti-Barbèra.
 -VYGOTSKY, L. S.: (1962) *Thought and Language*, Cambridge, Mass., MIT Press.
 -VYGOTSKY, L. S.: (1978) *Mind in Society*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press.
 -WAY, E. C.: (1991) *Knowledge Representation and Metaphor*, Dordrecht, Kluwer.
 -WESCOTT, R. W.: (1978) «Visualizing Vision», en *Visual Learning, Thinking, and Communication*, B. Randhawa and W. Coffman (eds.), New York, Academic Press, pp. 21-37.
 -WHORF, B. L.: (1956) *Language, Thought, and Reality*, J. B. Carroll (ed.), Cambridge, Mass., MIT Press.

Crímenes ilustrados

Las portadas de las novelas policiales

¿Dónde empiezan los libros? No exactamente en la primera página, porque antes está el título y el dibujo de la portada y el texto de contratapa y el diseño de la colección. Todos estos elementos tienen la función de hacer una serie de promesas con respecto al texto que el lector va a leer. Quieren llamarle la atención, pero sobre algunos aspectos en particular. Estos rasgos exteriores señalan la pertenencia del libro a una hermandad de libros: la colección. «¿Para quién se escribe una novela? ¿Para quién se escribe una poesía? –se pregunta Italo Calvino en su colección de ensayos *Punto y aparte*– Para personas que han leído alguna otra novela, alguna otra poesía. Un libro se escribe para que pueda ser colocado junto a otros libros, para que entre a formar parte de una estantería hipotética, y al entrar en ella, de alguna manera la modifique, desplace de su lugar a otros volúmenes o los haga pasar a segunda fila, reclamando para otros la primera fila». Una colección

PABLO DE SANTIS

Licenciado en Letras de la UBA. Es periodista, autor de guiones para historietas y director de colecciones de literatura infantil. Autor de numerosos libros: *Espacio puro de tormenta*; *El palacio de la noche*; *Desde el ojo del pez*; *La sombra del dinosaurio*; *Pesadilla para hackers*; *Historieta y política en los ochenta*; *Astronauta solo*; *Las*

plantas carnívoras; *Transilvania Express*; *Enciclopedia en la hoguera*; *Rompecabezas, entre otros*. Su obra recibió las distinciones de la *Revista Fierro*, 1984, como mejor guionista; Premio Asociación Literatura Infantil y Juvenil de la República Argentina, 1993, por el libro *El último espía*; Mención Premio Nacional de Literatura infantil por Lucas Lenz.

se parece también a una estantería hipotética, tal como la que menciona Calvino, y en su interior no siempre hay armonía, sino cambios y lucha.

Este modo en que los libros «empiezan antes de empezar» es más acentuado en la literatura de género. Los géneros —la ciencia ficción, el policial, la literatura de terror, etc.— son máquinas de esperar. El lector siempre tiene expectativas sobre un libro, pero cuando se trata de literatura de género, esas expectativas están codificadas y organizadas. Si se trata de la literatura de horror, esperamos la irrupción de lo fantástico y lo terrible, aunque el texto comience con un amable almuerzo campesino. Si se trata de literatura policial, aguardamos el crimen, la investigación, las revelaciones parciales y engañosas, la verdad final. El texto de contratapa, la ilustración y la índole de la colección nos anuncian cuál es el primer horizonte de lectura, cuál es la tradición a la que el autor ha de aportar, con mayor o menor talento o suerte, sus propias variantes.

Páginas amarillas

Voy a repasar brevemente algunas famosas colecciones de policiales argentinos, y a tratar de ver, a través de sus portadas, cómo era su relación con los lectores y con el género. Empiezo con Tor, una editorial legendaria que hoy todos identificamos con la literatura popular, pero que no fue así en sus comienzos.¹

En los años '70 las librerías de la calle Corrientes estaban llenas de libros de la editorial Tor, publicados en los años '40 y '50. Eran tan baratos que no se vendían de a dos o tres, como suele ocurrir con las ofertas, sino por decena. Había tantos libros que parecía que nunca se iban a acabar. El papel era amarillento, la tipografía se encimaba y las portadas, apenas más

gruesas que las páginas, mostraban dibujos hechos con apuro. Y aunque había clásicos de la literatura, los más numerosos eran los libros de la *Serie amarilla*. Ahí estaban Simenon, Edgar Wallace, Maurice Leblanc, Gastón Leroux. Una fuerte tendencia al policial francés, y a la zona donde la literatura de enigma se cruza con el folletín. Uno de los libros más vendidos era *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux, todo un emblema del crimen en el cuarto cerrado.

Cuando tomamos en las manos uno de estos libros, lo primero que notamos es su levedad a causa de la baja calidad del papel. También las ilustraciones de tapas nos hablan de una producción económica: son dibujos rápidos realizados por ilustradores anónimos. Hay siempre una relación directa entre el título y el dibujo: queda claro que el anónimo ilustrador no conoce nada de la trama, y sólo puede guiarse por las tres o cuatro palabras del nombre. Los libros no tienen texto de contratapa, sino sólo una lista con los títulos publicados. En la colección de Tor había una relación muy cercana con el lector que seguía la colección y que conocía a los autores —que eran siempre los mismos— y buscaba el último Wallace o el último Simenon. Autores sólidos a cambio de monedas: ese era el pacto. Eran libros para leer en el subte, el tren o el tranvía, no para la biblioteca.

La colección de Tor se llamaba *Serie Amarilla*; notemos que sólo la novela rosa y el policial fueron zonas de la literatura popular definidas por colores. Los colores del policial han sido tradicionalmente dos: el negro y el amarillo. En Italia se identifica a los policiales con este último, hasta el punto que la palabra para novela policial es «giallo». En Francia, el negro, a causa de la famosa *Série Noir* de la editorial Gallimard. Tor eligió para sus tapas el amarillo; *El séptimo círculo* evitó la defini-

ción por color, que aludía a una literatura más barata. La editorial Hachette agregó un nuevo color al espectro del policial: creó en los años '50 la *Serie naranja*.

Otra de las colecciones que lideró el mercado durante los años '40 y '50 fue *Rastros*, dedicada a publicar la novela dura norteamericana. Allí estaba, por ejemplo, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet, considerada la primera novela negra. *Rastros* era una colección económica que repetía los procedimientos de las *pulp fiction* norteamericanas. No había ningún intento de darle prestigio al género y las portadas testimoniaban ese desinterés. En *Rastros* se elegían en general escenas de la trama, con especial atención al asesinato y a las mujeres. Sexo, crimen y dinero, tres elementos claves del policial. El dinero nunca puede ser adecuadamente representado, pero el crimen y el sexo, en cambio, sí. A diferencia de los libros de Tor, aquí el ilustrador, si bien probablemente no había leído el libro, al menos tenía una idea de la trama, y podía dibujar una escena de la novela sin que estuviera aludida por el título.

Un caballo de ajedrez

El gran intento por revalorizar el género se da en 1945, cuando Borges y Bioy Casares lanzan *El séptimo círculo*. Aquí tenemos varios elementos que permiten conectar el policial con la alta cultura: el prestigio de los directores de colección, las notas introductorias sobre los autores, la inclusión de Chejov en uno de los primeros títulos y la referencia a Dante en el nombre elegido. Otra de las novedades que trajo *El séptimo círculo* fue la importancia que se le dio al diseño, que estuvo a cargo de José Bonomi, pintor y escenógrafo. En oposición al realismo de las otras colecciones, Bonomi construía escenas casi abstractas. El logotipo de la colección es un caballo de ajedrez, lo que

subraya la intención de buscar textos cerebrales; las ilustraciones recuerdan a un rompecabezas, otra analogía clásica para representar la investigación del policial inglés. Mientras *Rastros* mostraba en su portada un elemento anecdótico, *El séptimo círculo* ponía en escena las abstractas reglas del juego.

Bonomi era un pintor reconocido, que estaba en las antipodas del anonimato de los ilustradores de Tor o *Rastros*. Nacido en Mantua, llegó de niño a la Argentina, a principios de siglo. Fue amigo de pintores como Pettoruti, Spilimbergo y Xul Solar, y de los escritores de la generación martinfierrista. En su libro *Asesinos de papel*, imprescindible manual sobre el desarrollo del policial en la Argentina, los críticos Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera publican extractos de una entrevista realizada al artista en 1977. Bonomi definía así su trabajo: «Al realizar las tapas de esta colección nunca he intentado una explicación de la obra; no me he dejado atrapar por la mera anécdota, sino que he buscado una composición de los personajes, acaso una simbolización, o he partido de algún elemento significativo para estilizarlo». «Simbolización», «estilización»: el arte de la portada consiste para Bonomi en una traducción; nunca mostrar lo que está tal como está sino llevarlo a otro plano de significación, donde los elementos particulares —aquellos tan presentes en las portadas de Tor o de *Rastros*— se disuelven.

Borges y Bioy se ocuparon de los primeros 100 ó 120 números, el resto quedó en manos del editor Carlos Frías. Con el tiempo se perdieron las tapas de Bonomi para caer en unas portadas sin gracia, muy cercanas al *bestseller*, con fotos de armas de fuego, de helicópteros y de señores con anteojos negros. En 2003, como veremos más adelante, hubo un relanzamiento de la antigua colección, que rescató la obra de Bonomi.²

¹ En sus *Memorias*, Bioy Casares recuerda que su padre le recomendó esa editorial para que publicara su primer libro. Bioy, que tenía 19 años, visitó a Manuel Torrendel, el dueño, y le contó con entusiasmo el tema de su libro. Al editor le bastó ese relato para comprometerse a publicar la obra en una nueva colección. El joven Bioy se maravilló de lo sencillo que era editar. La literatura era un mundo sin demoras ni conflictos, donde bastaban un par de frases para conseguir el reconocimiento. Años más tarde, al evocar el episodio, se dio cuenta de que su padre había pagado la edición sin decirle nada, y que toda la escena había sido una representación destinada a que confiara en sí mismo.

² Al comienzo, los editores de Emecé desconfiaban de los planes de Borges y Bioy Casares: creían que una colección de policiales desprestigaría la editorial. Por eso se pensó dejar fuera de las portadas el nombre de la editorial, cosa que finalmente no se hizo. *El séptimo círculo* quedó convertida, sin embargo, en una colección absolutamente ligada a la identidad de la casa editora. Hasta la compra de la editorial por parte del grupo Planeta, podían verse, en el hall de la editorial, algunos originales que Bonomi había hecho para la colección.

Género negro

Hacia fines de los '60 aparece la colección *Serie Negra* de la editorial Tiempo Contemporáneo, que representa la despedida definitiva del lector ingenuo. En los prólogos aparecen citados los formalistas rusos, las ilustraciones son poco realistas, y el diseño avanza sobre la ilustración, como ocurre siempre que un proyecto editorial aspira a un lector sofisticado. Los dibujos de la portada—de Carlos Boccardo, también diseñador de la colección— no buscan representar ante el lector el mundo de la novela: son dibujos a pluma, veloces, casi bocetos, que buscan quebrar toda ilusión de realismo. Diseño e ilustración ya son todo uno, y esa presentación no nos habla del texto de esa novela en particular, sino de la estética que la colección representa y el aire de modernidad desde el cual ese libro es rescatado. No en vano la editorial se llama Tiempo contemporáneo. La novela policial es rescatada no como un objeto aislado, sino en relación con otros objetos de los géneros populares y de los *mass media*: el periodismo, la historieta, el folletín, la canción popular. Tiempo contemporáneo, dirigida por el escritor Ricardo Piglia, aspiraba a un lector enterado, de formación universitaria. Los autores que antes eran publicados por *Rastros*, sin ninguna mención de su real importancia, ahora eran incorporados al canon de la novela policial y de la literatura en general.

El género policial nunca pudo recuperar la popularidad perdida en los años '60 (aunque se extendió por todos los rincones de la literatura, hasta representar mejor que nadie, dentro de la novela contemporánea, la idea de forma). Pero de vez en cuando, en Argentina continuaron saliendo colecciones dedicadas al género. Las dos últimas fueron *La muerte y la brújula* (1992) y la resucitada *El séptimo círculo* (2003). *La muerte y la brújula*, de la editorial Clarín-Aguilar, estuvo dirigida por Jorge Lafforgue, uno de los mayores especia-

listas del género. Vendidos también en los quioscos—como los viejos libros de *Rastros* o *Tor*— la colección no tenía, sin embargo, un perfil popular: los textos estaban complementados por exhaustivos ensayos sobre las obras y la relación de los autores con el género. A la vez que esta colección buscaba lo policial en la literatura argentina, intentaba leer la literatura argentina desde el policial. Así aparecían, entre novelas de autores que ya habían frecuentado el policial, como José Pablo Feinmann, Juan Sasturain, Sergio Sinay, Jorge Manzur y Juan Martini, un libro que rastreaba cuentos policiales de Roberto Arlt, y la antología *Las fieras*, un volumen que preparó Ricardo Piglia donde reunió cuentos que, sin ser policiales, admitían una lectura que los relacionaba con el género (por ejemplo, *Ena Zunz*, de Borges o *Las fieras*, de Roberto Arlt). Ya no hay ilustraciones, es el diseño—de Oscar Díaz, figura legendaria del diseño argentino— el que define gráficamente las intenciones de la colección: el color negro de las tapas es el encargado de anunciar la tradición a la que los relatos pertenecen y a su vez la tipografía grande contagia una sensación de urgencia.

La muerte y la brújula tuvo una vida muy corta; tal vez porque el policial está tan integrado a la literatura argentina que es difícil sostener una colección específica. Si estudiamos otras literaturas, notamos que tienen a los géneros en los márgenes (colecciones, revistas y premios específicos, pero ausencia de reconocimiento fuera de estos canales). En la literatura argentina, en cambio, los géneros (el policial, la literatura fantástica, el terror) han estado siempre en el centro de nuestra narrativa.

El título de la colección de Lafforgue homenajea, por supuesto, a Borges, y esta intención de homenaje también está presente en el relanzamiento de *El Séptimo Círculo* en 2003. Han aparecido una docena de títulos, seleccionados entre los primeros 100 de la colección original. En esta nueva etapa las ilustraciones ya no se re-

fieren sino indirectamente a las reglas del género del policial; el diseño actual, de Eduardo Ruiz, trabaja sobre el diseño anterior de José Bonomi, de tal manera que hay un cierto efecto *cuadro dentro del cuadro*. Se trata de una elegante colección-homenaje, que mira absolutamente hacia el pasado, no hacia el presente. En el centro del libro ya no está el género mismo, sino el concepto que del género mismo tenían Borges y Bioy. Si ya en el diseño de ilustración de Bonomi había algo de vital, aquí la portada aparece con más claridad como una ventana a la que nos asomamos; esta vez, al pasado.

Señaladotes

Las colecciones han tenido un peso muy fuerte en nuestra tradición de lectura. Las colecciones ponen un libro junto a otro y nos indican por donde seguir leyendo. Cuando Borges y Bioy quisieron hacer una colección, primero pensaron en una serie que titularían *Summa*, con gruesos volúmenes destinados a popularizar a los clásicos. Luego se decidieron por el otro lado de la literatura, el policial, y en lugar de bajar la alta cultura al alcance de todos, levantaron lo que estaba abajo, un género desprestigiado. Pero encararon la colección con aspiraciones de totalidad: muchos títulos, muchos autores, búsqueda constante en publicaciones extranjeras, como si no hubieran abandonado del todo la idea de *summa*...

Hay dos modos básicos de encarar una colección: como *summa*, como totalidad, en un diálogo intenso con el presente y como gesto melancólico de diálogo con el pasado. El pasado siempre permite ser más selectivo que el presente y es menos riesgoso. Los peligros ya están señalados en los mapas. Lo nuevo, en cambio, siempre está amenazado por el fracaso y la decepción. Estas dos formas colaboran por

igual en la tarea de fundar una tradición de lectura, ya que ésta exige tanto el tráfico con el presente como la rememoración incansante y selectiva del pasado.

Detrás de portadas negras o amarillas no sólo se esconde el recuerdo de la historia que representaban, sino también las circunstancias de su lectura. Así, al ilustrar una imagen ajena, una trama que tal vez olvidamos, terminan convertidas en el dibujo indirecto de algo vivido: viajes en tren, una estadía en cama, vacaciones lejanas, siestas aburridas. Las portadas, pensadas en un principio para prometer, para hablar de una lectura futura, se transforman en señaladores perdidos entre las ajadas e incontables páginas de la memoria. ■

Futuros imaginarios... Historias imaginadas

TIMOTHY DRUCKREY

Curador, escritor y editor neoyorquino. Dicta conferencias en diversos países acerca del impacto social de los medios electrónicos, la transformación de la representación, y la comunicación en entornos interactivos e interconectados. Fue profesor invitado de la University of Applied Art, Viena (2004) y Richard Koopman Distinguished Chair for the Visual Arts en la Universidad de Hartford (2005). Como crítico enseña actualmente en el Maryland Institute College of Art (MICA).

Co-organizó el simposio internacional *Ideologies of Technology* en el Dia Center of the Arts. Co-curador de la exposición *Iterations: The new Image* en el International Center of Photography y recientemente curador de *Bits and Pieces* y *Critical Conditions*. Editó *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* y co-editó el libro *Culture on the Brink: Ideologies of Technology* (Bay Press). En la actualidad, es editor de las series de *Electronic Culture: History, Theory, Practice* publicadas por MIT Press.

Son pocos los argumentos que sostienen que la historia del *media art* no se encuentra limitada a la utilización de medios específicos tales como la electricidad, el desarrollo del telégrafo, la grabación de sonidos, el surgimiento del cine y sus antecedentes, el lanzamiento de la radio y la televisión, la aparición del video, las repercusiones del uso de la computadora o el crecimiento de las redes de información. Pensar esta historia como una mera arqueología de los aparatos vinculados a nociones progresivas de sofisticación técnica evita el curioso *equilibrio puntuado* —y la complejidad social— que forma gran parte de la evolución de los sistemas de comunicación que escapan de las teleologías limitadas (y telefobias) de la modernidad y encuentran funciones expresivas inimaginadas por los ingenieros de la integración de sistemas.

Pensar en una historia del *media art* sin buscar sus raíces, como diría Friedrich Kittler, en las redes discursivas de perio-

dos precedentes sería confundir el presente como un resultado lógico, implicaría pasar por alto las rupturas y constituiría una subestimación del desorden. Sin embargo, la historia errante del *media art*, que todavía aguarda un tratamiento más exhaustivo, no puede evitar cierta estimación de su legítimo —si no errático— linaje. Kittler dice: «(...) debemos ser capaces de transmitir a las generaciones venideras —no como un legado de estos tiempos sino como un tipo de mensaje en una botella— aquello que la tecnología informática significó para la primera generación que afectó».¹

Más que a un mapeo de eventos, la historia de los *media* requiere la investigación de las *escenas* en las cuales el desarrollo pudiera o no surgir, en las cuales el determinismo se ve socavado por la probabilidad o en las cuales la posibilidad se distancia de la expectativa. Debido a que los *media* han sido ampliamente conceptualizados dentro de imperativos técnicos, y particularmente como un aspecto de la modernidad (como es concebida convencionalmente) o más recientemente, como un principio de la posmodernidad (con su ubicuo interés en la información), galvanizan ciertas concepciones equivocadas relacionadas a sus efectos resonantes. Tal como se pregunta Régis Debray en sus *Media Manifestos*: «No nos tendríamos que preguntar de dónde viene esta información y qué significa sino qué es lo que esta nueva información ha transformado en el espacio mental de este colectivo y en su autoridad. Es imposible hacer que la historia tecnológica represente el papel de la historia filosófica y presuponer que la 'tecnología gobierna al mundo'; como 'la razón gobierna al mundo'. (...) El vínculo causal entre una tecnología y una cultura no es ni automático ni unilateral».

La esfera contemporánea del *media art* se ve envuelta en relaciones únicas

dentro de un amplio rango de historias, tecnologías y prácticas artísticas. Vinculado a menudo con tecnologías específicas (el así denominado arte fotográfico, arte cinematográfico, arte sonoro, videoarte, net art, arte genético, arte de software,...) el campo se encuentra con ciertas dificultades para delinear micro-historias o especialidades limitadas tan distintas como para ser extraídas de las extensas historias implícitas que ocupan.

A pesar de que es conveniente trazar la evolución del *media art* en relación a tecnologías particulares —y a softwares cada vez más específicos—, se está desarrollando un enfoque más racional, concebido como una *arqueología de los media* que intenta entender las fases históricas en las cuales las tecnologías —ampliamente definidas— han coincidido con las transformaciones sociales y artísticas y dar cuenta de los efectos resonantes que éstas han tenido en las prácticas contemporáneas.

Repensar estas fases y articularlas dentro de términos más amplios implica volver a fundamentar las prácticas de los *media* en esferas en las cuales la linealidad, la integración, la uniformidad y la predictibilidad sean abandonadas en favor de un tipo de reconocimiento histórico en territorios en los cuales una lectura del registro indica posibilidades o lecturas diferenciadas que pueden ser re-integradas en un linaje que, para mejor o peor, articuló éxitos e ignoró el fracaso. Tal como escribe Tom Gunning: «(...) analizada en retrospectiva, una arqueología fragmenta y multiplica, descifrando un vasto número de influencias y prácticas que se retrotraen a densas capas seculares de cultura e historia». Siegfried Zielinski (1996) agrega:

No me guió en el supuesto de una praxis coherente en la producción y recepción artística con y mediante los

¹ En Kittler, F.: *On the Implementation of Knowledge—Toward a Theory of Hardware*. Disponible en: <http://www.hydra.umn.edu/kittler/implement.html>

media en el presente, y asimismo no intento homogeneizar o universalizar el desarrollo histórico de los *media*. Pensando además en las líneas trazadas por otros, como el caso de George Bataille, intento pensar y escribir hetero-lógicamente acerca de la previa riqueza técnica, estética y teórica del desarrollo de los artefactos de la articulación de los medios. En este concepto se entrecruzan tanto la reconstrucción como la concepción de posibles desarrollos futuros. Contra la creciente tendencia hacia la universalización y estandarización de la expresión estética, particularmente en las redes telemáticas en expansión, las únicas estrategias y tácticas que servirán de ayuda son aquellas que refuerzan las formas locales de expresión y diferenciación de la acción artística, aquellas que creen vigorosamente campos de energía heterogéneos con intenciones individuales y específicas, operaciones, y un acceso que permita ir más allá de los límites que nosotros denominamos mediatización.²

Y además es cierto que el *entrecruzamiento* de historias es una metáfora precisa para la cultura contemporánea de los *media* con sus mixturas de nuevas y viejas tecnologías, con sus contenidos sin relación; con su fascinación por los límites entre cuerpos y sistemas; con su resignificación de la narrativa; con su abandono de la singularidad y su apertura a lo incompleto; con su valoración y reconceptualización de las audiencias; con su cuidado por la imaginación de un público infantilizado por el uso de interfaces *amigables*; con su buena voluntad para darle un sentido a la eficiencia; con su asimilación y usurpación de la habilidad; con su oposición a los efectos que aparecen vacíos en la superficie dentro de entornos inmersivos y, por último, con sus investigaciones sobre los rastros integrados de las his-

torias que permanecen vitales al evocar la innegable importancia de los *media* que lleva a una reformulación de la perpetuidad monolítica de la necesidad moderna o a un progreso técnico meramente vacío.

La gran cantidad de expresiones actualmente en boga para describir al *media art* –virtual, inmersiva, robótica, experiencial, hipermedial, en red– distan de ser tropas venciendo distintas trayectorias históricas. En cambio, provocan un discurso en el cual es mucho más urgente comprender –y no constituir– prácticas cuya persuasión, sutileza, intensidad, fragilidad, consideración, desafío, travesura, incluso marginalidad –si no efimeridad– está fundamentalmente relacionada a un mundo contemporáneo impulsado más por la transformación incesante que por la coherencia.

Considerar, por ejemplo, a las últimas décadas del *media art* como fases que se incrementan en técnicas en evolución sería obviar gran parte del trabajo de varias generaciones de artistas que condujo a emplearlo como una manera de investigar y extender la estabilidad de los sistemas de representación, las especificidades de la subjetividad, la interrelación entre los sistemas comunicacionales y los sistemas sociales; a reconsiderar los intrincados vínculos entre los asuntos locales y globales; a investigar las posibilidades de comunidades sin jerarquías; a exponer los sistemas de autoridad por medio de una realización más eficaz de operaciones apropiadas mediante un «mal comportamiento» en «mundos inviolables» como diría Perry Hoberman; a destacar los riesgos por medio de la inversión de los modelos *top-down* de especialización; a desmitificar los sistemas abriéndolos a amplias intervenciones; a hurgar en la información más de lo que puede ser extraído para perfilar o a conceptualizar ciertos sistemas cuya función no está

limitada a interpretaciones inconsecuentes o a simples visualizaciones de los procesos informáticos.

Las múltiples historias de los *media* ponen en funcionamiento ciertos pivotes sobre los cuales giran las prácticas de los *media* contemporáneos. La eficacia de la red, los espacios experimentales de inmersión, las estrategias no-lineales de hipermedia, más que *nuevos media* son viejos medios surgiendo en formas electrónicas. Ya que estas historias se relacionan directamente con la actual cultura de medios y ya que pueden demostrar que algunos de sus temas centrales –inmersión, virtualidad, redes–, unos pocos casos podrían servir para ejemplificar que los sistemas de *media* y las instituciones que han desarrollado están ya profundamente abocados a conceptualizar experiencias, representaciones, prácticas artísticas, mundos especulativos y tecnologías que están fundamentalmente relacionadas con los esfuerzos de las iniciativas existentes.

La televisión, el video, el sonido, la cibernética, el software, las telecomunicaciones, el cine expandido, la Internet, los sintetizadores, los sistemas estéticos, maduraron sobre los talones de una pléthora de tecnologías electrónicas de posguerra que giraban alrededor del transistor, la computadora, la teoría de la información, el establecimiento de redes. Pero los *aparatos livianos* de la era electrónica también surgieron entre ideologías de la guerra fría, la carrera espacial, el complejo militar-industrial, la bomba atómica, la familia del hombre, aldeas globales misticadas, los derechos civiles, los estudiantes, movimientos feministas, pacifistas y ecologistas. En vez de adormecerse en la autocomplacencia, los *nuevos media* fueron movilizados en formas extraordinarias y adecuados al servicio de una generación que presenciaba una modernidad fragmentada y una era de la información.

Una modernidad telefónica, ampliamente ignorada en las historias del arte del siglo XX, reveló su resistencia a las tecnologías de la comunicación que destruyeron su esteticismo hermético. La recuperación de esta compleja historia está surgiendo lentamente en una reevaluación de los imperativos técnicos del arte del siglo XX luego del *boom* de los así denominados *nuevos media* en la década del '90. Aunque profundamente arraigados en la estética de la posguerra, los vínculos y las reciprocidades entre el arte dominante y su relación reflexiva con un medio masivo creciente parece todavía un cruce entre una novedad mediada y un vago intento de legitimar los *nuevos media* como una vanguardia viable para ser ubicada retroactivamente en el indómito canon de la modernidad.

II.

«It is the analysis of silent births, or distant correspondences, of permanences that persist (...) of slow formations that profit from the innumerable blind complicities (...) Genesis, continuity, totalization: these are the themes of the history of ideas.»

But archeological description is precisely such an abandonment of the history of ideas, a systematic rejection of its postulates and procedures.»

Foucault.³

En *The Archaeology of Knowledge* Michel Foucault (1972) es desafiante cuando distingue la Arqueología de las otras formas de historiografía. La Arqueología es «(...) la descripción sistemática de un objeto discursivo (...)» (Foucault, 1972:139) que «(...) trata de establecer el sistema de transformaciones que constituye el cambio.» (idem, 173), que «(...) tiene un efecto diversificador en lugar de unificador, (...)» (idem, 160) que «(...) no supone portar nin-

³ «Es el análisis de orígenes silenciosos, o correspondencias distantes, de permanencias que persisten (...) de lentas formaciones que sacan provecho de las innumerables y ciegas complicidades (...) Génesis, continuidad, totalidad: estos son los temas de la historia de las ideas. Pero la descripción arqueológica es precisamente tal abandono de la historia de las ideas, un rechazo sistemático a sus postulados y procedimientos». En Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, 1972, p.138. (N.de T.)

² Zielinski, S., *Media Archaeology*, 1996. Disponible en: <http://ctheory.net/articles.aspx?id=42>

gún indicio de anticipación.»(idem, 206). Como tal, la Arqueología no es un sustituto de la *historia de las ideas* (como fue definida anteriormente), no es un tutor para la iconografía, ni una alternativa para el descubrimiento o la colección excéntrica, tampoco es un sucedáneo para la investigación rigurosa. Con esto en mente resulta imperativo delinear una aproximación a una *arqueología de los media* que, por un lado, evite idiosincrasias o subjetividades y, por el otro, no se adornezca en una historia de medios separada como una disciplina especializada aislada de su rol histórico-discursivo.

No quedan dudas que los desarrollos de los *media* tienen numerosas historias irresueltas y que una enorme tarea de recuperación y conceptualización queda pendiente. Cómo una *arqueología de los media* puede constituirse a sí misma contra la auto-legitimación o la reflexividad es algo crucial si se trata de evitar la reinención de una historia unificadora, progresiva, cíclica o anticipatoria, aun cuando se le cuestiona constituir estas historias hasta ahora vagas como un antídoto para los enormes lapsos en la historiografía tradicional. Efectivamente, este es el gran problema que aflige a la *arqueología de los media*. El mero redescubrimiento de lo olvidado; el establecimiento de paleontologías excéntricas, de genealogías idiosincrásicas; un linaje incierto; la *excavación* de antiguas tecnologías o imágenes; el recuento de desarrollos técnicos errantes, son en sí mismos insuficientes para la construcción de una metodología discursiva coherente.

En este sentido, la noción de *resucitar* los medios *muerdos* podría resultar ridícula, irrelevante o, con un poco de suerte, profundamente fértil. Un amplio *racconto* de la evolución de los aparatos, de la imagen de los *media*, de la historia de los efectos de los *media*, etc., seguramente sea el precursor de lo que será una invalorable

reconfiguración de una historia ampliamente centrada en los dispositivos y en sus imágenes ilusorias. Asimismo, el redescubrimiento de los aparatos poco comunes o singulares, tan novedosos o fantásticos como pueden llegar a ser, no es ni decisivo ni completamente apropiado para formular un enfoque inclusivo que lo distinga de lo ya conocido. La mera reconstrucción o reajuste de los *viejos media* en contextos *nuevos* podría, en este sentido, emerger solamente como algo tecnoretro-kitsch.

Resulta muy necesario para el campo de la *arqueología de los media* distinguirla como una disciplina creciente como así también establecer ciertos límites para evitar su subjetivación. La Arqueología, como dice Foucault (1972), «(...) no es un regreso al recóndito secreto del origen [sino que] describe discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo».

Sin desarrollar coherencias que no son reductivas ni dogmáticas, la *arqueología de los media* afronta numerosos problemas: desarrollar historias de tecnologías, aparatos, efectos, imágenes, iconografías, etc., dentro de un esquema más amplio de reintegración para expandir un aspecto de la historia tradicional ampliamente ignorado. Existen ya muchos ejemplos convincentes de esto: desde *Mechanization takes Command* de Siegfried Giedion o *Mechanization of the World Picture* de E.J. Dijksterhuis, hasta *Gramophone, Film, Typewriter* de Friedrich Kittler o *Disenchanted night: The Industrialization of Light in the 19th Century* de Wolfgang Schivelbush; desde la *Un-Archaeology of the Media* de Siegfried Zielinski hasta *Vatican to Vegas: A History of Special Effects* de Norman Klein. Sin someterse a la linealidad, estos libros se yerguen como guías junto con *Search for a Method* de Sartre y *The Archaeology of Knowledge* de Foucault, para establecer distintas aproximaciones a una historia de los *media*, y

más específicamente, a una *arqueología de los media* que permanezca como un campo decisivo si es que puede desarrollar formas que extrapolen algo más que vínculos perdidos.

III.

«(...)the obscure mystery of the ability to resist nature's tendency towards decay, as well as the desire to do so, will become even obscurer. More so than ever before, it will become evident that this ability (and this desire) is doomed to fail in the end». Flusser.⁴

Las cuestiones cruciales de un análisis del discurso histórico son vitales para una aproximación crítica a los *media* contemporáneos y a su arte. En esto, las historias específicas, y las técnicas, actúan a menudo como pivotes. Si bien el tema es bastante amplio como para abordarlo en este ensayo, unas pocas pistas y referencias pueden servir como indicadores. Friedrich Kittler establece, en su magistral *Gramophone, Film, Typewriter*, los vínculos entre los *aparatos* técnicos y los *aparatos psíquicos* tal como son contextualizados en los cambios radicales de la tecnología. Escribiendo sobre el fonógrafo, Kittler (1997) dice: «Gracias al fonógrafo, por primera vez la ciencia toma posesión de una máquina que graba ruidos a pesar del así denominado significado (...) la época del sinsentido, nuestra época, da comienzo».⁵

Esta visión se complementa con la distinguida obra de Siegfried Zielinski (1999), *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. En una evaluación comprensiva de la historia de las tecnologías audiovisuales comenzando con Magic Lanterns y llegando a las iniciativas de

red del Knowbotic Research, Zielinski aporta considerable validez al desarrollo de las industrias de la cultura visual. «Los primeros 70 años del siglo XIX dieron expresión a la necesidad creciente y a la capacidad técnica de comprender y apropiarse de la superficie visible del mundo mediante su revisualización y la capacidad de maniobrarlo: la cinematización del ojo y de la percepción como una contraparte y un complemento de la adquisición extensiva de los procesos naturales y técnicos para otras áreas de la producción de materias primas y propósitos» (Zielinski, 1999).⁶ El trabajo más reciente de Zielinski sobre el *Deep Time* es sin lugar a dudas una extensión de la teoría de los aparatos en territorios imaginarios del registro histórico, ausentes en gran medida de la historia de los *media* y una extensión en la cual una reevaluación imaginativa del registro abre vastas estructuras conceptuales.

Las múltiples historias que zigzaguean a través de los artistas mediales que trabajan con el así denominado *cine electrónico* recuperan, reclaman y recomponen discursos y tecnologías con influencias reverberantes tanto como precedentes y como modelos. Los sistemas en evolución para audiencias inmersas en realidades *fugitivas, situadas y situacionales* se han enfrentado cara a cara con expectativas transformadas radicalmente que pueden reconstruir el imaginario cinematográfico como algo diferenciado de los *efectos* localizados y, en lugar de eso, como configuraciones complejas de intención y experiencia.

Nuestros teatros de lo artificial han generado experiencias irreales cuyos efectos se esfuerzan por inducir sensaciones de afinidad con *realidades* increíbles. La relación con *la resolución fotográfica*—una especie de meseta epistemológica—se ha arraigado tan profundamente en el imaginario que incluso los mundos *virtuales*

⁴ «(...) el oscuro misterio de la habilidad para resistir la tendencia natural hacia la decadencia, como el deseo de conseguirla, será cada vez más oscuro. Más que nunca antes se hará evidente que esta habilidad (y este deseo) está finalmente destinada a fracasar». (N. de T.)

⁵ Kittler, F., *The Gramophone, 1997*. Disponible en: http://www.acmi.net.au/AIC/PHONO_KITTLER_3.html

⁶ Zielinski, S., *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History, 1999*.

de los gráficos computarizados se sustituyen, aunque efímeramente, por mundos existentes surgidos de la historia, liberados tanto de las fuerzas de la física como de cualquier correspondencia banal con la actualidad. El *cine de atracciones* y el *cine épico* no capturan ni envuelven la imaginación.

En cambio, encontramos una generación vital de artistas profundamente involucrados en el replanteo de los esquemas de perceptibilidad, en la formación de temporalidades, en las anomalías de la diferenciación, en la extensión y comprensión de la imagen y en formas de ilusión nuevamente imaginadas. Estas ilusiones son extraordinariamente frágiles y nos recuerdan que el imaginario es una condición especial en la cual podemos deshacernos de las falacias del mundo *como si*—aquel que ronda la realidad virtual— y en lugar de eso proponer nuestra expresión como *qué tal si o por qué no*. ■

Bibliografía

- KITTLER, Friedrich: On the Implementation of Knowledge – Toward a Theory of Hardware, disponible en: <http://www.hydra.umn.edu/kittler/implement.html>
- ZIELINSKI, Siegfried: (1996) Media Archaeology, disponible en: <http://ctheory.net/articles.aspx?id=42>
- FOUCAULT, Michel: (1969) The Archaeology of Knowledge, Londres, Tavistock Publications, 1972.
- KITTLER, Friedrich: (1997) The Gramophone, disponible en http://www.acmi.net.au/AIC/PHONO_KITTLER_3.html
- ZIELINSKI, Siegfried: (1999) Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History, Amsterdam, Amsterdam University Press.

El tango: ayer, hoy y mañana

LAURA FALCOFF

Coreógrafa. Crítica de danza. Dirigió la revista *Tiempo de Danza*. Autora del libro *¿Bailamos? Experiencias integradas de música y movimiento para la escuela*, Buenos Aires, Ricordi, Eudeba, 1994. Dirigió la edición del libro *Ballet Contemporáneo, 25 años en el Teatro San Martín*, publicado en 1993. Dictó talleres de danzas folklóricas argentinas en la Asociación Tango de Soie de la ciudad de Lyon, Francia. Es coordinadora del área de movimiento para niños en el *Collegium Musicum de Buenos Aires*. A partir de 1991 es responsable periodística de la sección de

danza (escénica y popular) del diario *Clarín*. Colabora en la revista cultural *N* del mismo diario y en las revistas del Teatro Colón y del Teatro San Martín. Asimismo, publica regularmente notas sobre danza en el suplemento cultural del diario *El País* de Montevideo. Desde el año 2005 se ha abocado a la redacción de una historia de la danza moderna y contemporánea en la Argentina así como una historia del tango escénico. Estos dos trabajos integran una *Historia General de la Danza Argentina que será publicada por el Consejo Argentino de la Danza, filial del Consejo Internacional de la Danza con sede en París*.

«La Argentina —escribió el musicólogo Carlos Vega (1956) en su libro *El origen de las danzas folklóricas*—, que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y técnica que es el tango argentino».¹

Una definición extraordinaria, sin duda, mucho más sustanciosa de lo que podría parecer en una primera lectura rápida. No nos detengamos en las palabras, que quizás pueden llegar a sonar anacrónicas, y pensemos a qué se refiere Vega cuando dice «(...) insuperado primor de expresión y técnica». La singularidad del baile de tango descansa, por un lado, en los complejos mecanismos de movimiento que el hombre y la mujer deben poner en juego, lo que no es otra cosa que *técnica* como desarrollo de habilidades, como dominio de un lenguaje determinado; por el otro, en lo que esa pareja que baila experimenta y al mismo tiempo comunica a quienes circunstancialmente la miran; es decir, lo que

¹Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*, 1956.

Vega llama *expresión*. Al mencionar la palabra resulta ineludible subrayar el hecho de que la densidad expresiva de esta danza no puede separarse de la música que la acompaña.

El tango –una forma de baile popular, un género de la familia de los bailes de salón–, se sostiene sobre una técnica particularmente compleja y expresa *algo* que no puede definirse de una única manera pero que llama la atención por su, ¿cómo decirlo? espesura. Si hacemos un recuento ligero de otras danzas argentinas de pareja podemos evocar el simple y alegre juego amoroso que emana de una chacarera bien bailada o la refinada, reservada pero muy clara seducción que pone en acción la zamba. ¿Qué ocurre con el tango? ¿Qué evocamos? Dos cuerpos enlazados con mayor o menor proximidad, en actitudes más introspectivas que sensuales, y que se comprenden mediante claves difíciles de desentrañar si los que observan son no iniciados.

En otro párrafo del texto citado, Vega escribe:

Las dominantes danzas de enlace exigían el movimiento continuo de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompañados paseos o vueltas sin detenerse ni un instante. Pues bien: los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.

Es interesante el punto de vista de Vega, quien tranquilamente deja de lado en su descripción aquella idea de erotismo dramático hasta hoy tan estrecha-

mente, y a veces tan excluyentemente, asociada al baile de tango.

Desde sus remotos orígenes de arrabal, en un recorrido que pasa por su creciente expansión social a comienzos del siglo XX, su exitosa exportación a Europa y su no menos triunfal regreso al Río de la Plata, su florecimiento en los años '40 y su regreso a la popularidad después de un repliegue de varias décadas, el baile de tango ha experimentado cambios estilísticos varios: lo que se supone que fueron las características originales, muy posiblemente similares a lo que es hoy la milonga, acomodadas al también compás original de dos por cuatro; luego el tango orillero o *canyengue*, el tango salón y el tango del centro de la década del '40, y las modalidades más recientes como fusiones o derivaciones de estilos anteriores. Esta peculiaridad, esta capacidad de ir modificándose, distingue al baile de tango de otros géneros de baile de salón, que han podido persistir largamente en el tiempo sin sufrir grandes cambios en su forma. Un buen ejemplo es el vals, que lleva ya más de 200 años de historia (aún sigue vivo, al menos en fiestas de bodas) a través de los cuales pasó prácticamente intacto.

Sin embargo, no es sobre este punto que quiero detenerme, ya que hay un aspecto más sustancial para destacar: el tango fue modificándose de diversas maneras a lo largo de un siglo –incluso cambiando el compás, del dos por cuatro al cuatro por cuatro adoptado ya en la década del '20– sin abandonar aquel rasgo peculiar con el que se configuró en su primera etapa. Citando nuevamente a Vega: «La pareja se aquieta de pronto. (...) suele pararse el hombre (...) mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre».

Puede formularse de una manera más

amplia: el baile de tango se establece en las últimas décadas del siglo XIX como una danza de enlace, es decir, de pareja unida. Recordemos aquí, dicho sea de paso, que el primer baile de enlace de salón que adopta la sociedad occidental es precisamente el vals que irrumpe, desde un remoto origen folklórico, acompañando las nuevas ideas de libertad y exaltación de los sentidos que trajeron la Revolución Francesa y el movimiento romántico. El vals abre un ciclo de danzas de enlace que se renovarán a lo largo del siglo XIX, y desplaza gradualmente a aquellas del ciclo anterior, como el minué o la contradanza, entre las más conocidas expresiones de danzas de pareja suelta.

La diferencia esencial del tango naciente con otros bailes de salón que le son contemporáneos –las entonces popularísimas polka o mazurca– es, en primer lugar, que los movimientos que ejecutan el hombre y la mujer no son simétricos; es decir, que uno y otra pueden hacer cosas diferentes al mismo tiempo. Luego, que la ejecución de pasos no responde a un orden predeterminado, sino todo lo contrario. Finalmente, pero no lo menos importante, el tango introduce la pausa, la detención en distintos momentos del baile como un elemento constitutivo fundamental. Es esta manifestación lo que suele denominarse con el término *cortes*, citado con frecuencia si bien muchas veces no se conoce exactamente su significado. Vale la pena agregar que la palabra *quebrada*, habitualmente unida a *corte*, alude a los movimientos quebrados de las caderas; pero este es un rasgo de estilo del tango de las primeras épocas que luego cayó casi enteramente en desuso.

Uno de los rasgos más interesantes del baile de tango es el tipo de comportamiento que impone al hombre y a la mujer. Para decirlo con una de las varias maneras posibles: el varón conduce a su com-

pañera –por la pista, en los movimientos y figuras que le sugiere, y sin que se miren ni se hablen– a la vez que elige los pasos con que va armando su baile. La mujer se deja conducir, atenta a lo que le marca el hombre, si bien su respuesta no es de ningún modo pasiva. La propuesta improvisada del hombre y la respuesta espontánea de la mujer se producen simultáneamente, con un tipo de entendimiento que suele resultar misterioso a un espectador ocasional. La *marca*, el eje del equilibrio, la manera de caminar y la relación con la música –aspectos atinentes al dominio de la técnica del tango– eran y continúan siendo una responsabilidad masculina (las modalidades que imponen hoy las milongas gays y lesbianas no han alterado la división de roles, independientemente de quién asuma cuál de ellos).

Esta descripción –casi meramente técnica– de la manera en que se baila el tango en todas las modalidades pasadas y presentes no pretende omitir la carga erótica, sensual o sencillamente sentimental que se atribuye al género. La proporción de esta carga, sin embargo, es siempre más visible en todas las variantes de tango de escenario, un tipo de efusión –bien o mal hecha, no importa– que muy raramente se verá en la pista. Esta diferencia no dice nada en particular de uno y otro, no vuelve a uno más puro o más legítimo que el otro. El tango de pista y el tango de escenario o de exhibición nacieron casi a un mismo tiempo, medido, desde luego, en tiempos históricos; sus caminos se cruzaron numerosas veces en el curso de los años y aún hoy se cruzan. Los más célebres bailarines de escenario tomaron pasos de bailarines de pista en diferentes épocas, del mismo modo que los bailarines populares incorporaron pasos ejecutados o inventados por profesionales. La espectacularidad que el teatro impone, la elaboración escénica, la necesidad de apelar a recursos dramáticos suman con fre-

cuencia un carácter fuertemente sensual al tango –hablamos de un tango de raíz popular, no de tango-ballet– que el baile de salón raramente revela.

«La danza del tango se erige en la versión vertical de otro ejercicio que primitivamente fue horizontal», escribió alguien. La frase es conocida y se la repite bajo diferentes formas, pero no es más que un juego de palabras que poco agrega a la comprensión del fenómeno del tango como baile de salón, y en todo caso más bien lo distorsiona. Si de cuestiones amorosas se trata, vayamos más atrás: el minué fue una danza teñida del refinado erotismo que podía esperarse de la corte francesa en el siglo XVIII. El vals, por su parte, fue condenado –e incluso prohibido– bajo la acusación de ser lascivo, excitante y venenoso. La danza social ha sido y será siempre una forma de cortejo aunque este cortejo signifique apenas una representación, genuina y placentera pero representación al fin. Consideremos bajo este punto de vista el remate del siguiente fragmento, publicado en París en 1925 –última etapa de la fiebre del tango en Europa– bajo la firma de Sem:

¿No es sorprendente ver todos juntos, amontonados en tres habitaciones desnudas, a riesgo de la mayor promiscuidad, a los especímenes más heteroclitos, más incompatibles con todas las esferas: feroces snobs celosos a rabiar de sus amistades minuciosamente escogidas, aristócratas arrogantes imbuidos de todos los prejuicios de casta, vagos vividores, ganchos de casino y pordioseros, una princesa de sangre, un grande de España, dos duquesas, actores, empresarios, oficiales, jovencitas y zorras, aventureras cosmopolitas y burguesas, confundidas en la misma embriaguez, el mismo delirio del tango? (...) Toda esta gente se enlaza, se incrustan unas en otras, giran y ondulan, re-

cogidos y graves, sin chocar, sin asco, con la mayor facilidad y la armonía más exquisita. Y además, no lo dude, esta gente, después de haber mezclado su aliento, su transpiración, sus jugos, enredado sus rodillas, trezado sus piernas, fundido su carne erizada de deseo, después de haber sido agitados, mezclados, revueltos durante horas por el dulce mecanismo de esa batidora musical, retomarán a la salida, con su vestuario, sus prejuicios, sus desdenes y sus distancias, y, habiéndose sacudido ese hechizo con el aire salubre de afuera, ya no se conocerán.²

Si se despoja el texto precedente de todos los ingredientes literarios y las descripciones hiperbólicas, lo que queda no es muy diferente de aquello que ocurre en cualquier pista de baile de Buenos Aires a comienzos del tercer milenio. La compatibilidad entre bailarines se limita al perímetro de la pista y a la duración del tema musical. Puede haber simultáneamente dos, tres, cinco compañeros predilectos con los que se suscite esta identificación y es entonces cuando determinado salón o las grabaciones de determinadas orquestas se convierten en citas sobreentendidas entre los pares. En la vida efímera de un tango se establece una comunicación casi amorosa, aunque no trascienda las fronteras del baile y aunque nada más una a las partes. Los encuentros pueden sucederse innumerables veces sin que a uno le parezca necesario conocer siquiera el nombre, la ocupación o el estado civil del otro.

La segunda gran ola expansiva del baile de tango –en las pistas pero luego también como género escénico– se produjo a comienzos de la década del '90, fruto del éxito internacional del espectáculo *Tango Argentino*.³ El número de aficionados al tango de pista continúa creciendo día a

día, en Jujuy y en Nigeria, en Alaska y en el Gran Buenos Aires. En toda Europa y en Estados Unidos, también ahora en varios países de Asia, se organizan festivales que en cuatro días incluyen talleres dictados por profesores argentinos, exhibiciones de números de danza y organización de bailes propiamente dichos. Se multiplicó la demanda de seminarios específicos –milonga, tango *canyengue*– y la música que se elige es la misma que se escucha en los ámbitos de baile porteño, es decir, preferentemente grabaciones de la década del '40.

Volvamos por última vez a Carlos Vega, en un fragmento de la misma obra citada más arriba:

Hacia 1890/1900 sólo se mantienen (...) esos pobres bailes trabajados, cansados en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas, más atentas a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversadores –los más simpáticos, como se decía– triunfan sobre los diestros y afinados. Las danzas entran en monotonía y la indispensable *expresión por el movimiento*, la tradicional elegancia y minuciosa pericia padecían desdén y arrastraban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento. Habría sido preferible que los danzantes se quedaran sentados. (...) El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retomar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres de

lupanar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba homeando la gran danza del siglo XX. Advenía el Tango argentino.

¿Cómo sigue la historia? Seguramente la primera cuestión a considerar es la de si el tango continuará bailándose y, en caso afirmativo, cómo será ese tango. La música, de la que ninguna danza social puede separarse, se erige, por un lado, como una de las grandes incógnitas. Curiosamente el tango, en su aspecto bailable, se ha modificado en los últimos diez años, pero la música sobre la que se baila continúa siendo, en una proporción ampliamente mayoritaria, la que se compuso y grabó en las décadas del '40 y del '50, poco más, poco menos. Algunos compositores jóvenes de hoy consideran que el baile de pista no toma en cuenta los tangos que ellos componen porque los bailarines se resisten a acostumbrar el oído a las nuevas propuestas, como si la resistencia fuera el efecto de características armónicas o tímbricas inhabituales que exigirían una buena disposición del que escucha. El problema, según mi punto de vista, es esencialmente rítmico.

La danza popular requiere una cierta previsibilidad que las métricas cambiantes de los tangos nuevos no pueden proporcionarle. Podrá argumentarse que muchos tangos ejecutados por la orquesta de Pugliese –al menos en una etapa de la evolución de esta orquesta– tienen un *tempo* inestable y eso no los ha tomado menos adecuados para la pista de baile. Es cierto; pero valen frente a esto dos argumentos: por un lado, la frecuentación de esa música acabó por hacer posible la anticipación de las oscilaciones del tiempo; por otro lado, no muchos –ni si

² Sem: *Les Possédés*, 1925.

³ *Tango argentino*. La autora se refiere al espectáculo del director y productor teatral Claudio Segovia y del vestuarista Héctor Orezoli. Surgió con el propósito de reunir a los artistas consagrados en la época de florecimiento del tango, anterior a 1950. En 1983 la compañía debutó en el teatro Châtelet de París. El espectáculo, concebido con la estética del «chic reo» o la aristocracia del arrabal, provocó un resurgimiento del interés internacional por el género y obtuvo el elogio unánime de la crítica. María Graña, Copes y Nieves, Raúl Lavie fueron parte del elenco original (Cfr. «Operativo retorno», en <http://www.clarin.com/diario/1999/10/13/c-0060id.htm>. Consultada 8/06/06). N. de C.

quiera entre buenos bailarines de pista-, se atreven a bailar la música de Pugliese.

En este punto aparece con bastante claridad un fenómeno interesante: la disociación entre las necesidades creativas de los músicos –muchas veces autónomas, es decir, independientes de cualquier requerimiento funcional al baile o de cualquier otra cuestión– y las aspiraciones de bailarines, necesitados de algo conocido, posible, con el que puedan fundir su accionar.

¿Es necesario que aparezca una nueva música de tango para que el baile se renueve? No parece haberlo necesitado en la última década, en la que surgieron nuevas formas, nuevos pasos, nuevas dinámicas, otras maneras de enlazarse la pareja que baila. Porque si los tangos de las orquestas de la época de oro sirven tanto a las formas heredadas como a las nuevas formas que se producen, ¿podría emanar de una decisión voluntarista –«hay que crear otras músicas para estas otras maneras de bailar»– una música de tango que merezca ser bailada en el tercer milenio? Ni el arte culto ni el arte popular parecen haber nacido nunca genuinamente de decisiones impulsadas por el «hay que».

Pero también es necesario referirse a la moda del tango bailado sobre arreglos electrónicos, ubicada en el extremo opuesto del ejemplo mencionado más arriba ya que marcha a contramano de la riqueza rítmica que el género contiene, de ese constante desplazamiento de los acentos que forma parte de la naturaleza de la música de tango y que también, a su manera, alimenta al baile. Aun en el tema más machacón de la orquesta de D' Arienzo existe la posibilidad de que el bailarín cree múltiples variaciones relacionadas con las pausas, los contratiempos, las divisiones del pulso básico.

¿Respuestas definitivas, hipótesis? Por

ahora pareciera no haberlas.

Busquemos en cambio alguna perspectiva para la popularidad creciente de esta danza en su expresión social, popularidad que tiene hoy quizás mayor peso en términos geográficos que numéricos. Hay que recordar que a mediados del siglo XX la pareja en el ámbito de la danza social comienza gradualmente a perder contacto: ya no se abraza, luego se toma sólo de una mano, más adelante se aparta del todo, finalmente ya ni siquiera se mira. La entidad *pareja que baila* ha acabado por disolverse en un conjunto multitudinario e indiferenciado que se agita bajo los efectos de una música ensordecedora. Cuando se piensa en esos miles de individuos que en incontables pueblos y ciudades de todo el mundo se mueven de a dos de acuerdo a las normas de una danza compleja y extraordinaria, por qué no imaginar que están iniciando, sin saberlo, un nuevo ciclo –sin duda más vital– del baile social. Es decir, un regreso al baile de la pareja unida, que en el caso del tango ha demostrado además que puede cambiar todo lo que sea necesario para continuar siendo el mismo. ■

Veinte años después: introducción a «Changes» de Elliott Carter

EDUARDO FERNÁNDEZ

Guistarrista y compositor. Estudió con Abel Carlevaro, Guido Santórsola y Héctor Tosar. Obtuvo el primer premio en el concurso «Andrés Segovia» (Mallorca, 1975) luego de ser premiado en varios concursos internacionales (entre ellos, Porto Alegre, 1972, y Radio France, 1975). Ha realizado una gran cantidad de giras por América, Europa y el Lejano Oriente recibiendo las mejores críticas de los más prestigiosos medios de comunicación. Ha realizado 18 fonogramas y un video laser para el sello Decca/London. También ha grabado un CD para el sello ERATO; dos CDs para DENON y dos CDs para el sello ARTE NOVA. El sello estadounidense Labor Records editó en 2005 el CD «Entre dos

mundos». Actualmente es artista exclusivo del sello alemán Oehms Classics. Fue también catedrático de Guitarra en la Escuela Universitaria de Música de Montevideo (Universidad de la República), institución a la cual retornó para tareas de investigación. Su libro *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje* fue publicado en español en 2000 por ART Ediciones (Montevideo), y la versión inglesa fue publicada por Chanterelle Verlag (Heidelberg). Un estudio sobre las obras de Bach para laúd se publicó en 2003 también en ART Ediciones. Ha realizado numerosos estrenos y varias primeras grabaciones, entre ellas la de la *Sequenza XI* para guitarra de Luciano Berio. ■

Este artículo no tiene la pretensión ni de realizar un análisis exhaustivo de la estética y la postura compositiva de Carter, ni de «Changes». Su objetivo es más modesto: analizar los medios compositivos utilizados en la obra y proporcionar información de diversos géneros que pueda contribuir a una mejor comprensión y disfrute de la misma, y eventualmente a una mejor interpretación. Tengo la impresión de que el tema tratado y la manera de tratarlo solicitan, si no es que imploran, tener a mano la partitura (Hendon Music, Inc. / Boosey & Hawkes, número de catálogo SRB-15, impresa en 1986). La obra está también grabada por su dedicatario, David Starobin, en Bridge Records, BDG 2004. A veinte años de su impresión, es tiempo de un intento serio de aproximación analítica a esta obra.

Afirmo sin ningún rubor que «Changes» es seguramente una de las obras más importantes creadas para la guitarra en los últimos tiempos. No es ninguna exageración decir que Elliott Carter pertenece al grupo de los compositores más significativos de los tiempos recientes, y el reconocimiento creciente que su

Referencias

Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1956.
Sem: *Les Possédés*, París, La Ronde de Nuit, 1925.

música obtiene en la actualidad no puede sino aumentar en el futuro. En su madurez, viniendo después de la liquidación de la tonalidad operada por la segunda escuela vienesa, y aceptando esta ruptura a la vez que rechazando las herramientas sistemáticas que permitieron conseguirla (dodecafonía, serialismo integral, y de hecho cualquier otro sistema), su música se enfrenta al mismo problema que ya había confrontado antes que nadie Edgar Varèse: cómo conseguir dar lógica, fantasía y riqueza a un material que no tiene las posibilidades de continuidad que ofrecía la escritura tradicional. Si ya no habrá temas que se puedan recordar, ni modulaciones que permitan dar dirección al discurso musical, ni cuadraturas rítmicas repetitivas que capturen la atención del oyente así sea a nivel subliminal, ¿cómo hace el compositor para crear forma, y para dar dirección y sentido a su discurso musical?. En buena parte, la historia de la música contemporánea podría escribirse desde el punto de vista de las distintas soluciones que los compositores han encontrado a este problema, cada cual desde su propia personalidad.

Carter ha dicho alguna vez: «No creo en el rigor compositivo... Cuando suena demasiado mecánico, lo tiro por la ventana. No lo quiero así. Lo quiero sonando, al menos para mí, muy fresco y nuevo y no prefabricado». Descartar de esa manera los sistemas es un acto de coraje inusitado en una época en que los sistemas dominan, y en la cual muchas veces parecería (al contrario de lo que el sentido común dictaría) que los sistemas justifican la obra de arte. Ciertamente, este acto de

suprema autoexigencia no hace más fácil la vida del compositor que lo realiza. Y no hay duda de que Carter practica lo que predica, ya que no hay duda de que su música suena tal como él la quiere: fresca, espontánea, imaginativa. Pero si bien no hay sistema fijo, hay en su música una enorme lógica y rigor, que es lo que permite analizarla.

Otro aspecto importante de su pensamiento compositivo se podría marcar con otra cita:² «la música sería apela a una capacidad de mantener la atención por más tiempo y a una memoria auditiva más altamente desarrollada que las músicas de tipo más popular... cada momento debe contar de alguna manera, y cada detalle». Esta exigencia que la música de Carter plantea para el oyente, y la minuciosidad de su escritura, han sido notorias y legendarias desde su Primer Cuarteto (1951), y es una de las causas de la relativa lentitud con que su música se ha abierto camino.

La exigencia para el intérprete no es tampoco menor: si cada detalle cuenta (y en el caso de Carter esto no es una mera declaración de intenciones, como veremos en lo sucesivo), para la representación adecuada de la obra, no hay «aproximaciones» ni «más o menos» que valgan. O como dijo también Carter, mucho más directamente:³ «La orquesta de Filadelfia tocó una obra mía, y uno de los ejecutantes vino y me dijo:»Sabe, su música no tiene sentido a menos que se toque suave lo que está marcado suave y fuerte lo que está marcado fuerte». Eso es en parte verdad, porque en contrapunto uno no quiere que todos estén chillando al mismo tiempo. Entonces es un gran entrevero!»

Sería sin embargo erróneo deducir de esto que su música sea densa y complicada hasta el punto de ser inaccesible; los extremos de complejidad de, por ejemplo, un Brian Ferneyhough le son completamente ajenos. Su escritura tiene una profunda maestría, respeto por el intérprete y completo dominio de los recursos instrumentales. En este sentido, «Changes» puede perfectamente ser comparado a otra obra maestra para la guitarra escrita por un compositor no guitarrista, el «Nocturnal» de Benjamin Britten. Si bien Carter contó con el asesoramiento de David Starobin, a quien está dedicada la obra, la facilidad con que su pensamiento se adapta a la guitarra, sus características, sus virtudes y limitaciones, es sencillamente asombrosa. No hay un solo momento en la obra en el cual el intérprete se vea forzado a intentar lo casi imposible; todo cae cómodamente bajo los dedos, y el gesto físico surge naturalmente del sonoro; incluso la articulación surge naturalmente de la escritura. Un ejemplo de esta actitud práctica frente al instrumento es el uso de los armónicos, que jamás quedan ahogados por otros acontecimientos.

Un último componente más de la postura estética de Carter que no carece de relevancia al enfrentarse con «Changes» es su preferencia por el contrapunto y la multiplicidad. Sus estudios con Nadia Boulanger, según confiesa el mismo compositor, fueron decisivos para su modo de concebir la música: «Cuando estudié en París con Nadia Boulanger tuve que atravesar hasta contrapunto a ocho partes. Aprendí todo sobre cómo hacer eso. Eso queda en la cabeza y tiene un efecto en la manera en que pienso sobre música aún, aunque no escribo nada de eso ahora. La idea de contrapunto... es algo que ha in-

vadido mi música.»

El título de la obra no se refiere, como una traducción literal podría sugerir, a la idea de «cambios» en abstracto, sino a la frase inglesa «to ring the changes» que se aplica a los toques tradicionales de campanas, realizados en una secuencia predeterminada. A cada uno de los campaneros se le asigna una campana, y un director establece la secuencia inicial (la cual generalmente es descendente) que luego se va permutando. Un ejemplo de esto lo proporciona el famoso toque del Big Ben londinense:

(E.j.a)



el cual, numerando las notas de arriba hacia abajo, se podría escribir como permutaciones:

1 3 2 4 / 4 2 1 3 / 1 2 3 4

y este tipo de permutaciones están también utilizadas en la obra. Originalmente Carter pensaba en el título «Micomicona», lo que se refería al capítulo de «Don Quijote» en el cual el caballero andante, víctima de una burla relativamente amistosa, sube a un caballo de madera y, con los ojos vendados, tiene una serie de aventuras puramente imaginarias, que transcurren en el reino así denominado. A veces se me ha ocurrido que el comienzo de la pieza podría de hecho estar haciendo alusión a los petardos que explotan al comienzo del «viaje» de Don Quijote.⁶

Qué táctica de análisis aplicar a la música de Carter? Evidentemente, buscar la realización puntual de un sistema sería inútil. Propongo al lector sumergirse directamente en ella y estudiar qué nos dice.

¹ «I don't believe in compositional rigor.... When it sounds too mechanical, I throw it out the window. I don't want it that way. I want it to me, at least, sounding very fresh and new and not pre-fabricated.» Entrevista con Phil Lesh, en los 90 años de E.C. (1998)

² «Serious music appeals to a longer span of attention and to a more highly developed auditory memory than do the more popular kinds of music....» every moment must count somehow, as must every detail...» «Shop Talk by an American composer» incluido en «Contemporary Composers on Contemporary Music», editado por Elliott Schwarz y Barney Childs, Da Capo Press, New York, 1998, ISBN 0-306-80819-6

³ «I had a piece played for instance by the Philadelphia Orchestra and one of the players came up to me and said, «You know your music doesn't make any sense unless you play what's marked soft, softly and what's marked loud loudly». That's partly true, because in counterpoint you don't want everybody to be shrieking the whole time. Then it's a big muddle!» Entrevista con Alan Baker, American Public Media, 2002

⁴ «When I studied in Paris with Nadia Boulanger I had to go through up to eight parts of counterpoint. I learned all about how to do that. That sticks in your head and it has an effect on the way I think about music still although I don't write anything like that now. The idea of counterpoint for instance is something that has invaded my music.» entrevista con Alan Baker, American Public Media, 2002

⁵ «Guitar Review» ???

⁶ Guitar Review ???, y capítulo ??? de «Don Quijote de la Mancha».

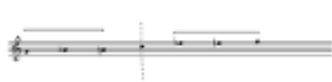
Después de todo, Carter dijo también: "Sea o no el compositor consciente de ello, un campo de operaciones con sus principios de movimiento y de interacción se afirma o se sugiere al comienzo de cualquier obra. El campo puede ser tonal, utilizar armonía tradicional, o puede estar no relacionado a la armonía tradicional (...) en cuyo caso siento que es imperativo establecer claramente, desde el comienzo, los principios sobre los cuales se mueve la composición". Tomémosle la palabra. Así comienza «Changes», y es probablemente el comienzo más explosivo (petardos o no) de una obra en toda la literatura guitarrística:

(Ej.1)



Encontramos aquí definidos muchos de los principales elementos de la obra: en primer lugar, el campo armónico (conjunto de alturas, *pitch class*, o como se quiera llamarlo), presentado en el segundo acorde: está generado por una estructura simétrica de intervalos con eje en la nota do, y dos grupos cromáticos de tres notas dispuestos a ambos lados de la nota eje. Se indican, aquí y en lo sucesivo, los campos armónicos en la posición más cerrada posible, en sus alturas absolutas, lo que no quiere decir que la distribución de registro no sea un factor compositivo importantísimo en Carter:

(Ej.2)



El mi bemol no está, obviamente, en el segundo acorde, ya que el conjunto de alturas se completa al final del compás, lue-

go del arpeggio, y aparece enfatizado por una repetición. Los acordes contruidos de esta manera simétrica, o casi simétrica, están presentes en la obra de Carter al menos desde el Primer Cuarteto, que utiliza entre otros un campo de «mi -fa -la b -si b» y sus transposiciones, combinaciones y permutaciones. El campo armónico del ejemplo está presente en los primeros dos acordes y en el arpeggio que sigue. Los tres acordes repetidos que siguen presentan una estructuración diferente, al igual que el último del ejemplo. Excepto el acorde de 4as, (mi-la-re-sol-do-fa) que pertenece a un campo armónico diferente, todos los demás utilizan, si los ordenamos según la altura absoluta, los intervalos del campo armónico definido al comienzo, con diferente disposiciones (semitonos y tercera menor, con un tono entero incluido). Los acordes iniciales, con la mencionada excepción, presentan entonces los siguientes campos armónicos:

(Ej.3)



El acorde de 4as., mi - la - re - sol - do - fa, es también utilizado en la obra (por ejemplo en el compás 14, en inversiones que provocan una serie de quintas) y aparecerá o bien directamente, o por medio de una ampliación o disminución interválica, o sea, generando grupos de intervalos iguales. Tiene aquí una función transicional.

El verdadero sentido de la presencia de estos acordes, sin embargo, no es esencialmente el de ser derivados del acorde inicial. Comprenderemos mejor su sentido si lo contrastamos con el campo armónico del final de la pieza, los hermosos toques de campana. En él encontramos la alusión del título a «ringing the changes»: toques tradicionales de campanas, que si bien fueron anunciados antes (presentados al mismo

comienzo en el 2º compás (fa - mi b + do - sol), y con más presencia desde el compás 5), adquieren importancia decisiva en el final (compases 31 y ss.). Carter traduce el sonido de las campanas a la guitarra como acordes de seis notas, que se forman por la suma de resonancias de subconjuntos de alturas extraídos de cada acorde. Estos subconjuntos son presentados con diferentes duraciones, dinámicas, tiempos de resonancia y utilizando diferentes permutaciones; así, las seis notas del acorde se escuchan siempre como una resultante de la suma de acordes diferentes, y a esta misma resultante se arriba casi siempre por distinto camino. Si consideramos utilizar este procedimiento permutativo en un acorde de seis notas, el número de combinaciones posibles es bastante grande; puede ser 1+5, 2+4, o 3+3, variando los subconjuntos seleccionados en cada caso. Esto añade una dimensión distinta al acorde, ya que la estructura interválica de cada ataque de los subconjuntos puede perfectamente ser diferente y sin embargo producir la misma resultante. Añadiendo las posibilidades de diferenciación dinámica y rítmica, la riqueza del material que se puede generar por este procedimiento es enorme. En el final de «Changes» aparecen combinaciones de 3 + 3, 2 + 2, 4 + 2, escogiendo en cada gesto diferentes subconjuntos de los acordes en cuestión. La comparación de los campos armónicos de los acordes iniciales y el final, también basado en tres acordes de seis notas (si dejamos de lado las diferentes combinaciones que se producen por el uso de distintos subconjuntos dentro de cada acorde), arroja resultados muy interesantes:

(Ej.4)



Los asteriscos señalan las alteraciones introducidas a la simetría. Es claro que el final es una amplísima expansión temporal y una leve modificación de los tres acordes del principio, esta vez con simetría en el tiempo. La compacta tensión del comienzo ha alcanzado el reposo en el fin de la obra. Innecesario mencionar que Carter utiliza los movimientos de las voces también melódicamente; en su música, como en la Naturaleza, nada se pierde y todo se transforma...

Más allá del aspecto armónico, que ciertamente no carece de importancia, y que no dejaremos de lado en lo sucesivo, está el aspecto de la creación de forma, de sentido. Qué es lo que da a «Changes» tanta coherencia? Carter utiliza un conjunto de gestos musicales sumamente caracterizados, de modo que sean instantáneamente reconocibles. Hagamos un inventario de estos gestos, por orden de aparición:

1. **acordes f en staccato** (comienzo de la obra)
2. **tres notas repetidas** (fa-fa-fa al comienzo, y el bicable mi-la, presente como bajo en los acordes 3º 4º y 5º del comienzo, y los tres acordes repetidos)
3. **arpeggios** (tercer tiempo, compás 1)
4. **imitación de las campanas:** acordes con resonancia que se forman gradualmente (fa - mi b y do - sol, cuya resonancia forma un acorde: tiempos 1 y 2 del compás 2)
5. **staccati**, tanto líneas como notas individuales (esbozado en la b-sol, segunda mitad, compás 2. Una aparición más inequívoca en el compás 4)
6. **largas, amplias melodías legato** que cruzan un enorme registro: típicamente abarcan al menos dos octavas (compás 10).

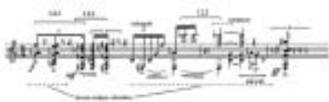
Un séptimo elemento, el glissando, será introducido más tarde. No lo incluyo en esta

⁷ «Whether the composer is conscious of it or not, a field of operation with its principles of motion and of interaction is stated or suggested at the beginning of any work (...). The field may be tonal, employ traditional harmony, or it may be unrelated to traditional harmony (...) in which case I feel it imperative to establish clearly, from the beginning, the principles upon which the composition moves.» «Shop Talk by an American composer», op. cit.

tipología porque es más bien una modificación de la altura a la cual se aplica, y sirve básicamente para reforzar la articulación. Tiene un «cameo» bastante destacado en la sección que comienza en el compás 89 (*subito leggero e scherzando*) pero no se puede decir que tenga un papel estructural en la generación de la forma de la obra, excepto en darle un tono especial a esta sección. Aparece con dos funciones: 1) uniendo dos alturas entre sí (su papel tradicional) o 2) aplicado a una nota acentuada, después de la producción del sonido y sin especificar el punto de llegada; esto tiene el efecto psicoacústico de exagerar el acento de la nota, y un aura jazzística. Al igual que los armónicos, el glissando colorea ciertos sectores de la obra pero no la determina.

El comienzo introduce cinco de estos gestos, lo que no está nada mal para los poquísimos segundos que dura la frase. Veámoslo de nuevo, ahora marcando los elementos gestuales:

(Ej.5)



Obsérvese también cómo la armonía está usada como elemento unificador de gestos diferentes: un mismo campo armónico una acordes, arpeggios, notas repetidas, campanas y staccati. Esto es típico de lo que sucede en el curso de la obra, donde lo usual es que cuando los gestos son diferentes, la armonía sea constante (o, para ser exactos, el campo armónico), y viceversa: la insistencia en un gesto implica generalmente un cambio de campo armónico, tal como ocurre en el ej. 5 entre los dos primeros acordes y los tres siguientes, o en el comparativamente extenso pasaje

del final (*Lento tranquilo*, 131 y ss.), construido exclusivamente con el gesto de campanas. Pero con la suma de ambos procedimientos se crea una continuidad, sea ella gestual o armónica, que permite al oído sentir la coherencia del discurso.

Para completar la exposición de los gestos generadores, hagamos notar la primera aparición inequívoca de los staccati, en el compás 4, dejando de lado los otros elementos (en este caso, campanas y notas repetidas) que están entretreídos en el pasaje:

(ej.5 a)



y la primera aparición del gesto «melodía amplia» (compás 10):

(Ej. 5b)

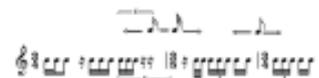


El campo armónico definido en el comienzo está presente en la generación de estos elementos; la interválica de semitonos y tercera menor no requiere mayor demostración.

Es necesario tratar también de la dimensión rítmica y métrica del discurso musical en la música de Carter. Algunas veces se suele pensar que la originalidad rítmica de la música de Carter se reduce a un procedimiento inventado por él, la modulación métrica. Este procedimiento consiste en establecer nuevos agrupamientos

al interior de un metro para luego tomar la unidad métrica generada por estos agrupamientos como nueva unidad métrica. Un ejemplo lo tenemos en los compases 109-110 de «Changes», que reducidos a su dimensión rítmica son:

(Ej.6)



La intención es meridianamente clara: el intérprete debe hacer que cada fusa del compás 110 equivalga a una de las semicorcheas de quintillo del compás 109. Carter describe⁸ el efecto de este procedimiento como «*pasar de una velocidad a otra, no súbitamente, sino como cambiando de marchas en un automóvil. Uno no sabe que está en una nueva velocidad hasta que algo lo define más claramente, pero en el momento de transición, uno no sabe que está cambiando.*» Lo que más llamó la atención de la música de Carter, al comienzo, fueron sus originales procedimientos rítmicos, especialmente la modulación métrica que es usada abundantemente en el Primer Cuarteto, entre otras cosas porque se trata de un proceso relativamente simple y fácil de observar y describir.

Sin embargo, el compositor ha dicho también: «*No considero mis procedimientos rítmicos un truco o una fórmula. Ni siquiera siento que sean una parte integral de mi personalidad musical...*»⁹ Y tiene toda la razón. De hecho, la modulación métrica aparece en «Changes» una sola vez, en el ejemplo citado. Muchísimo más característico de Carter es la enorme capacidad de invención rítmica, y la sutileza de sus ritmos. La rítmica carteriana flota siempre entre la cuadratura y la liber-

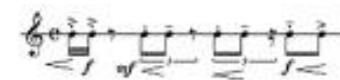
tad, y ellas se requieren mutuamente para ser necesarias e interesantes. Imagine-mos cómo sería el comienzo de «Changes» si simplificamos sus ritmos de la siguiente manera (lo que podría muy bien hacerse deliberadamente como táctica de estudio de la obra):

(ej.7)



Se ha transformado el pasaje, explosivo y complejo en su versión original, en una especie de música militar un poco surrealista, ciertamente menos interesante. No parece tan diferente, en el papel, pero se pierde totalmente un cierto «swing» y la intensidad expresiva: el pasaje sonaría con mucho menos energía e interés en esta versión. El manejo tan personal e inimitable que Carter tiene del ritmo no recurre a lo espasmódico, ni a los procedimientos relativamente mecánicos del serialismo integral. Estos últimos corren el riesgo de que el oyente deje de prestarles su atención, cuando finalmente pierde toda esperanza de aferrarse a algún punto de referencia. En Carter, se trata más bien de una flexibilidad que recuerda a la del jazz; la música flota rítmicamente sin jamás renunciar a la sensación de pulso, y la rítmica se vuelve así algo orgánico y natural. Un ejemplo maravilloso de esto aparece en el compás 11:

(ej.8)



⁸ «constantly switching from one speed to another, not suddenly, but like shifting gears in a car. You don't know you've gotten into a new speed until something defines it more clearly, but at the transitional moment, you don't know that it's changing.» Entrevista con Alan Baker, American Public Media, 2002

⁹ «I do not consider my rhythmic procedures a trick or a formula. I do not even feel that they are an integral part of my musical personality...» Shop Talk by an American composer»

donde la dinámica y la articulación refuerzan el gesto cojeante (será esto un eco de Don Quijote?). Se trata naturalmente de una modulación de tempo, o sea un *rallentando* del gesto dentro de un pulso fijo, escrito en cuatro etapas. O también, el pasaje inmediatamente siguiente al citado, en los compases 12 y 13, donde el gesto de melodía amplia se entrecruza en registro y dinámica con los staccati; la dinámica refuerza la separación, y el efecto es cómico y tierno a la vez. No puedo resistir a citarlo literalmente:

(Ej.9)



El campo armónico unifica todo este transcurrir, que podría de otra manera ser confuso: todos los pares de notas formados por uno de la melodía amplia y uno de los staccati forman tritonos, que cubren todo el espacio cromático. Reduciendo todo a una octava:

(Ej.9 a)



La utilización cuidadosa de los registros que se entrecruzan y la diferente articulación y dinámica de las líneas hace que esta reiteración de intervalos no sea obvia en una primera audición. El delicadísimo *rallentando* escrito, al fin de la cita, unido al disminuyendo indicado, es una especie de efecto Doppler¹⁰ en el cual ambas líneas se pierden en la distancia. Com-

párese esto con el efecto del la *b*-sol de la voz inferior en el compás 2, explosivo, del cual este gesto deriva, y tendremos una idea de la fantasía con la que Carter dirige su discurso musical.

La creación de forma está entonces siempre presente, y el mismo Carter ha definido en qué consiste: «*los detalles individuales, acordes, esquemas rítmicos, motivos, texturas, registros, se siguen unos a otros de un modo que los combine en esquemas más amplios claramente perceptibles, y luego esquemas de estos esquemas...*»¹¹ Es en este aspecto, el formal, en el cual los seis tipos de géstica que mencionamos más arriba desempeñan un papel esencial. Hay que mencionar que ellos se podrían perfectamente combinar de forma de crear un continuo proceso de metamorfosis circular:

-Notas repetidas - acordes - campanas - arpeggios - melodías - staccati -

Así:

- 1) las **notas repetidas** pueden ser parte de **acordes** para variar su contexto armónico;
- 2) los **acordes** pueden ser descompuestos y recompuestos en los efectos de **campanas**;
- 3) llevar este proceso de descomposición a un extremo conduce a **arpeggios** con más o menos o ninguna resonancia;
- 4) un **arpeggio** lento, sin resonancia, que varíe los registros de sus notas componentes y posea variedad rítmica genera una **melodía amplia**;
- 5) si la articulación de las notas integrantes de la **melodía amplia** deja de ser legato, se producen los **staccati**;
- 6) los cuales a su vez, por su función predominantemente rítmica, están emparentados con las **notas repetidas**, cerrando así el círculo.

Es claro que el círculo también se podría recorrer en sentido inverso, o cambiar el orden de alguno de sus pasos. Por ejemplo, la analogía entre las campanas y las notas repetidas es obvia, y aparecen de hecho combinadas en la obra. Como insinué al comienzo, un análisis exhaustivo del uso del gesto como generador de forma en «Changes» implica copiar toda la partitura (imposible por obvias razones de copyright), y examinar detalladamente el contexto, campo armónico y genealogía de cada gesto. Pretender realizar esta tarea generaría un trabajo de dimensiones muy superiores a las que el autor está dispuesto a considerar posibles en un artículo, al igual que la descripción detallada de un gene y las moléculas orgánicas complejas que lo componen requiere un espacio de papel mucho mayor que el que ocupa un ser vivo. Pensemos en los seis gestos como si fueran elementos químicos con mayor o menor afinidad, pero todos dispuestos a ser combinados en nuevos compuestos, o trasmutados en cada uno de los otros.

Pero no alcanza, para comprender «Changes», con mencionar los gestos y sus reglas de encadenamiento; los mismos gestos están, además, sujetos a continua transformación, y su metamorfosis evolucionaria de una manera que se podría definir metafóricamente como análoga a la de una especie animal a lo largo de millones de años. Hablo de «transformación» o «metamorfosis» y no de procedimientos como inversión, retrogradación, aumentación o disminución, porque la invención de Carter va mucho más lejos que el horizonte definido por los términos tradicionales. Propongo al lector, a título de ejemplo, seguir la evolución del gesto «notas repetidas» en los primeros 40 compases de la obra. En el ejemplo siguiente, los otros elementos han sido dejados de lado para mayor claridad, pero aconsejo al lector recurrir a la partitura para comprender mejor el contexto

en el cual se van presentando las distintas mutaciones genéticas de este gesto:

(Ej.10)



Una simple confrontación de estas citas que extraen un elemento del contexto, con la partitura, revela que el gesto «notas repetidas» aparece, tarde o temprano, integrado a todos los otros elementos gestuales, sea directamente como parte de ellos, o como contrapunto. Lo mismo ocurre con los otros tipos definidos, aunque demostrar esto está fuera de los límites de este trabajo. Entonces, habiendo descubierto la función de la armonía carteriana (proporcionar coherencia subliminal al discurso) y el papel de los gestos musicales (definidos, para dar puntos de referencia al oyente, y al mismo tiempo capaces de evolucionar y metamorfosearse de forma continua), los elementos del discurso mu-

¹⁰ El efecto Doppler se refiere a las ondas sonoras emitidas por un objeto en movimiento. Al acercarse al observador, las ondas sonoras llegan con mayor frecuencia, y al alejarse con menor. Esto es la razón del cambio de altura que oímos en una señal sonora que se acerca o se aleja de nosotros (por ejemplo, una sirena de ambulancia).

¹¹ «Single details, chords, rhythmic patterns, motifs, textures, registers follow each other in a way that combines them into clearly perceivable larger patterns and then patterns of these patterns...» «Shop Talk by an American composer»

sical en «Changes» ya han sido suficientemente establecidos y el lector estará en condiciones de disfrutar sin más preámbulos de la inspiración de Elliott Carter.

Nos restaría tratar, para completar la exposición, de la organización general de la obra, por decirlo metafóricamente, su geografía. Es útil distinguir en ella dos niveles de escala:

I. A nivel de la obra total podemos distinguir cinco grandes secciones:

1. desde el comienzo hasta el compás 22, caracterizada por la actividad evolutiva e interactiva de los gestos;

2. compases 22–88, caracterizada por gestos mucho más amplios, desarrollados en sí mismos, con mucha más continuidad que la sección anterior;

3. compases 89 a 114, *subito leggero e scherzando*, con predominio de staccati y arpeggios. Aquí aparecen los efectos de glissandi, que le dan un color particular a esta sección. Culmina con la modulación métrica;

4. compases 115 a 130, con mucho menor densidad de acontecimientos –un relajarse del discurso luego de la violencia del final de la sección 3. Su función es de transición.

5. **Lento tranquilo:** una coda construida casi excusivamente con el gesto de campanas.

II. Un segundo nivel formal, que personalmente encuentro más interesante, es la creación de forma a nivel mucho más local. En este nivel, como es lógico, interactúan libremente los gestos y los campos armónicos. Hemos visto un ejemplo en el análisis de los compases 12-13 (ej. 9). Si consideramos el pasaje inmediatamente siguiente al comienzo (segunda mitad del compás 3–segunda mitad del compás 7) encontraremos la siguiente secuencia:

Campanas – staccati – notas repetidas (1a)(2º sistema del ej.10) –campanas

donde la recurrencia de las campanas al fin de la frase la enmarca y proporciona unidad. Lo mismo ocurre en el compás 14, donde la secuencia es **campanas – arpeggio – campanas**.

La interacción entre ambos niveles formales, y el efecto de coherencia que esta interacción da a la obra demuestran la fuerza compositiva de Carter, que consigue una narrativa absolutamente convincente, sin perder nunca de vista la función de cada gesto complejo y cada sección de la obra.

Pero no es solamente con la géstica que Carter crea forma. Sus procedimientos armónicos también lo hacen, creando expectativas en el oyente, en un proceso que se puede comparar con sus procedimientos rítmicos. Lo mismo que su ritmo flota entre cuadratura y libertad, su armonía flota entre disonancias y consonancias con consumada maestría. Y en vez de alejarse del empleo de las consonancias para evitar contextos «tradicionales» de tonalidad, lo que hace es jugar con la alusión a ellos: el efecto es de una gran expresividad y riqueza. Véase en el comienzo, por ejemplo, la sensación de «fa menor sucio» dada desde el primer acorde, y de la presencia de su dominante Do mayor, en el arpeggio, desmentida por la repetición del mi *bagudo*. Carter de ninguna manera está usando la tonalidad en su música, pero sí usa lo que podríamos denominar las *expectativas* tonales del oyente para crear tensiones y relajamientos. Otro ejemplo notable se encuentra en lo que sucede en el compás 117 a 119, del cual extraemos el devenir armónico sin tener en cuenta la rítmica ni dinámica:

(ej. 11)



Aquí, es prácticamente imposible que el oído no siga la melodía cromática sol – la b – la natural, y la sugerencia de Re bemol mayor y Re mayor; el efecto es casi a la manera de Richard Strauss. Como situaciones similares se pueden encontrar casi en cada sistema de la obra, el resultado global es que el oyente nunca puede dejar de prestar atención a la dimensión armónica, porque ella le está prestando atención continuamente al oyente!

La fascinación que ejerce «Changes» no es por supuesto reducible a la mera suma de brillantes pasajes aislados: más bien, radica en la presencia de actos de creación continua, rigurosa y a la vez llena de fantasía en cada momento de la obra, y en su plano global. Una obra de tal densidad y riqueza necesitará sin duda tiempo y numerosas audiciones para ser apreciada debidamente por el oyente, y quizás habría que considerar la posibilidad de presentarla dos veces en el mismo programa para hacer más fácil su asimilación. Desde el punto de vista del intérprete, estudiarla, como sé por experiencia, es un trabajo duro pero apasionante. Estaremos algún día los guitarristas a la altura de este magnífico regalo?... Depende de nosotros mismos. Personalmente, soy más bien, y cautelosamente, optimista. Si los guitarristas recogemos este guante, como aquí y allá ya está ocurriendo, nuestra comprensión no solamente de la música de Carter, sino de la música en general, y nuestro nivel musical mismo, no pueden sino salir ganando. ■

Relación interna, relación externa y combinación de las artes

EMILIO GARRONI

(falleció el 6 de agosto de 2005) Filósofo, semiólogo e historiador de la estética. Desde 1951 fue asistente voluntario de Filosofía Teórica en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad La Sapienza de Roma, donde también había estudiado y se graduó pocos años antes. En 1964, siempre en la misma universidad, es nombrado profesor a cargo de Estética y en 1973 Profesor Titular ordinario de la misma materia. Fue distinguido con el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de la Plata el 2 noviembre 1993 en

reconocimiento a su trayectoria académica y por sus importantes contribuciones a la semiótica contemporánea. Autor de numerosos libros, entre ellos: *La crisis semántica delle arti*, Officina, Roma, 1964; *Semiótica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968; *Progetto di semiótica*, Bari, Laterza, 1972 (*Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972); *Ricognizione della semiótica*, Roma, Officina Edizioni, 1977 (*Reconocimiento de la semiótica*, México, Concepto, 1979); *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Teda, Castrovillari, 1994.

Consideraré las artes exclusivamente bajo el perfil de los objetos observables que de éstas resultan, evitando cuidadosamente preguntarme qué cosa es esto que llamamos «arte», sin otra especificación, desde hace dos o tres siglos, no más, y aún hoy, pero de aquí en adelante no sin equivocidad. Creo que a la pregunta se puede responder sólo mediante un largo giro del pensamiento, desde luego no para arribar finalmente a una verdadera respuesta unívoca, sino simplemente para comprender por qué así lo llamamos desde algún tiempo y, de esa manera, a pesar de todo continuamos llamándolo. Instalar aquella pregunta sería todavía más importante, incluso a los fines de una comprensión de nuestro tema. Pero la cuestión es por un lado demasiado complicada si se quiere entender por cuáles vías ha sido advertida a un cierto punto la exigencia de delinear el así llamado «sistema moderno de las artes», ya hoy no más moderno; y por otro lado es en cambio una cuestión demasiado obvia, si por el contrario aquí se nos limita a registrar la existencia de artes, técnicas, actividad pro-

ductiva, tornadas a realizar objetos no utilizables inmediatamente por fines externos. De cualquier modo: no hablaré de pintura o de música en cuanto «arte» en el sentido estético moderno, sino sólo de la pintura y de la música precisamente en tanto «actividad productiva» de objetos observables por sí mismos, aun si luego pintura y música, en diversos tiempos, puedan haber tenido funciones y sentidos hasta radicalmente diferenciados y ser contenedores de productos no fácilmente parangonables entre sí. Sólo al final, probablemente, estaré obligado a ampliar apenas y casi implícitamente este horizonte, siempre todavía manteniéndome, en los límites de lo posible, en la restrictiva hipótesis enunciada.

Ahora bien, desde este punto de vista más limitado, pero no incorrecto, es posible decir que el denominado «intercambio de las artes», o sea su relación en el sentido de las analogías formales que transcurren entre ellas y de la posibilidad de influencias recíprocas y de unión de artes diversas en virtud de aquella analogía, no es un fenómeno reciente, si bien nuestro siglo a menudo parece haber adquirido sus caracteres específicos. Por esto quisiera rápidamente hacer recordar en qué sentido existen analogías y posibles uniones, y también puras y simples combinaciones, precisamente para tratar de entender, pero sólo por indicios, cómo tal fenómeno ha adquirido en nuestro siglo aquellos caracteres específicos. Y comenzaré por distinguir, ante todo, entre al menos tres tipos de relaciones entre las artes, no confundibles una con la otra.

En primer lugar considero su *relación interna* o, si se quiere, el débito-crédito que cada actividad artística contrae con otras, simplemente por el hecho de que todas las actividades expresivas dependen de condiciones espacio-temporales comunes entre las cuales se elaboran modelos compositivos para cualquier ges-

to análogo, a un cierto nivel de generalidad, no específicos de las artes singulares. Por ejemplo la temporalidad de un verso, aquello que se llama su musicalidad, está sin duda elaborado en modo muy diferenciado respecto de la música, pero no hay duda que en ambos casos existen ciertos esquemas y procedimientos comunes: escansión por unidad (fónica, en este caso), su cantidad, su distribución en secuencias rítmicas, estructuras compositivas que pueden prever reiteraciones, variaciones y superposiciones de temas y, por último, cuando la poesía es leída en voz alta, una determinada diferenciación de unidad o de grupos de unidad según la altura y la expresividad del sonido.

Pero algo análogo podría ser dicho de música y arquitectura. Para comenzar desde Goethe, su comparación (arquitectura como música espacializada y música como arquitectura temporalizada) ha devenido sin más un lugar común. Pero creo que se necesita avanzar más en eso. La distinción de temporalidad y espacialidad, desde Lessing entendida como una oposición tal por funcionar como criterio para una división rigurosa de las artes, es en cambio hallable en el interior de cada mínima experiencia nuestra como condición indisoluble en sus componentes. Diremos entonces que en lugar de la vieja división de las artes en espaciales y temporales es más conveniente dividir las artes con predominancia constructiva de la espacialidad o de la temporalidad. Recordaré como ejemplo el espléndido análisis hecho de Santa Sofía, en *Eliante o dell'architettura*, de Cesare Brandi, que sostenía justamente la interrelación de espacialidad y temporalidad, más precisamente: una temporalización del espacio, por ejemplo en el caso de la arquitectura, y una espacialización del tiempo, por ejemplo en el caso de la música. La espacialidad del remanso de Santa Sofía de hecho venía parangonada por Brandi (no

genéricamente, me parece, es decir no en la forma de una simple metáfora) al sujeto, y la luz que proviene de las ventanas al contrasujeto de una fuga, es decir a algo de lo específicamente temporal.

Si interpretamos luego la espacialidad también como distribución de elementos en un espacio tridimensional, sobre todo la música moderna, pero no únicamente, nos mostrará cómo este tipo de espacialización puede ser un tema cardinal para un músico. Por lo demás ya en una orquesta tradicional, por el hecho de que es una orquesta, se dan caracterizaciones espaciales de este tipo, y por lo tanto algunos directores prefieren un modo particular de distribución de los instrumentos a otro. (Fue un error de Arnheim, en su muy conocido libro de los años '30, sostener que la radio de entonces realizara una pura escucha musical interior, es decir monodireccional o proveniente de una única fuente). Pero, naturalmente, podremos hablar también de pictorialidad de un fragmento musical (no, ciertamente, en el sentido de la así llamada música descriptiva) y de musicalidad de un cuadro, si observásemos antes bien, incluso sin llegar a la ingenua utopía del *clavier à lumières* de Skrjabin, al valor tímbrico de sonidos y colores. No por nada Kant tendía a unificar el tratamiento del color y del sonido en las artes bajo la categoría del *Tonkunst*, que específicamente significa «arte del sonido», es decir «música», pero también más generalmente «arte del tono» en el doble sentido de «sonido» y «color». Afirmaba de hecho respecto del arte que revisa la proporción de los diversos grados de tensión de sus elementos, es decir el tono, el *Ton* precisamente, que «en este significado mismo de la palabra» ésta puede ser divisa en el juego de las «sensaciones del oído y de la vista», por consiguiente en «música» y en «arte del color». Y así en adelante.

En este sentido se puede decir que cada arte tiene débitos y créditos, inconscien-

tes o conscientes, con otras artes y que una relación con otras artes es interna a cada arte, de manera que son influencias recíprocas hipotetizables, a través del pasaje (no material, como puede suceder en cambio en el ámbito de un arte singular, es decir por adopción de esquemas prefabricados por parte de artistas de escuela y epígonos) de esquemas más específicos a esquemas más generales y comunes, y de estos de nuevo a otros esquemas de otro modo más específicos. Valdría la pena, creo, verificar esta hipótesis a gran escala, más allá de los muchos estudios existentes en el ámbito del caso más llamativo del melodrama.

En segundo lugar me referiré a la *relación externa* de las artes, es decir a la unión de varias artes en la producción de una obra. Los ejemplos a buscar, algunos obvios, están naturalmente sobre todo en las artes que también son espectáculo, es decir obra-espectáculo: canción, *Lied*, melodrama, ballet, danza, montaje vertical cinematográfico son casos típicos de unión de música, poesía, drama, pintura, imágenes filmicas. Lo que ha devenido en regla (no sólo en las obras de relieve, antiguas y modernas, sino con resultados diversos en todas las obras, sobre todo no modernas, en tanto realizadas en función de una costumbre advertida como vinculante) según *estricta correspondencia formal y estructural entre unidades análogas*. Es pues la relación interna de las artes que se unen para establecer la posibilidad de su relación externa integrada.

Batteux por ejemplo parece considerar la música como dotada de significado, también y justamente en virtud de esta unión motivada y ya consolidada con la palabra, de manera que, parece entender, incluso la música instrumental adquiere para él la capacidad de transmitir significados en términos de sentimientos también y verdaderamente en virtud de esta unión, en cuanto supone sin

embargo en primer lugar una relación interna. Y en realidad el denominado «recitativo», por ejemplo, no lo encontramos sólo en el melodrama o en el oratorio, y no es sólo un arbitrio para someter la música al texto literario: deviene, si no es un error, aunque forma musical, del famoso recitativo para violonchelos del cuarto movimiento de la *IX Sinfonía* de Beethoven a la *Zarabanda* de la *5ª Suite* para violonchelo de Bach (que genialmente Bergman ha usado como sustituto de una conversación indecible o acaso jamás dicha en *Gritos y susurros*).

Al mismo tiempo no puede no crearse, al menos en algunos casos (pero quizá en algún modo siempre), dificultad de integración, debido precisamente a la diferencia, que la misma analogía comporta, de los esquemas específicos entre sí, y por consiguiente de sus funciones, con respecto al esquema más general al cual ellas pueden ser reducidas. La analogía, por sí misma, no asegura una unión realizable por todas partes y en cada sentido según estrictas correspondencias. Tales dificultades (cuando no dan lugar sin más a fracasos o, cuanto menos, a equívocos, como sucede, me parece, en el *Peer Gynt* de Grieg-Ibsen) pueden facilitar la asignación de la preeminencia expresiva a uno de los ingredientes artísticos que componen una obra. Muchos melodramas no tendrían el suceso que merecen si no se sobrevolase un poco, como ocurre casi espontáneamente, sobre la incongruencia o sobre la modestia del denominado libreto, por el cual en resumidas cuentas se tiene conocimiento, en lo que se refiere al texto dramático, casi exclusivamente de la pura y sumaria *fábula*, en el sentido de los formalistas rusos, y de la simple articulación en unidad fónica.

En realidad, no obstante que a fines de la antigüedad la música, es decir el arte musical, como alguno ha traducido *musikh*, fue ya unión de poesía y música, y

que la misma poesía haya sido considerada por mucho tiempo como asociada al canto, no se puede negar que la relación entre texto lingüístico y texto musical haya constituido también un problema, como demuestran las varias reformas de la ópera, desde Gluck a Wagner. Por cuanto sé, hay al menos un caso en el cual esta correlación fácil-difícil entre texto dramático (recitado) y música, en el caso en cuestión ambos de primer orden, está hecha explícita en la obra misma, retrasformando en estricta y felicísima correspondencia, sobre el plano semántico-textual, incluso las dificultades declaradas y tematizadas. Me refiero al *Malade imaginaire* de Charpentier-Molière, donde Polichinela, en vena de desahogo amoroso y de serenatas, recita primero: «Je viens voir si je ne pourrais pas adoucir ma tigresse par un sérénade. [...] Voici de quoi accompagner ma voix»¹ y luego, una vez interrumpido por los violines, añade despedido: «Quelle impertinente harmonie vient m' interrompre ici ma voix? Paix là, taisez-vous, violons. Laissez me plaindre à mon aise des cruautés de mon inexorable. Taisez-vous, vous dis-je, c'est moi qui veux chanter».²

Es una invención, ésta, a la que la danza difícilmente proporcione la ocasión. En la danza de hecho la correspondencia entre música y gestualidad, al contrario de aquella entre música y texto literario que comporta siempre una discrepancia entre asemantividad musical y semantividad verbal, en particular de tipo dramático, es en vez mucho más estrecha, por la fuerte analogía que existe entre tiempos musicales y tiempos del movimiento de las figuras, desde la semántica bastante lábil o disponible, casi como en la música. Mayores analogías, similares y opuestas a aquellas entre música y danza, pueden presentar en cambio artes dramáticas y artes figurativas, también éstas bastantes ricas en recursos semánticos, y es por esto

¹ N. de T.: «Voy a ver si puedo amansar a mi tigresa con una serenata (...) He aquí con qué acompañar mi voz».

² N. de T.: «¿Qué impertinente armonía viene a interrumpir aquí mi voz? Basta, callaos, violines. Dejad que me lamente a mis anchas de las crueldades de mi inexorable. Callaos, os digo, soy yo quien desea cantar».

posible alcanzar correspondencias rigurosas mediante un sagaz contrapunto escenográfico, escénico y verbal. La dirección moderna de escena nos ha habituado a relaciones externas del género de gran fineza y eficacia. Pero, para permanecer en los ejemplos de la tradición, esto sucede por ejemplo con una rara obra teatral de G. L. Bernini, en este caso escritor, escenógrafo, técnico escénico y hasta también director, que inventó una doble comedia, una para el público real de la platea y una para un público contrapuesto a aquél ilusoria y espectacularmente en el fondo de la escena, con calculadas intersecciones, reforzamientos, contrastes y ambigüedades entre las dos comedias y los dos mismos públicos, aquel verdadero y aquel simulado.

En tercer lugar considero la simple reunión de más artes en un complejo abierto y disponible a ulteriores acrecentamientos, *desprovisto entonces de estrechas correspondencias*, es decir su *combinación o agregación*. Es esto lo que sucede por ejemplo en las fiestas renacentistas o barrocas, donde a los músicos y a los bailarines, a los competidores y a los luchadores, a los saltimbanquis y a los bufones se añaden figuradas en vestimentas bizarras y variopintas, «máquinas», arcos de triunfo, luminarias, fuegos de artificio y demás. Es la versión espectacular, pero esta vez en el sentido de «carnavalesca», de la unión de más artes, en la cual el carácter propio consiste justamente en la combinación o agregación de elementos diversos que, para prever episodios aislados de más estrecha correspondencia, por ejemplo como en una danza respecto de la música, se asocian libremente, *como en la vida de todos los días*, pero intensivamente, en modo amplificado y a la inversa, justamente *como en un carnaval*. No dan vida a una obra, sino antes bien espectacularizan la vida misma: no la transforman en una obra internamente organizada, distinta de la

vida, pero la representan en la forma de una exhibición amplificada, intensificada e invertida de los contenidos espacio-temporales de la vida cotidiana en su propio espacio y en su propio tiempo.

Considerados los presupuestos ya enunciados, reducidos al mínimo, no se puede decir que no se trate, aun en este caso, de «arte». De hecho algún producto sale de él. Se debe sin embargo insistir sobre el hecho significativo que tales productos, incluso por como son observablemente hechos, constituyen dobles o sustitutos espectaculares de la vida real y pueden por lo tanto ser gozados y vistos sólo en dimensiones espacio-temporales que coinciden y se confunden con las dimensiones espacio-temporales de la real vida cotidiana: la sustituyen como un simulacro que la repite, en sus mismos lugares y en sus mismos tiempos, sobre una escala irreal. Todo esto sucedía y en parte aún sucede sólo en celebraciones institucionales (por ejemplo, precisamente el carnaval genuino y verdadero) o en algunas circunstancias especiales (regalos natalicios, matrimonios de príncipes, victorias y cosas por el estilo), donde y cuando se pretenda, sin distanciarse de la vida y de sus dimensiones espacio-temporales existenciales, resarcir la vida de las miserias, de las frustraciones, de la servidumbre social y sobre todo de la muerte (incorporada en la idea misma de carnaval, que no por casualidad da vida efímera a un «mundo al revés») o en cada caso reafirmar la vida contra cada posible amenaza.

Ahora, combinaciones o agregaciones del género funcionaban verdaderamente en cuanto eran contenidas dentro de límites precisos e institucionalmente destinados a esto: eran en sustancia ritos que, salvo raras excepciones, debían respetar, aun en el desenfreno, ciertas limitaciones y hasta ciertas reglas, como en el carnaval medieval que de cualquier modo se mezclaba en forma desacralizada, aceptada por las propias autoridades eclesiásticas, con

los ritos religiosos y se desarrollaba inclusive en los lugares de culto. Eran realizaciones de la realidad que, desarrollándose en su propio interior y con limitaciones convenidas, no anulaban la realidad, pero ofrecían un desahogo a un exceso de tensiones incontroladas, contribuyendo indirectamente por un lado a mantenerla real y por otro lado a permitir no sólo su perpetuación invariada, sino antes bien el afrontamiento de sus dificultades reales y de la exigencia de sus mutaciones. Pero, ¿qué hubiera sucedido si el mismo carnaval hubiera durado, *por absurdo*, ininterrumpidamente? ¿El carnaval no sería confundido con la vida misma, con el puro desdoblamiento-reafirmación-aceptación de la vida *como ya* es, con la simple identificación de realidad e irrealidad, y sobre todo con el olvido de la muerte, aquello que ni resarce la vida, antes bien impide su mutación, ni domina la muerte?

Sin duda, en nuestro siglo la práctica de la unión de más artes ha proseguido y se ha refinado en muchos campos, en primer lugar en aquellos del teatro, musical y no, de la danza en particular, del cine, es decir en el ámbito del espectáculo *como* obra. Aquí de hecho aquella línea de búsqueda se ha profundizado y a veces radicalmente innovado en alto nivel. Otras veces, sin embargo, ha seguido más bien la vía de la espectacularización, combinatoria y agregativa de la existente, y no por razones banales, aun cuando a menudo el resultado es banal. Y no me refiero, naturalmente, a las combinaciones o agregaciones carnalescas en sentido específico, que todavía continúan, estancas y desdramatizadas, a las antiguas tradiciones o a aquellas que vienen organizadas de vez en cuando en ciertas ocasiones (exposiciones universales, olimpiadas, jubileos, entre otras). Me refiero puntualmente a esto que continuamos en llamar «arte», aun sin del todo aceptar más las razones que le im-

pusieron el nombre a secas a partir del tardío siglo XVIII. Sin duda correré el riesgo de simplificar demasiado, y no sólo por razones de tiempo. Puedo sólo intentar desarrollar algunas consideraciones, por así decir, «ético-teóricas», es decir teóricas y éticas, más cercanas a mis competencias y a mis intereses.

Ahora, la discriminación entre tradición y modernidad me parece que puede ser atendiblemente pertinente en la crisis que va contra la idea misma de «obra», es decir la construcción y organización del producto de una actividad expresiva según elementos que se conjugan, se componen y tienden a construir una unidad. Creo que todo el arte de nuestro siglo está justamente caracterizado, y no casualmente, como ya sostuve a su tiempo bajo un perfil estrictamente semántico y más recientemente bajo aquel de la oposición-implicación de sentido y no-sentido, de la destrucción-reconstrucción de la obra en las formas más diversas y a menudo con resultados de gran importancia. Lo que equivale a decir que, en el interior de una destrucción de algún modo obligada, la obra se ha repropuesto continuamente como en transparencia, según un tipo de organización interna sin duda no tradicional, a veces directamente rompiendo cada evidente y regulada organización, y sin embargo aun organización, encubierta, aludida, disimulada, reducida a los mínimos términos o a veces a la paradoja, sí, y sin embargo organización. Un ejemplo indicativo (pero lo cito aquí sólo a título de ejemplo, no como un caso único) pudiera ser aquel de Alberto Burri, en el cual hasta la extrema rapidez y la aparente casualidad del operar, como en la combustión del celotex, se recomponen finalmente en obra.

Por otra parte, la misma crisis de la obra podía inducir a algunos a la pura y simple restauración de la obra, y es este el caso que aquí no nos interesa, y a otros, por el contra-

rio, a su puro y simple abandono en favor de un hacer múltiple y heterogéneo que se confunde con el hacer casual o con la misma realidad heteróclita de todos los días. De aquí, también, la reiteración insistida de esto que una vez era unión de las artes y que ahora se presenta como combinación o agregación de varias operaciones, incluso no ya codificadas. Esto puede ser llamado metafóricamente una suerte de universalización del «carnavalesco», pero en el *sentido preciso* de la reduplicación, sustitución e irrealización del real cotidiano en sus mismas dimensiones espacio-temporales reales y cotidianas. Me contentaré con poquísimas sugerencias que no implican necesariamente un juicio de valor negativo de mi parte, sino sólo o sobre todo la indicación de una posible lectura, por así decir, puramente observativa. Pues bien, me parece que sería bastante bien reconocible desde fines del siglo pasado hasta hoy una secuencia ideal, que se desnuda justamente a partir de un momento en el cual la posibilidad y la legitimidad de lo instituido como «obra» comenzaron a volverse problemáticas, mediante su reafirmación externa y forzosa, su negación y escarmio y hasta su simple abandono. Indicaré a este fin algunos ejemplos dispersos, sin ninguna intención de delinear un discurso concluyente ni historiográficamente motivado. Se trata de hecho de una secuencia temporal, más que estrictamente consecucional, de relevancia fenomenológica.

Decimos que ya la «obra de arte total», el *Gesamtkunstwerk* wagneriano, degenera con Bayreuth, a despecho de la unión nueva y rigurosa de música y poesía, en el *mito* totalizante, enfático y *kitsch* de la obra de arte, en la forma de la agregación de luces, foros, escenas, adornos, utensilios y diferentes objetos escenográficos, o sea de todos aquellos complicados mecanismos que se presta más a una bufonada que a una ópera. (A propósito creo que ha sido una óptima y saludable iniciativa de la Aca-

demia de Santa Cecilia de Roma la de ejecutar en estos últimos años la tetralogía de Wagner y otras de sus óperas en forma de concierto, finalmente liberadas del *bric-à-brac* requeridos por los dragos, valquirias y nibelungos). En los primeros dos decenios del siglo aquel mito insostenible y contraproducente hace de reencuentro, por oposición y al mismo tiempo también por continuidad, la «reducción al absurdo» y la «burla» de la obra (identificada antonomásticamente con la *Gioconda* o con la *Victoria de Samotracia*), por parte del dadaísmo y análogas direcciones precedentes y sucesivas (por ejemplo, al menos en parte, el futurismo y el surrealismo). Movimientos de gran interés, sobre todo en sus aspectos de inteligente y desplazante puntualidad, pero como tal obviamente incapaces no digo de perpetuarse, sino de repetirse. Es significativo que esto haya comportado un descenso de los estudios a los *cabaret* e inclusive a las calles: de hecho, con el irónico o desdenado rechazo de la obra, estaba en juego no sólo una revolución o una intencional bufonería, sino al mismo tiempo también y verdaderamente un desdoblamiento-derribamiento-indistinción de lo efímero y de lo casual en oposición a lo eterno y a lo necesario (supuestos) del arte. Es verdad, todo aquello el futurismo lo toma también en serio pero, además de las verdaderas y propias obras efectivamente producidas, ¿qué cosa permanece hoy de aquella ideología combinatoria de exaltación del mundo de las bicicletas, de los tranvías, de los automóviles y de los aeroplanos, de la luz y de los ruidos, sino un patético modernismo abofeteado sobre una actualidad no más actual? Y todavía: la unión y la totalización de la arquitectura, escultura, pintura, *design*, a veces formalmente notable y a veces sólo estetizante, y por siempre posibles sólo en el interior de un ambiente para vivir día a día, más que una cultura en la cual residir (relacionados al menos en parte a aspectos del *Art Nouveau*, del Neoplas-

ticismo, de la *Bauhaus* y así en adelante), comportan una no más positiva reducción de la obra a lo existente y a lo cotidiano. Es el reconocimiento, en este caso comprensible y hasta meritorio, de la insuperabilidad de las dimensiones espacio-temporales efectivamente practicables y de la acogida de los objetos efectivamente utilizables que allí se colocan. Finalmente el abandono puro y simple: la sustitución de la obra con el evento, el hecho, la cosa, lo existente en carne y hueso irrealizados en la misma realidad (*happening*, *land art*, *body art*, *video-art*, *computer art*) realiza completamente aquella identidad-diferencia entre manufactura y existente, que ya estaba en el aire.

En suma: aquello que era y es aún unión de las artes según correspondencias análogas estrictas en el interior del espectáculo en cuanto obra parece que en otro lugar haya manifestado, y siempre más manifestos, la tendencia al retiro de elementos materiales, a la propia combinación y agregación en el espacio y en el tiempo que son ya suyos. Se cumple con ello una espectacularización carnavalesca de lo existente incluso por fuera de la ocasión carnavalesca, de la trágica seriedad del antiguo carnaval. Por caso, de hecho, ¿no es acaso verdadero que con ello ciertas operaciones prosiguen sobre una línea presuntamente sofisticada esto que es característico de la más banal práctica televisiva: la sustitución de lo real en el lugar y en el tiempo de la misma realidad, duplicándola y aceptándola así como es, permaneciendo en lo real aquí y ahora y haciéndolo devenir, sin elaboración o cambios, simplemente irreal, es decir haciendo coincidir real e irreal? No es casualidad, creo, que en las denominadas «instalaciones» comparezcan a menudo, junto a obras y objetos tomados de lo cotidiano, pantallas televisivas que transmiten imágenes y sonidos. ¿Y no deriva de este uso

desprejuiciado de lo real-irreal no sólo la irrealización y la aceptación de lo real y de la vida, no más en algún modo resarcible de su imperativa casualidad, sino también el olvido de un tema, la muerte, que ha siempre sostenido desde el interior no digo el «arte», pero la cultura misma, en sus más significativas motivaciones y en su más plena expresión?

Yo no sé si lo mío sea una especie de *rappel à l'ordre*. No creo. Creo que sería una invitación a la resistencia, que es una de las tareas, al menos en ciertas épocas, de aquello que llamamos en sentido estético moderno «arte». Leía hace algunos días, luego de haber escuchado aún una vez más el *Oedipus Rex* de Stravinsky, una frase extraída de un artículo suyo del '27, a propósito de aquello que se llamó entonces «neoclasicismo»: «Me parece –escribía Stravinsky– que el gran público se limita a registrar impresiones superficiales de ciertos procedimientos técnicos de la música denominada clásica. Esto no forma todavía el noelasicismo, dado que el clasicismo mismo no se caracterizaba de hecho por sus procedimientos técnicos. (...) La cosa en sí misma no es un material (...). Es evidente que este material debe primero aún encontrar su disposición recíproca, aquello que en música, como en cada arte, lleva el nombre de forma». Pero «forma» no es sino un sinónimo de aquellas que se han llamado aquí «correspondencias estrictas», «organización», «obra». Y la forma es exactamente lo contrario de la reduplicación y de la sustitución de lo existente, por definición siempre abierto, sobre el mismo plano de lo existente, y por demás en contracorriente respecto a la tendencia generalizada de reduplicar y sustituir, hoy casi invasiva. ¿Es de esta manera un *rappel à l'ordre* preferir culturalmente, antes que artísticamente, un solo tajo de Fontana a la combinación de los más variados ingredientes que ya forman el tejido de la vida cotidiana? (Y va

de suyo, espero, que el ejemplo quiere contraponer precisamente una obra recuperada, después de la destrucción, en su extrema exigüidad, a la absoluta obra que se confunde con la disipación de la casual vida cotidiana que cada uno de nosotros, a despecho de cada resistencia nuestra, no puede no vivir también y verdaderamente en su propia disipación).

Cuidado: estoy reivindicando no las razones del «arte», que no sé bien qué cosa sea y si está destinado a sobrevivir en cualquier forma, y por último si es bueno o no que sobreviva, sino sólo el derecho de resistir a la inevitable disipación y a la pura insensatez de lo casual cotidiano, además casi sacralizado, es decir, por más que es posible comprenderlo, patrocinarlo, reconstruirlo, *conferirle sentido*. Y no estoy hablando de la sacrosanta, *real*, vida cotidiana que se oponía a los paradigmas pomposos de los custodios de la cultura oficial de otra, aquella vida de las almas simples y en compañía de los espíritus críticos que las custodian, que andaban, toleraban benévolamente, sino de la vida cotidiana y universal de hoy, *irrealizada, real-irreal*, que ha estado paradójicamente a cargo de nuevos custodios anónimos, pero no menos exigentes, como paradigma acaso no pomposo, pero igualmente institucional y constrictivo. ■

Los Estudios de Cultura Visual. La construcción permanente de un campo no disciplinar

FERNANDO HERNÁNDEZ

Profesor de Educación de las Artes Visuales y Cultura Visual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Es director del curso de maestrado «Estudios y proyectos de Cultura Visual» y coordinador del programa de doctorado «Artes Visuales y

Educación: un enfoque constructorista». Es autor u organizador, entre otros, de los siguientes libros: *Educación y Cultura Visual* (2000); *Social Geographies of Educational Change* (2004); *A formação do professor: e o ensino das artes visuais* (2005).

La emergencia de los Estudios de Cultura Visual

La aparición de una denominación que señala un nuevo campo de conocimientos no responde a un florecimiento espontáneo ni a una calculada estrategia. Por lo general, como si de un paradigma se tratara, suele responder a que los marcos existentes para el análisis y la investigación de una determinada parcela de conocimientos se han visto insuficientes ante nuevas emergencias teóricas, sociales o productivas (en el doble sentido de producción de objetos y de cambios en el sistema de producción).

En el caso específico que nos ocupa en este artículo, la emergencia de la noción de *cultura visual* y del campo de estudios que la aborda no responde a una intencionalidad, por decirlo de alguna manera, intrínseca o esencialista, de un movimiento que emerge de forma espontánea y que, al institucionalizarse, pretende legitimarse. Los Estudios de Cultura Visual son un reflejo de los cambios, de un devenir a lo largo

de los últimos treinta años¹ en las concepciones y las prácticas de diferentes disciplinas como la Historia del Arte, la Lingüística, la Antropología, la Sociología, el Psicoanálisis... Estos cambios introducen o reconceptualizan nociones como «historia», «cultura», «imagen», «representación», «discurso», «significación», «narración», «oculocentrismo», «régimen escópico»... e introduce importantes variaciones en las estrategias de interpretación –que no de lectura– de las imágenes (Rose, 2001).

Su origen se puede rastrear en los debates postestructuralistas y transita por el cuestionamiento cultural posmoderno, donde reciben un nuevo sentido al entrar en relación con situaciones sociales emergentes y con las tecnologías digitales de la visión y la representación. Todo ello unido a la relevancia que han cobrado los medios y las representaciones visuales en las sociedades de influencia occidental y su repercusión en las representaciones sociales, los valores, las identidades y las formas de subjetivización.

Desde este supuesto, al acercarnos a los Estudios de Cultura Visual, se hace necesario preservar, de entrada, su carácter transdisciplinar o, más propiamente, adisciplinar, teniendo en cuenta que toma referentes del arte, la arquitectura, la historia, la mediología, la semiótica, la psicología cultural, la antropología y los estudios culturales, de género, de medios, de cine... Un campo que no se organiza a partir de la clasificación de nombres de artefactos, hechos y sujetos, sino en relación con sus significados culturales. Esta amplitud de referentes, las señala Mitchell cuando sostiene que no pretende

(...) negar que la cultura visual no tenga una gran deuda con el feminismo, los estudios étnicos y de sexos, la teoría crítica, los estudios culturales y otros movimientos disciplinarios. Sin esos movimientos no existiría. Pero tampoco existiría sin el psicoanálisis, la se-

miótica, la lingüística, la teoría literaria, la fenomenología, la estética, la antropología, la historia del arte y los estudios de cine, disciplinas en un sentido estricto de la palabra, organizadas en torno a objetos teóricos más que movimientos sociales. (Mitchell, 2000:6).

Esta confluencia disciplinar no es, en modo alguno, sumatoria, ni pretende crear una omniscipiente de reminiscencias kantianas. Resalta, por el contrario, que estamos ante «un espacio de convergencia y turbulencia» (Mitchell, 2000a:8), que es el resultado de un injerto

(...) de una idea prestada de la cultura (tomada de los estudios culturales o de cualquier otro lugar) en una idea prestada de 'lo visual' (tomada de la historia del arte, los estudios sobre cine o de cualquier otro lugar), que hace necesario que los términos «se interroguen los unos a los otros, en negociar los límites existentes entre ellos». (Mitchell, 2000a:9).

Esbozado el horizonte hacia el que nos dirigimos, invito al lector a la travesía que le propongo recorrer en este artículo con la finalidad de explorar algunos de los cambios que hacen posible la emergencia de los Estudios de Cultura Visual y la problemática de acotar su definición.

La importancia de la «visualidad» en la investigación contemporánea en Ciencias Sociales

Los Estudios de Cultura Visual aparecen en el horizonte de la segunda parte de la década de los años '80 acompañados de un cambio de punto de vista, aunque no es el debate que genera este cam-

bio el motor de nuestra historia. La preocupación central de la Historia del arte, por el proceso de producción de la obra, que se concretaba en el estudio del objeto y su autor, comienza a ser sustituida por un interés (derivado de los cambios en la epistemología de la historia y su consideración como relato basado en evidencias y la reivindicación del sujeto en el relato) por su proceso de distribución y recepción. Lo que significa comenzar a prestar atención a cómo esos objetos han sido vistos, a la historia de la mirada, a los discursos –como saberes, tecnologías y dispositivos que fijan formas de subjetividad– que han generado, a lo que muestran las obras junto a lo que excluyen. Lo que lleva a cambiar la pregunta tradicional de la Historia del arte y pasar de qué significan las imágenes a qué es lo que quieren las imágenes (Mitchell, 2000a). Pregunta que, en la actualidad, nos interroga desde un inquietante: ¿qué dicen sobre mí las representaciones visuales?

Este cambio que presta atención a lo visual más allá de la superficie de lo representado y de la búsqueda de la significación de las imágenes es explicado por Heywood y Sandwell (1999: 9-10) cuando señalan que

(...) el campo visual se ha comenzado a explorar con una minuciosidad y comprensión global única en la historia de la auto-reflexión humana. La reciente investigación sobre la actividad de ver, la visión, la percepción, y la cultura ha tomado de manera explícita direcciones históricas y hermenéuticas, sin «un primer principio generativo, un común denominador o una esencia inherente» (Jay, 1993:2).

Esta investigación se manifiesta en el interés que la sociología y la teoría social han proyectado en la reevaluación

de las metáforas visuales y las ideas² en torno a lo visual en la historia de Occidente y de otras culturas. A la luz de estos trabajos hemos comenzado a darnos cuenta que el proyecto de la modernidad ha estado saturado por la problemática de la visión y la visualización y por su obsesivo «oculocentrismo» (que acompaña al «logocentrismo» denunciado por Derrida) y hemos comenzado a reflexionar sobre las implicaciones discursivas de esta saturación.

Una primera observación que se deriva de esta constatación es que no se puede separar la historia social de la percepción de las artes visuales de las formas de observación y de las tecnologías de la cultura visual. De aquí que Heywood y Sandwell reclamen una hermenéutica de los regímenes escópicos de la cultura moderna europea que triangule estos tres temas y que invente nuevas formas de investigación interpretativa que contribuyan a avanzar nuestra comprensión no sólo sobre la constitución de la visión, sino sobre las maneras culturales de mirar –la visualidad– y sus repercusiones sobre la constitución de las identidades y de la historia social, no sólo de las artes sino en otras manifestaciones culturales de carácter visual.

En esta misma línea, pero desvelando otro aspecto que explica el interés por lo visual y la visualidad, Duncum (2001: 102) considera que el giro³ hacia la cultura visual ha tenido lugar por diferentes razones. Una de las más importantes es el reconocimiento de que las sociedades económicamente desarrolladas se ven cada vez más a sí mismas –y de manera naturalizada– como «sociedades del espectáculo» (Debord, 1999/1967) o como sociedades de vigilancia –y control– como las llama Foucault (1978). Pero también porque hay quienes piensan que el «giro cultural» del que hablaba Harvey (1989) a finales de los años '80 se ha trans-

¹ Hay un cierto consenso en señalar que fue en el libro de Svetlana Alpers (1987) *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, que fue publicado originariamente en 1983, donde aparece por vez primera la noción de cultura visual. Pero esta indicación sólo tiene un carácter de referencia, que no tiene sentido si no se vincula al cambio que se estaba produciendo en la manera de abordar la historia del arte.

² Heywood y Sandwell citan una serie de obras que son reflejo de este interés: Chris Jenck, *Visual Culture*, 1995; David Lowe, *History of Bourgeois Perception*, 1982; Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, 1994; Paul Virilio, *Vision Machine*, 1994, así como otros textos importantes que exploran la «denigración de la visión» en el pensamiento social y que aparecen en Jay, *Downcast Eyes* 1993; Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, 1993; Stephen Melville y Bill Reading, *Vision and Textuality*, 1995.

³ En inglés hay dos verbos para expresar esta noción, *turny switch*. El primero supone un giro que no pierde la dirección. El segundo supone un cambio radical, como el que tiene lugar cuando se *apaga* la luz. El giro al que aquí me refiero es a este segundo.

formado en el «giro visual» (Jay, 1989:49) o «el giro pictórico» (Michell, 1994:13). Esta relevancia de lo visual la remarca Mirzoeff (1999a: 9-10) cuando señala que muchos teóricos de lo posmoderno están de acuerdo en que uno de los rasgos distintivos de la posmodernidad es el dominio de la imagen. Dominio que parece incrementarse en el mundo influenciado por la visión de Occidente sobre las representaciones de la realidad, por la relevancia que adquieren las representaciones virtuales, sobre todo en Internet, a lo que se une la dominante popularidad global de la televisión, el vídeo y el cine. Todo ello parece garantizar la continuación de esta tendencia que remarca el dominio de la imagen y de lo visual.

Como consecuencia de esta omnipresencia naturalizada de las representaciones visuales, las imágenes han adquirido un papel relevante en la creación de identidades o en el almacenamiento y distribución de conocimientos, hasta el punto que la versión de Heidegger (1977:133) sobre el mundo moderno considerado como una imagen (*world picture*) está teniendo su consecución en la actualidad. No hay más que observar el papel de la imagen como representación de una nueva realidad, como hiperrealidad diría Baudrillard, a raíz de los sucesos del 11 de septiembre en Nueva York. En esta ocasión el hecho tuvo un multiplicado impacto mediático en la medida en que se convirtió en imagen, con características de simultaneidad casi universal, hasta el punto de recibir su sentido no sólo porque ocurría y tenía lugar, sino porque podía ser globalmente mirada. La posterior decisión de los medios de comunicación –por las presiones de los políticos– de plantearse lo que podía o no ser mostrado (mirado) –al igual que ha sucedido con el 9/11 en Londres o en la guerra en Irak, donde nunca vemos a los muertos de Estados Unidos–, no sugiere que hoy, más que en otras épocas, la imagen ya no es una representación de la realidad, sino que se ha convertido en

la realidad misma y al producirse, reproducirse u ocultarse fija el propio sentido de lo que constituye la esfera de lo real.

Por otra parte, nunca como ahora el sentido estético de los productos ha sido tan intenso, la producción y distribución de imágenes ha sido tan obvia, y tan fácilmente manipulable por el uso de la tecnología. Además, nunca como ahora las imágenes han sido tan autoreferenciales y seductoras o la manipulación de la gente mediante las imágenes ha sido tan importante para las autoridades y las empresas de publicidad.

Como resultado de la irrupción y de los efectos de estas nuevas formas de representación, en la actualidad, las economías de los países desarrollados se fundamentan no sólo en la producción de bienes y servicios útiles, sino en la producción de imágenes y en la estetización de los objetos. Hoy, la realidad mediada por las imágenes opera en un mercado altamente competitivo, cada vez más concentrado en grandes fusiones de grupos multimedia que se extienden por todo el globo transmitiendo una determinada visión occidental de la realidad. Esta visión, como nos recuerda Postman (2000:57-58), se distribuye de manera que la sociedad⁴ se satura de información visual, mediante

(...) 260.000 vallas publicitarias, 17.000 periódicos, 12.000 revistas, 27.000 tiendas de alquiler de vídeos, 400 millones de televisores y más de 500 millones de aparatos de radio, sin contar con los de los automóviles. Cada año se publican 40.000 nuevos títulos literarios y cada día se toman 41 millones de fotografías (...) Gracias al ordenador, aterrizan cada año en nuestros buzones 60.000 millones de folletos publicitarios.

Esto nos lleva a caracterizar el sentido de nuestra vida diaria por nuestra capacidad para absorber e interpretar informa-

ción visual –y aural. Esto que era una característica de la sociedad industrial se ha convertido en algo esencial en la era de la información. Pero no podemos olvidar que esta característica no es natural, sino que ha sido una capacidad de aprendizaje relativamente reciente de los seres humanos. Recordemos que Tomás de Aquino decía que no podíamos fiarnos de lo que veíamos para establecer juicios sobre las cosas. Y que hasta hace muy poco tiempo –los años ‘40 del pasado siglo– y en feliz expresión de Raphael Samuel, los individuos eran «analfabetos visuales» pues «(...) un niño era y seguiría siendo ‘previsual’. Su educación en la escuela y en la universidad consistía en un adiestramiento en la lectura de textos» (Burke, 2005:12). A lo que hay que unir, para terminar de complicarlo –o de fascinarnos– que el hecho de ver es más complejo que lo que los esquemas del «árbol invertido» en el cerebro nos mostraba, pues hoy sabemos que la retina contiene 100 millones de células nerviosas capaces de realizar 10 millones de operaciones de procesamiento de información por segundo.

El hiper-estímulo de la cultura visual moderna desde el siglo XIX hasta el presente se ha dedicado a tratar de saturar el campo visual, un proceso que continuamente falla en cuanto aprendemos a ver y conectar siempre más deprisa. En otras palabras, la cultura visual no depende, no se define en función de las imágenes mismas, sino de la tendencia moderna a «imaginar» o visualizar la existencia. Una visualización que en las sociedades contemporáneas, como señala Mirzoeff (1998:4), está unida a la fascinación moderna por lo visual y sus efectos han engendrado «una cultura posmoderna que es más posmoderna cuando es visual».

Esta cultura visual, no como universo de objetos que pueden ser vistos sino como espacio social de la mirada, ya era prefigurada por Debord en 1967, desde su posicionamiento situacionista, cuando señalaba que «todo lo que estaba vivo se ha transformado en una representación» (Debord, 1967:2).⁵ Esto significa que las imágenes, como señalaba más arriba, han llegado a ser tan comunes que no sólo se funden con la realidad sino que comienzan a ser realidad. Las imágenes, dice Debord, se refieren cada vez con más frecuencia a que cualquier cosa previamente pensada sea real. Argumenta que en las fases anteriores del capitalismo se produjo un giro del ser al tener, mientras que ahora, en la sociedad del espectáculo, el giro es de tener a aparecer.⁶ A esta realidad hay que añadir que en la época presente la vida actual tiene lugar en la pantalla. Desde las cámaras que nos observan en los puntos estratégicos de las ciudades o en los bancos, pasando por las nuevas cámaras digitales y las web cámaras.⁷ De esta manera la vida diaria se escenifica en una pantalla y la mirada adquiere un nuevo sentido cuando es proyectada a través de las tecnologías de la visión.⁸

Todo lo anterior conduce (y en cierta manera justifica) el giro actual hacia la cultura visual, en la medida en que representa el reconocimiento del cambio profundo que ha tenido lugar en las diferentes prácticas culturales donde se está produciendo una simbiosis entre las nuevas tecnologías, los planteamientos económicos y los cambios en las formaciones sociales. Cambios que son diferentes a los que tuvieron lugar en la modernidad, donde las clases sociales contribuyeron a reforzar la división entre las artes y el resto de la vida social.

⁵ De aquí la importancia de la noción de «representación» en los estudios de cultura visual.

⁶ El éxito de audiencia de programas como *Gran Hermano* u *Operación triunfo* son reflejo de esta tendencia al espectáculo, en la que a los 15 minutos de fama de los que hablaba Andy Warhol se añade la presencia mediática extensa que convierte a los protagonistas en una prolongación del propio espectáculo, hiperbolizando el consumo de los propios sujetos-espectáculo.

⁷ Hay más de 10.000 web cámaras repartidas por todo el mundo que distribuyen imágenes de la vida diaria de sus propietarios en tiempo real en Internet.

⁸ Comentaba con extrañeza el pintor Joan Hernández Pijoán sobre los visitantes que acuden a los museos con las cámaras de vídeo en la mano y van grabando todos los cuadros del museo para luego verlos en el televisor, en la tranquilidad y la comodidad de la casa.

⁴ Se refiere a Estados Unidos, pero con variaciones se puede hacer extensivo a muchos otros lugares.

Mientras, en la actualidad, con la reconfiguración de las clases sociales, la distinción entre arte y vida social tiende a diluirse. De la misma forma, la distinción que antes existía entre alta y baja cultura no tiene hoy la misma función separadora de grupos y clases sociales, en la medida en que los límites entre ambas se han ido diluyendo, y tanto los productores como las audiencias transitan entre fronteras diluidas de representaciones. Este fenómeno puede apreciarse, por ejemplo, en los museos, hasta fechas recientes templos de los valores de la alta cultura, donde en la actualidad se pone a la consideración del público exposiciones que ya no buscan educar en determinados criterios de gusto, sino en divulgar la cultura popular. Ejemplos de esta tendencia serían las exposiciones sobre las motos o la obra del modista Giorgio Armani presentadas en los museos Guggenheim de Nueva York y Bilbao. O la que el museo de Bellas Artes de Boston presentó sobre la guitarra.

En estos y en otros casos, la cultura no es vista como algo que es «alto y refinado», sino más bien, en los términos en los que la planteaba Williams (1981), como experiencia cotidiana. Esta cotidianidad hace afirmar a Mirzoeff (1998:125) que «(...) en la presente intensa época visual, la vida cotidiana es cultura visual». La cultura visual no es, por tanto, algo especial, sino algo que todos poseemos y practicamos en todo momento. Esto ha llevado en el terreno de la escuela a que, incluso los profesores cuya tarea prioritaria era facilitar la educación básica y para ello ponían el énfasis en la palabra, ahora comienzan a prestar atención a lo que podría considerarse como «multialfabetizaciones» donde el lenguaje de los textos hace referencia a lo audio, lo conductual y los modos visuales de dotar de sentido.

Todo ello hace que el estudio de la cultura visual se nos presente como un *campo móvil*, que tanto desde el punto de vis-

ta de las representaciones como de las *tecnologías de la información y la comunicación* van dejando obsoletas unas determinadas aproximaciones a lo visual, al tiempo que recubren y expanden el *contenido* de las diferentes producciones que cada día se incorporan al campo que denominamos como cultura visual. Una cultura visual que existe a la vez dentro y fuera de cada uno. De aquí que sea necesario, como nos recuerdan Walker y Chaplin (1997), acercarse a la *existencia material* de los objetos y a su *impacto y recepción* óptica, cognitiva y emocional. Además de tener en cuenta que en el estudio de la cultura visual el papel de *las instituciones* es fundamental porque son las que facilitan y controlan la cultura visual. Lo mismo que sucede con las *relaciones económicas* que se producen en torno a la cultura visual.

La extensión del campo de la cultura visual: ¿es todo cultura visual?

Planteada la relevancia de la cultura visual en las sociedades contemporáneas entramos en el terreno que ha de esbozar la delimitación del campo de los Estudios de Cultura Visual. Sobre todo, porque la primera impresión que emerge de las páginas anteriores es que todo, de alguna manera, puede ser objeto de estudio de la cultura visual, que todo es cultura visual. En la medida en que hoy casi todo es visual y visualizable. El universo visual es como el universo cósmico en expansión que cada vez más se extiende engullendo en su interior constelaciones y mundos. Estamos, pues, ante un universo de representaciones visuales que es el objeto de los estudios de la cultura visual tanto en lo que se refiere a los mecanismos de la visión —los fisiológicos y los tecnológicos— como a las maneras de mirar, mirarse y ser mirados,

en medio de límites difusos y posiciones intercambiables. Y algo que no tiene fronteras resulta difícil —cuando no imposible— llevarlo al campo de la investigación y de la acción contrahegemónica. Esta extensión casi ilimitada se ve acompañada por el amplio espectro de objetos y artefactos que pueden colocarse bajo el foco atento de esta perspectiva de estudio y de activismo. Sirva para ilustrar esta afirmación la lista de «lugares» objeto de la cultura visual que Duncum (2001:106) encuentra en Barnard (1998:108): moda, tejidos, cerámica, secadores de pelo, máquinas de afeitar, coches, arquitectura, diseño de jardines, anuncios, imágenes personales, públicas, empresariales y populares; cine, televisión, entornos de ordenador, juegos, páginas de Internet, diseño de diarios y revistas, tipografía, productos y envases de todo tipo. Lo que nos hace pensar en nuevos «gabinetes de curiosidades» o formas de coleccionismo donde todo vale y tiene el mismo valor por el mero hecho de ser coleccionable.

Pero si todos los objetos forman parte de la cultura visual esta noción tiene poco valor, ya que difícilmente se puede constituir un campo de estudio sobre todo lo existente. Sin embargo, estratégicamente, podemos considerar todo lo que la extensión y diversidad de estos «lugares» y formas culturales tienen en común, y es que pueden ser consideradas como *conformadoras de actitudes, creencias, valores y actuaciones* de la gente. Los objetos que pueden entrar bajo el paraguas de la cultura visual no lo serían, por tanto, por sí mismos, a modo de los gabinetes de coleccionistas del si-

glo XVII, sino por el valor identitario que permeabiliza sus significaciones.

Para profundizar en esta observación es importante distinguir entre lo que Brook (1981, citado por Duncum, 2001) denomina simbolización de primer y de segundo orden. La señal de una carretera, que se refiere a una carretera concreta, sería un ejemplo de simbolización de primer orden, y para los propósitos de nuestra aproximación (desde la cultura visual) resulta poco relevante. Utilizada en un sentido utilitario, la información sobre una



Mars, 'faro' del siglo XX

Ilustración 1. Ejemplo de simbolización de segundo orden

carretera es sólo un signo de información. Que puede ser de interés para los formadores en el campo del diseño, pero no para los estudiosos, visualizadores y activistas sobre la cultura visual. Sin embargo, si la señal de la carretera se toma para expresar una idea, una creencia o una actitud hacia las carreteras, si el signo se dirige a lo que significan las carreteras o deberían significar se convierte en un artefacto vi-

sual relacionado con el significado y pasa a ser interesante para los educadores en el campo de la cultura visual. No obstante, una señal de tráfico también puede mantener su significado de indicación, pero ya no del tráfico, sino del pensamiento. Así fue utilizada la señal de «obligatorio girar a la izquierda» en la entrada de la exposición sobre Marx, dentro de la serie Faros del siglo XX, que fue presentada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Ilustración 1). Esta simbolización de segundo orden es la que interesa en los estudios de cultura visual.

Pero el esfuerzo en poner limitaciones –la identitaria, la simbolización de segundo orden– no evita volver a recordar que para delimitar un marco conceptual desde donde operar no se puede olvidar que, como señalan Walker y Chaplin (1997:2), el campo de los Estudios de Cultura Visual es «(...) un híbrido, una empresa multidisciplinaria formada como consecuencia de una convergencia de una variedad de disciplinas y metodologías». La representación de este campo de investigación como un cruce de disciplinas y metodologías es el resultado de la naturaleza de los acontecimientos visuales y de la necesidad de su interpretación. Por eso, previo al análisis de las experiencias visuales en la cultura posmoderna, «(...) parece necesario considerar que los distintos medios visuales han sido tradicionalmente estudiados independientemente y lo que necesitamos es un enfoque interpretativo de la globalización posmoderna respecto al papel de lo visual en la vida diaria» (Mirzoeff, 1999:3).

Son, por tanto, los acontecimientos que reclaman un campo de estudio, que más que totalizador ha de ser holístico. Un campo que, nos recuerdan Heywood y Sandwell (1999: 9), «(...) no es una totalidad representada de manera sistemática y sinóptica. Es un campo con una enorme

extensión, donde existen perspectivas radicalmente diferentes». Aproximación que puede completarse con el punto de vista de Mirzoeff (1999:3), para quien «(...) la cultura visual tiene que ver con los acontecimientos visuales en los cuales información, significado, o placer son vistos por el consumidor en un *interface* con la tecnología visual».

Si se pretende establecer algún límite para los estudios de cultura visual es necesario, como señala Duncum (2001:106-107), tener en cuenta que «cultura visual» remite a dos conceptos. El término «visual» sugiere que nuestro interés se dirige a objetos que son sustancialmente artefactos visuales. Los artefactos con frecuencia implican otros códigos que no son estrictamente visuales y otros modos sensoriales de aproximación además de la vista, pero nosotros estamos interesados en artefactos de los cuales podemos inferir significados que son sustancialmente visuales. Esto nos lleva a la segunda implicación, que se refiere al interés por las condiciones sociales en las que los artefactos han sido producidos, distribuidos y utilizados. Las imágenes son consideradas, por tanto, en su riqueza contextual, como parte de un discurso social que implica su influencia en la vida social. Los límites se establecen no por la extensión del campo (a todas luces inabarcable) sino por las estrategias de elección, los procedimientos de interpretación a la hora de dirigir la investigación en torno a ellos.

Si ésta fuera la perspectiva que adoptara la educación de las artes visuales en la escuela, en el museo, en las facultades universitarias, el papel del formador, sobre todo si sigue una perspectiva de reconstruccionismo social (Burr, 1996), tendría que cambiar de manera significativa. No sólo se ampliaría el tipo de artefactos que podemos interpretar, sino que habría que prestar atención a los mundos sociales del imaginario visual, en

la medida en que median actitudes, creencias y valores. Mundos sociales que no se descifran, sino que se interpretan, y no sólo de manera oral o escrita, sino también mediante estrategias de visualización aprovechando, por ejemplo, las posibilidades que las tecnologías ofrecen para recrear las imágenes existentes, ponerlas en relación y producir nuevos significados

Sin embargo, esta perspectiva cultural es la que ofrece más resistencias, tanto entre quienes están ubicados en marcos disciplinares estables, como por parte de los educadores. De aquí que para los críticos de los Estudios de Cultura Visual, el problema no está en el énfasis que ponen en la importancia de la visualidad, sino en el uso que hacen del marco cultural para explicar la historia de lo visual, tal y como pusieron de manifiesto algunos de los entrevistados por la revista *October* (1996). Esta posición es a todas luces precipitada en la medida en que, como señala Mirzoeff (1999a:23), la cultura como marco de referencia para los estudios visuales está relacionada con la posibilidad de distinguir entre los productos de la cultura y los del arte.

Pero, cualquier examen del término muestra que es una falsa oposición. Arte es cultura, tanto en el sentido de alta cultura como en el sentido antropológico al ser un artefacto humano. No existe una *fuera* de la cultura. La cultura, como nos recuerda Geertz (1983), aparece como un sistema organizado de significados y símbolos que guían el comportamiento humano, permitiéndonos definir el mundo, expresar nuestros sentimientos y formular juicios. Es un factor constitutivo de las facultades orgánicas y genéticas de los individuos. De esta manera, somos lo que somos y hacemos lo que hacemos porque *somos* cultura. Lo que hace que mirar sea una práctica cultural que trasciende a la fisiología de la

visión y los objetos funcionales, rituales o simbólicos tienen sentido en cuanto que median prácticas y experiencias culturales. Este sería el *lugar* en el que habría que situar la noción de cultura en la denominación que exploramos y no, como algunos autores han señalado, por su afinidad con los Estudios Culturales.⁹

Esto supone aceptar, como he apuntado en otro lugar (Hernández, 2000), que los objetos que forman el universo visual adquieren sentido por la experiencia de quien los mira o los posee. O como dice Kerry Freedman (2003:91) «(...) la comprensión –de la cultura visual– tiene tanto que ver con lo que uno es como con lo que uno sabe». De aquí que la reivindicación de nuestro interés por la cultura visual se base no en la ampliación de objetos que reclaman nuestra atención, sino en la necesidad de investigar sobre estos objetos para aprender con ellos, del «mundo» que representan y de la vida de las personas que se han relacionado –y relacionan– con ellos. De esta manera, esta investigación se dirige no sólo hacia un fenómeno cultural denominado Arte, en el que se agrupan diferentes representaciones como expresión de la cultura y que reflejan determinadas representaciones sociales por medio de las interpretaciones personales de los artistas y de los públicos que se han relacionado con esos objetos en diferentes épocas, sino también hacia los objetos de la cultura popular y de la vida cotidiana.

De aquí que, antes de proyectar prejuicios contra la noción de cultura vinculada a lo visual, habría que preguntarse qué significa explicar ciertos cambios históricos desde un marco cultural. ¿Cómo la cultura visual relata otros usos del término cultura? Lo que no quita que utilizar la noción de cultura como un término de referencia sea a la vez problemático e ineludible. Sobre todo porque la cultura viene acompañada de legados

⁹ He oído en más de una ocasión definir con desdén –y buenas dosis de ignorancia– a los Estudios de Cultura Visual como una aproximación a la Historia del Arte desde los Estudios Culturales.

controvertidos como raza y racismo, que no pueden simplemente evadirse argumentando que en la época (pos)moderna no se actúa como lo hicieron nuestros predecesores. Lo que no ha de hacer olvidar que, por ejemplo, cualquier referencia vinculada a la importancia del arte – sea pintura, cine o vídeo de vanguardia – no escapa del marco cultural.

Para tratar de encontrar una salida en el laberinto de la cultura, la cultura visual desarrolla la idea de cultura expresada por Stuart Hall (citado por Mirzoeff, 1999:24), para quien «la práctica cultural viene a ser entonces un campo donde uno conecta con y elabora una política». Política que en términos de cultura se sitúa en el espacio simbólico en el que las personas definen su identidad y que cambia de acuerdo con las necesidades de los individuos y las comunidades para expresar esa identidad. En la diáspora global del mundo contemporáneo, las perspectivas transculturales adquieren un papel de herramienta clave para la comprensión de las construcciones y las prácticas identitarias. Ambos, el modelo antropológico y el artístico de cultura, han de ser capaces de establecer una distinción entre la cultura de una etnia, nación o grupo de personas y otro. Todo ello como camino para cuestionar lo que Gayatri Spivak denomina el «esencialismo estratégico» y para rescatar el estudio de la cultura visual no blanca y no occidental por su propio derecho, y poder así comprender realidades plurales que coexisten y que están en conflicto, tanto en el pasado como en el presente. Esto lleva a la necesidad de considerar la «cultura» en la cultura visual desde la noción de Mirzoeff como «transcultura» (la experiencia de dos o más herencias culturales combinadas para formar una nueva tercera forma) en cuanto dinámica constantemente cambiante, más que como el edificio construido por la antropología.

Una agenda de futuro

Para transitar por este campo, para construir interpretaciones sobre las manifestaciones de la cultura visual, no podemos quedarnos con la historia del arte o la estética, ni tampoco con la semiótica. Necesitamos del feminismo, la teoría crítica, los estudios culturales, el psicoanálisis, la lingüística, la teoría literaria, la fenomenología, la antropología, los estudios de medios... De todos estos campos fluye la fundamentación de la que se nutren los Estudios de la Cultura Visual, para ayudarnos a explorar, mediante lo visual, la dimensión social de la mirada.

Así el objeto de la cultura visual sería el estudio de la visualidad humana, en toda su extensión, y sin hacer separación entre manifestaciones científicas o artísticas, populares o de alta cultura. Pensar en estos términos sobre la cultura visual, en cuanto acercamiento a la cultura desde su dimensión social, por lo visual, no sólo constituye un reto, sino una llamada a recuperar en los artistas, formadores, activistas, en los ciudadanos en suma, el compromiso social y el carácter de «trabajadores del conocimiento», que no olvidan que cuando miramos las referencias que forman parte de la cultura visual no estamos mirando al mundo, sino a las personas.

Quienes nos interesamos por estudiar las manifestaciones de la cultura visual, compartimos la preocupación por cómo afrontar de una manera crítica las repercusiones de la cultura visual en la construcción de las representaciones sobre la identidad de los otros y de nosotros mismos, y en cómo éstas se reflejan y son un reflejo de los mediadores sociales que constituyen lo que hemos denominado en este artículo como el campo fronterizo, híbrido y en construcción de los Estudios sobre la Cultura Visual. ■

Referencias

- BARNARD, M.: (1998) *Art, Design and Visual Culture*, Londres, Macmillan.
- BROOK, D. (1981): *The social role of art: Six recent papers on related themes*, Adelaide, Experimental Art Foundation.
- BURKE, P.: (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- BURR, V.: (1995) *Introducció al constructuisme social*, Barcelona, Proa-UOC, 1996.
- DEBORD, G.: (1999) *La Sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1967.
- DUNCUM, P.: (2001) «Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education», en *Studies in Art Education*, 42 (2).
- FOUCAULT, M.: (1976) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- FOUCAULT, M.: (1980) *Power/Knowledge*, Brighton, Harvester.
- FREEDMAN, K.: (2003) *Teaching Visual Culture. Curriculum, Aesthetic and Social Life of Art*, New York, Teachers College Press. (Versión en castellano *Enseñar la cultura visual*, Barcelona, Octaedro, 2005).
- GEERTZ, C.: (1983) *Art as a Cultural System*, en *Local Knowledge*, New York, Basic Books.
- HARVEY, D.: (1989) *The condition of postmodernity: An inquiry into the origins of social change*, Oxford, Blackwell.
- HEIDEGGER, M.: (1954) «The age of the world picture», en *The question concerning technology and other essays*, New York, Garland. (Versión en castellano «La época de la imagen del mundo», trad. A. Wagner de Reyna, Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1958).
- HERNANDEZ, F.: (2000) *Educación y Cultura Visual*, Barcelona, Octaedro.
- HEYWOOD, I. y SANDWELL, B.: (1999) «Introduction. Explorations in the hermeneutics of vision», en I. Heywood y B. Sandwell (eds.): *Interpreting Visual Culture. Explorations in the hermeneutics of vision*, Londres, Routledge.
- JAY, M.: (1989) «In the empire of the gaze: Foucault and the denigration of vision in 20th century French thought», en L. Appignanesi (ed.): *Postmodernism ICA Documents*, Londres, Free Association Press.
- JAY, M.: (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.
- MIRZOEFF, N.: (1998) «What is visual culture?», en N. Mirzoeff (ed.): *Visual Culture Reader*, Londres, Routledge.
- MIRZOEFF, N.: (1999a) «Introduction: What is Visual Culture?», en *An Introduction to Visual*

Culture, Londres, Routledge.

- MIRZOEFF, N.: (2000) *Diaspora and visual culture: representing Africans and Jews*, London, Routledge.
- MITCHELL, W.J.T.: (1994) *Picture Theory*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T.: (1995) «¿Qué es la cultura visual?», *Jornadas Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*. Barcelona, Fundación La Caixa, 5 y 6 de noviembre. Traducción del texto «What is Visual Culture?», en Irving Lavin (ed.): *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*, Princeton: Institute for Advance Studies, 2000.
- MITCHELL, W.J.T.: (1995a) «Interdiscipliniedad y cultura visual», *Jornadas Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*, Barcelona, Fundación La Caixa, 5 y 6 de noviembre. Traducción del texto «Interdisciplinarity and Visual Culture», en *Art Bulletin*, 4, (77), diciembre, 2000.
- MITCHELL, W.J.T.: (2002) «Showing seeing: a critique of visual culture», en *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, Nº 2, London and New York, Routledge.
- POSTMAN, N. (1999) *El fin de la educación*, Barcelona, Octaedro.
- ROSE, G.: (2001) *Visual Methodologies*, Londres, Sage. (Versión en castellano *Metodologías visuales*, Barcelona, Octaedro, 2006).
- VVAA: (1996) «Questionnaire on Visual Culture», en *October*, 77, MIT Press, Cambridge. (Versión en castellano en la revista *Estudios Visuales*, Nº 1, 2003).
- WALKER, J.A. y CHAPLIN, S.: (1997) *Visual culture: an introduction*, Manchester, Manchester University Press. (Versión en castellano *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Octaedro, 2002).
- WILLIAMS, R.: (1981) *Culture*, Londres, Fontana.
- WILLIAMS, R.: (1989) *The Future of Cultural Studies. The Politic of Modernity*, London, Verso.
- WILLIAMS, R.: (1978) *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars.
- WILLIS, P.: (1978) *Aprendiendo a trabajar*, Madrid, Akal, 1988.
- WOLLEN, P. y otros: (2001) «Barthes, Burgin, Vértigo», en Victor Burgin, Barcelona, Fundació Tàpies.
- WOOD, G.: (2001) *The shock of the real: romanticism and visual culture, 1760-1860*. New Cork, Palgrave.

La televisión entre gran arte y pop art

FRANÇOIS JOST

Profesor en la Universidad de París 3 - Sorbonne Nouvelle. Allí dirige el Centro de estudios sobre Imagen y Sonido Mediáticos (CEISME) donde enseña análisis de la televisión y semiología audiovisual. Es profesor invitado en numerosas universidades del mundo. Es miembro del Consejo Consultivo Internacional de la Asociación Mundial de Semiótica Massmediática & Comunicación Global. Autor de numerosos libros, entre los que se destacan: *L'Oeil-cámara*, Presses Universitaires de Lyon, 1987 (E/

ojo-cámara. Entre film y novela, Buenos Aires, Catálogos, 2002); *Le Recit cinématographique*, junto a A. Gaudreault, Paris, Nathan, 1990 (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995); *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993; *Le Temps d'un regard. De l'image au spectateur*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1998; *Penser la télévision*, Paris, Nathan, 1998; *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999; *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck/INA, 2001.

A la pregunta ¿es la televisión un arte? (¿el octavo, el noveno o el décimo?), se puede responder secamente que «no puede ser un arte en la medida en que su condicionamiento sociocultural la fuerza a funcionar como un medio» (Chateau, 1998: 392). Este juicio se basa en la idea de que, para funcionar como arte, ella debería estar desligada de su modo mediático (continuidad, flujo, repetición) como puede estarlo el video arte, sin lo cual ella no es más que una «rutina» (Chateau, *ibid.*: 393). Pero, ¿de qué arte se habla? ¿Del arte del cine, al que se la opone? ¿O de aquel de las artes plásticas, que parecen aún hoy el parangón explícito o implícito de todas las reflexiones sobre el arte en general? ¿Y a qué época apuntamos cuando hablamos del cine o de la televisión? Después de todo, la legitimación del arte cinematográfico no se hizo en un día y se puede mostrar sin dificultad que, al comienzo de su historia, la función de cine constaba de puntos en común con la difusión televisiva: proyección permanente de películas, sucesión de géneros cinematográficos en función de una progra-

mación concertada de las emociones espectatoriales, mezcla con el espectáculo en vivo, etc. (Jost, 1999).

En ciertos aspectos, el cine de los comienzos oscilaba, como la primera televisión, entre sus usos mediáticos y sus usos artísticos: salas especializadas proyectaban en continuo actualidades como las cadenas de información de hoy, y los primeros filmadores pretendían en primer lugar llevarnos el mundo a la butaca.¹ Si el cine finalmente ha devenido un arte —o, más bien, puede aspirar a la artisticidad— no es más que al término de un largo proceso que siguió en los años '10 caminos diversos: el de la institucionalización a partir de múltiples luchas (por unas sesiones excepcionales que desplazan la multiplicidad espacio-temporal de la proyección por la creación de un repertorio, de una biblioteca del cine, la construcción de salas que privilegian la relación ojo-pantalla,²

la puesta en práctica de una crítica, etc.); el de las estrategias de alianza con las artes reconocidas: primero el teatro, luego la novela (en los dos primeros decenios) y, mucho más tarde, la pintura y la música. A pesar de esta larga historia, el cine padece aún de una «artisticidad condicional», como diría Genette. Nadie duda que un pintor aficionado, cualesquiera sean sus cualidades, pretenda, a su modo, hacer arte. En cambio, otras motivaciones llevan al amateur a tomar su *camcorder* para filmar tal o cual escena del mundo. Lo que es cierto a nivel de *la intención* lo es al de *la atención*: el amigo del pintor amateur juzgará su pintura en función de su idea de arte, el espectador de la película familiar, en virtud de otros criterios.

No nos sorprenderá que esta «condicionalidad» sea aun más fuerte para la televisión. Definida en primer lugar por su actividad de difusión, ella contiene, en efecto, potencialmente todas las artes sin

ser una. Si difunde una película o un documental sobre arte o un registro teatral, incluso una obra dramática elevada al estatuto de obra, es al lenguaje pictórico, al lenguaje teatral, en rigor al lenguaje audiovisual en general al que el arte es atribuido. Y si se contenta con retransmitir un evento en continuado, no se encuentran en las otras artes los criterios que permitan conferirle un estatuto artístico. Ante esta aporía, que contrapone una concepción ontológica del arte (el arte es...) y la concepción institucional (la televisión responde a las condiciones del arte), me preguntaré más bien sobre la idea del arte o sobre las diversas concepciones de las que dan testimonio sus autores y la programación del arte.

El arte en sus obras

Cronológicamente, la televisión buscará primero por el lado del teatro su concepción del arte. Desde fines de los años '50 hasta los comienzos de los '60, la obra teatral en directo será el género dominante de la televisión francesa. A semejanza de los defensores del arte cinematográfico, ella funda su legitimidad a la vez sobre la idea de que el drama es un género noble (más noble que el épico) y que el arte es una serie de obras que constituyen un repertorio. Prevalce entonces una ideología de la historia panteón (Lagny), a imagen de la cual se conforman frecuentemente los juicios sobre el logro artístico de la televisión misma.

De esta forma, por mucho, la «gran» televisión francesa es aquella que dio nacimiento a la adaptación escénica de *Los persas* de Esquilo (Jean Prat, 1961). Sea cual fuere entonces el modelo al que se apele, es concebida como un arte impuro que debe ir a buscar su artisticidad en

Traducción: Malena Di Bastiano
Revisión técnica: Eduardo A. Russo, Mariel Ciarfardo

¹ «Amo al cine, sobre todo cuando me aporta aquello que Víctor Hugo llamaría las cosas vistas, las escenas de viaje, las revelaciones realistas de industrias desconocidas: la extracción de los mármoles de Carrara, el talado de árboles gigantes en los bosques de América, o aun las experiencias prodigiosas de los aeronavegantes y las proezas aladas de las aeronaves. Está entonces realmente allí el espectáculo en un sillón, del Julio Verne no novelesco y que sería visto en lugar de ser leído (...).» M. Claretie et la Cinématographie», en *Cinéjournal*, N° 13, 26/11/08.

² Jules Pilllet, «L'architecture moderne du cinéma», en *Ciné-Journal*, 25 de mayo de 1912.

otra parte. Y, de hecho, los dramas son géneros particularmente híbridos puesto que combinan la incertidumbre de la *performance* teatral con el rigor del *découpage* cinematográfico.

Es bastante lógico que este género declinase cuando los realizadores terminaron por considerar que el directo tiene más inconvenientes que ventajas desde el punto de vista de la puesta en escena y se volvieran hacia los recursos del cine. Aparentemente, el debate se refiere a la especificidad de la imagen televisiva, pero, en realidad, se trata más bien de otra cosa, como nos persuaden de ello esas reglas dictadas por la Escuela de Buttes-Chaumont, que reina sobre la televisión francesa. «1. La pantalla es pequeña. En sus dimensiones habituales e incluso si amplía considerablemente sus proporciones, hace perceptible antes que nada la presencia humana, el poder de las luces y la iluminación, gracias a sus imágenes de cierta manera modeladas; ella se ofrece a la magia de las cosas menos que cualquier otra forma de espectáculo, los decorados no poseen más que una eficacia reducida, salvo cuando la acción o el estilo lo reclaman. 2. El primer plano es simplemente un plano normal. Los personajes que en una escena no se beneficien de él parecen venir de Lilliput. Gracias al primer plano, el «carne y hueso» parece deslizarse del teatro a la televisión».³

El lenguaje del arte

Legitimado por el determinismo técnico, el discurso subyacente no es nada más que otra estética de la revelación en la cual todo el arte reside en la imitación de la naturaleza. Algunos años más tarde, el realizador Jean-Christophe Averty no dudará en defender lo contrario, multiplicando los planos de conjunto, saturando la imagen de personajes, vaciando los rostros de su expresividad. Él abrirá, al mismo tiempo, un

nuevo período de la televisión, que va a durar una quincena de años, y que subordina el arte a la especificidad del lenguaje cinematográfico o, si se prefiere, que subordina el arte a la enunciación. Todos los trabajos de Averty proceden, en efecto, de esta afirmación: «la televisión es la electrónica». Definida por las propiedades de la imagen más que por los objetos que representa, ella es en principio un depósito de posibilidades estéticas antes de estar al servicio de lo real. De allí, una concepción de la imagen que rompe con la tradición pictórica heredada del quattrocento —de la que el cine procede globalmente— en beneficio de una imagen compuesta privilegiando el aplanamiento y emparentándose al collage y al *découpage* fotográficos. Esta reducción de la imagen a sus dos dimensiones tiene por consecuencia el reciclaje de numerosas imágenes provenientes de artes populares menos o nada legítimas: historietas, comedia musical o prensa. No es más, entonces, en el objeto o en las otras artes donde la televisión va a buscar su propia artisticidad, sino en la banalidad, el estereotipo o el *cliché* visuales. Averty adapta por otro lado escritores reivindicados por el *Nouveau Roman* más que por los manuales escolares (Raymond Roussel y sus *Impresiones de África*, A. Jarry), obras surrealistas (*Los senos de Tiresias*, *El deseo atrapado por la cola*, de Picasso) y hace abiertamente referencia a Duchamp en *le Surmâlevu à travers le Grand Oeuvre de Marcel Duchamp*, poniendo en obra una estética del *ready made*.

En este sentido Averty rompe con el modo de legitimación artística heredada del cine, que se apoya en la existencia de un repertorio, para integrar la televisión en el campo del arte moderno. Sin embargo se trata aquí de un arte televisivo que no puede confundirse con el videoarte. Pues, junto a sus adaptaciones, Averty pasa la mayor parte de su tiempo en poner en imagen a las estrellas de la canción contemporánea (Hallyday, Montand, pero

también Eddy Mitchell, Marcel Amont o Lucky Blondo), transformándolas en elementos de una composición gráfica en movimiento. En su misma senda Maritie y Gilbert Carpentier compartirán esa concepción del arte como herencia (Chateau), integrando los invitados de *Top à...* a una idea visual haciendo contrapunto con la canción filmada. La imagen es concebida en principio como una entidad plástica que se conforma y deforma gracias al video más que como un relato que semantiza la letra de la canción, como será más adelante el clip.

Si Averty busca su inspiración en el arte moderno, esto no quiere decir que comparte las preocupaciones de los artistas de su tiempo: despegar la imagen del mundo o, dicho de otro modo, interrogar la representación. Este cuestionamiento de la transparencia agita tanto al *nouveau roman* como a un cierto cine que deconstruye el relato y exhibe sus códigos. En cuanto al movimiento pictórico *Support/Surface*, rechaza categóricamente significar por el tema, prefiriendo poner por delante a la pintura misma. No obstante, esta televisión del lenguaje electrónico marca sus diferencias y deja entrever una dirección artística singular: en primer lugar, toma a veces por objeto lo que ningún otro espectáculo visual toma en cuenta, como los *varietés*. En segundo lugar, privilegia el trabajo plástico sobre la representación sin ligarla obligatoriamente a un relato. En otros términos, Averty asume la herencia de los géneros televisivos (dramas, espectáculos de variedades), inspirándose en una estética gráfica.

La televisión de los años '70, incluso cuando alude a lo real, funda también su arte sobre la interrogación de la representación. Se trate de *La Saga des Français* (1977, A2) que se pregunta sobre la frontera entre la restitución de la realidad y su invención, de *Réalité/fiction* (J. Frapat, tres emisiones del 31 de diciembre de 1972 al

20 de septiembre de 1974, en canal 3; y cuatro, del 10 de abril al 5 de mayo de 1977, en A2), que pone en escena las estrategias de creación a partir de lo real o de todas esas emisiones que pertenecieron al género «realidad/ficción» (cfr. Jost, 2001).

De los diversos usos de lo banal

No sé quién reivindica hoy el hacer arte televisivo si no es la cadena francoalemana Arte, cuyo nombre es casi un *slogan*. Sin embargo, una cosa es segura: si el arte es cada vez menos un objetivo reconocido de aquellos que hacen televisión, si la interrogación sobre la artisticidad del medio parece olvidada, no ha desaparecido por ello del horizonte de expectativa de los espectadores. El último testimonio a la fecha es *Loft Story*, versión francesa de *Big Brother*. Lo más sorprendente en este programa es menos la discusión encarnizada que generó sobre su estatuto —entre realidad y entretenimiento, simulación y juego—, que el hecho de que haya obtenido, por un lado, el *7 de oro* de los entretenimientos y, por el otro, el décimo puesto en los mejores films del año en *Cahiers du cinéma*. Ya, durante la primera temporada, Jean-Jacques Beineix se extasiaba ante sus diálogos, imposibles según él en el cine actual. Y, un año más tarde, se encontrará incluso a un cineasta, Laurent Achard, para asemejar el programa a Bergman: «Lo confesional es, de toda esta arquitectura mágica distribuida cuidadosamente como en las series de AB Production (*Hélène et les garçons*), el lugar que perpetúa un cierto gusto popular por la introspección pública, ese momento crucial donde el personaje duda, poniéndose a pensar en voz alta. Es inaudito y no existe en el cine, salvo quizás en Bergman, el primero que explora de esta for-

³ André Frank, «Les jalons d'une dramaturgie», en *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 47-48, noviembre de 1964, pp. 130-132.

ma en la mirada a cámara de Monika. Lo confesional de *Loft reactivo eso*» (*Libération*, 11 de abril de 2002).

¿Qué significa este obstinamiento en encontrar arte en eso que los productores blandieron como «tele-realidad»? Una primera cosa, seguramente: que desaparece, al menos en el espíritu de quien la ve, la diferencia entre la restitución de la vida y su invención por la ficción (paso por alto el hecho que Achard ve en lo confesional un «dispositivo de introspección», en tanto que no son puestos en escena más que actos de delación). Como ya he tenido la ocasión de hacer notar (Jost, 2001:199), hay una distancia considerable entre la escena en la que Jeanne Dielman pela papas, en el film del mismo nombre de Chantal Ackerman, y una secuencia de preparación de la cena por los habitantes del loft, por el sólo hecho de que una pertenece a una película de ficción y la otra, a una retransmisión de un tiempo real: una es movida por una intención del autor de decir algo acerca de la temporalidad femenina, la otra muestra un tiempo regido por sus mismos actores y que no tiene más sentido que aquél que nosotros le damos. Esta distinción recuerda fuertemente aquella que hacía Danto para distinguir las cajas de sopa Campbell o de betún Brillo y a esas mismas cajas expuestas por Warhol. Aunque posean, unas y otras, las mismas propiedades semióticas, unas son objetos ordinarios, desprovistos de valor, las otras son elevadas a la dignidad de obras de arte, simplemente porque poseen un «*aboutness*»: a sus propiedades intrínsecas se superpone el hecho de que están-a-proósito-de-algo, una intención que las transfigura. En 1931, Fernand Léger «soñó» con «un film de 24 horas de una pareja cualquiera en un oficio cualquiera (...) Aparatos misteriosos y novedosos permiten captarlos 'sin que ellos lo sepan' con una inquisitoria visual

aguda durante las 24 horas sin dejar escapar nada: su trabajo, su silencio, su vida de intimidad y de amor. Proyecte el film completamente crudo sin ningún control. Pienso que eso sería una cosa tan terrible que el mundo terminaría pidiendo socorro, como ante una catástrofe nacional».⁴ Noguez, que citaba este texto en 1979, añadía que este programa había sido realizado en parte por las secuencias de *The Chelsea Girl*, de Warhol, «que son como células de vida bruta y de palabrerío sin límites»... ¡y que ninguna catástrofe mundial se había producido!

Habría podido citar además *Sleep*, del mismo artista, que muestra el sueño de un hombre durante ocho horas. Con su pseudo-directo, poblado de jóvenes que duermen, hablan de cosas y de otros, se seducen o se pelean, todo eso gracias a una técnica que no es más «misteriosa», *Loft Story* prolonga al mismo tiempo el sueño de Léger y la experimentación de Warhol, con la sola diferencia que la pareja no está sola en el arranque, sino en la llegada, y que el trabajo ahí está singularmente ausente. Habiendo dicho esto, podemos preguntarnos cómo es posible conciliar la posición experimental –filmar la vida para ver qué producirá eso– y la posición «cultivada», que iza esta cotidianidad a la altura de una obra de patrimonio cinematográfico.

Podemos preguntarnos por otra parte qué distingue a la práctica dunchampiana de Averty, que integra lo banal a la obra televisiva, aquella de *Loft Story*. Un texto de Danto puede ayudarnos a desenredar esta madeja de preguntas, «el *pop art* y los futuros pasados». En éste, el filósofo distingue especialmente tres definiciones de *pop art*: el *pop* en el gran arte, por ejemplo, cuando pintores como Hopper o Hockney «introducen elementos del mundo de la publicidad en pinturas que están marcadamente distanciadas del *pop*»; el *pop* como gran arte, cuando el arte popular es tratado como un

arte serio, es lo que corresponde a la definición de Alloway cuando utiliza aquella expresión de «cultura *pop*» para caracterizar ciertas producciones de los medios masivos; el *pop* como tal, que Danto define por la transfiguración de emblemas de la cultura popular en gran arte, precisando que la transfiguración es un concepto religioso, que significa «la adoración de lo ordinario», entre el que encontramos en desorden los *corn flakes*, la sopa en conserva, los trapos de fregar, las estrellas de cine, las historietas ...

Si echamos un vistazo retrospectivo sobre el camino recorrido hasta aquí en este artículo, no hay ninguna duda que la propuesta de Averty se parece, al menos parcialmente, al *pop* en el gran arte. En sus realizaciones, en efecto, se encuentran tanto los dibujos de Jerónimo Bosch, del aduanero Rousseau, de Boudin, Turner, Corot, Seurat, como una (famosa) picadora de carne,⁵ aparatos de televisión –verdaderos *ready-mades*–, un título de diario o una historieta. Aun más: la incrustación de personas vivas en el grafismo de dos dimensiones acentúa ese nivelamiento de valores estéticos.

En cuanto a la segunda acepción de *pop art* propuesta por Danto, tendría su correspondencia televisiva en algunas realizaciones que omití en mi presentación al paso de algunas concepciones del arte televisivo. Uno recuerda quizás que en 1971, a la salida de *L'Eden et après*, Robbe-Grillet clamaba alto y fuerte que su cine estaba inspirado en el *pop art* –especialmente de Lichtenstein–, razón por la cual él reducía la realidad a imágenes planas, estereotipos próximos a la historieta o a la imaginaria popular. Como si esa referencia a la pintura bastase para elevar sus películas a gran arte. Esta estrategia de legitimación por lo pictórico que, visto desde el cine aparece como el «gran arte», sea cual fuere la estética a la cual uno se remita, Robbe-Grillet no la rei-

indicó jamás para la televisión que, a excepción de *N a pris les dés*, producido en la misma época, se mantuvo lejos de sus preocupaciones.

En cambio, contrariamente a lo que se pueda pensar hoy, Godard, en el mismo decenio, participa del mismo movimiento y lo radicaliza a su manera. No se trata ya, como en Robbe-Grillet, de jugar con los estereotipos, sino de construir el arte televisivo para interrogar a los objetos de la sociedad de consumo. Testimonio de este espíritu es *Sur et sous la communication* o *Six fois deux* (1975, FR3). De esta forma, en «*Leçons de choses*», que lleva bien su nombre, Jean-Luc Godard filma objetos del mundo bajo los cuales descubre metáforas, la paleta gráfica viniendo, en la prolongación de algunos trabajos de Averty, a introducir un juego (en todos los sentidos del término) con la imagen.

Pop story

La mirada que dirigen Beineix o Achard se ciñe finalmente a la definición de *pop art* como tal. Oponiendo ese juego de roles al carácter convenido de los diálogos de las películas actuales o asimilándolo a Bergman, uno y otro erigen la cultura popular en gran arte. Que se celebre lo natural de los diálogos o la introspección pública, remite a lo mismo: ambas posiciones manifiestan una «adoración de lo ordinario», concebida como expresión verdadera de la cultura popular, por oposición a la cultura erudita. De hecho, muchas operaciones transfiguran lo ordinario en el loft:

la primera consiste en la categorización de la imagen por el telespectador: de igual forma que nada diferencia, desde el punto de vista objetivo, una caja de sopa Campbell comprada en un supermercado y la misma caja expuesta en un museo por Warhol, si no es que la segunda está

⁴ «À propos du cinéma », en *Plans*, enero de 1931, retomado en *Intelligence du cinématographe*, Antología de M. L'Herbier, París, Corrèa, 1946, p. 340.

⁵ Averty había impactado a numerosos telespectadores mostrando un bebé (en celuloide) cortado por una picadora de carne... ¡gracias a la magia del video!

«a propósito de algo», de igual forma, las frases pronunciadas por Jean-Édouard y Loana o David y Leslie son en verdad escandalosas para quien las opone a las réplicas demasiado escritas de la ficción (Beineix), ridículas si son puestas en boca de personajes de *sitcom* y divertidas si son pronunciadas por jugadores obligados a improvisar sobre un tema en un programa de entretenimientos. En otros términos, la conversación ordinaria se convierte en el parangón del arte cuando el cineasta o el crítico ven el arte del cine como una reduplicación de lo banal;

· la segunda operación de transfiguración se refiere al estatuto del archivo audiovisual. En efecto, ligada a los acontecimientos o a las personalidades importantes, la difusión de un archivo confiere siempre al sujeto que ella representa un peso particular. Se trate de recordar la imagen de una personalidad extraordinaria desaparecida demasiado tempranamente, de un acontecimiento histórico (el desmoronamiento del World Trade Center) o simplemente de uno de nuestros «mejores momentos» de televisión. De este modo, en cuanto es redifundido, no importa cuál acontecimiento banal (del mundo o de la televisión) es dotado de un valor particular. Este proceso es sin duda una de las causas que confieren a los habitantes del loft un aura que los vuelve dignos de adoración;

· la tercera operación deriva de la precedente. Todo mueble o todo objeto del loft, por el solo hecho de que ha sido «visto en la tele» y, en este caso, tocado por sus habitantes, adquiere un estatuto de objeto simbólico que lo vuelve deseable.

Sobrepasándose del análisis estético del pop art, Danto se pregunta por qué este nació en la sociedad de los años '60. Y encuentra las explicaciones siguientes: ese decenio es aquel en el que «la gente quería aprovechar su vida presente, tal

como era» (Danto 2000: 196) y no construir confianza en el porvenir que declama. Época en la que el movimiento de los negros y las mujeres reclamaban que su situación cambiase inmediatamente y en la que se perdía la confianza en los héroes. En el plano del arte, estas aspiraciones se encuentran en el *pop art* que «se oponía al arte como totalidad, tomando partido por la vida real» (*Ibid.*). Y el filósofo americano expone por otra parte que la televisión, mostrando a aquellos que tenían poca cosa cómo los otros vivían fácilmente, habría acelerado, más tarde, la caída del muro de Berlín. Visto desde este ángulo, el *pop art* aparece bien diferente de Duchamp, ya que, si este último aspira a desplazar las fronteras del arte, Warhol, por ejemplo, celebra en principio la vida ordinaria. ¿No es precisamente esta oposición entre un arte televisivo que se hace por integración de lo ordinario y una celebración de lo banal como último valor que opone el dominio del loft a la televisión de los años '60, plena de esperanzas en un arte fundado sobre un lenguaje nuevo (esperanza repetida por los defensores de las nuevas imágenes)? No se puede más que constatar cuánto el análisis sociológico de Danto concuerda también con nuestra época. Luego de la valorización de lo imaginario o del surrealismo de Averty ('60-'70), la puesta en cuestión ideológica de la representación ('70-'80), la televisión entró en un largo período en el que valoriza lo real bajo todas sus formas, ¡la tele-realidad terminando por hacerse un nombre de este amor immoderado! Esta televisión se desliza sobre la idea de que todo es posible, que la elección de unos vale tanto como la de otros y que la opinión del profano es a veces superior a las estadísticas o a la opinión del experto. El «todo el mundo es un artista» de Beuys dio lugar a «cada uno es excepcional», desde que aparece en televisión. El mundo de la televisión reemplazó el mundo del museo en el pro-

ceso de transfiguración de lo banal.

Se encontrará una confirmación de este mecanismo en el plano del derecho de lo audiovisual. Hoy, en efecto, la obra audiovisual no se define más según criterios evaluativos o en función de cánones artísticos, sino por la sola negación. «Constituyen obras audiovisuales las emisiones que no dependan de alguno de los géneros siguientes: obras cinematográficas de larga duración, noticieros y emisiones informativas, variedades, juegos, otras emisiones que las de ficción mayoritariamente realizadas en estudio; retransmisiones deportivas; mensajes publicitarios; tele-compras; autopromoción, servicios de teletexto».

Esta definición «en hueco» excluye del campo de la obra las emisiones que son mayoritariamente realizadas en estudio (noticieros televisados, variedades, juegos), de igual modo que las retransmisiones deportivas, las publicidades, la tele-compra o la autopromoción, y lleva a considerar por el contrario como obras todas las ficciones televisivas, los dibujos animados, los documentales, pero también los *magazines* y los entretenimientos *minoritariamente* realizados en estudio.⁶

¿Dónde se sitúa *Loft Story* según esta clasificación? ¿Es una emisión de estudio? Sí, si se sostiene que ese loft tiene todos los rasgos característicos de uno: proyectores, micrófonos, cámaras... No, si se afirma, como el decorador, que «la noción de decorado pierde su valor porque todo es verdadero» (*Le Monde*, 16/6/2001). Los muebles Ikea y los utensilios de cocina no son entonces más que objetos transfigurados por su pasaje televisivo. Los productores de todas las variantes de *Big Brother* podrían terminar por reivindicar la clasificación de estos programas en obra por el solo hecho de que las emisiones minoritariamente realizadas en estudio pueden beneficiarse de la calificación de obra, incluso si los extractos de archivos

provienen de programas no calificados como obras.

La definición jurídica confirma entonces una concepción de obra puramente formal, sólo atenta al dispositivo, y admite implícitamente que nadie tiene necesidad de reivindicarse como perteneciente al gran arte para hacer una «obra» audiovisual. Aprovechando esta brecha generosa sobre el universo de lo banal magnificado, los productores de *Pop Stars* (que hace ver claramente su costado *pop*...) por otro lado han reclamado la clasificación de la emisión en la categoría de obras... cinematográficas. Para el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC), a diferencia del Consejo Superior del Audiovisual (organismo de regulación de radios y televisiones), los entretenimientos no pueden jamás ser considerados como obras, aunque sean mayoritariamente realizados fuera del estudio. ¡Que no quede por eso! El grupo Expand hace una emisión que muestra durante varias semanas los entretelones de un casting nacional destinado a crear un grupo musical femenino. Su productor (Adventure Line, del grupo Expand) la bautiza «folleto documental» por el solo hecho de que cuenta, por varias semanas, en el estilo del reportaje, hechos y gestos sucedidos a personas reales. ¡Poco le importa, en ese caso, que la realidad que las imágenes testimonian haya sido inventada para la ocasión! Las palabras valen a veces oro puesto que, a pesar de esta incongruencia, el CNC admitió *Pop Stars* en la categoría «Documental», ¡lo que abre el acceso de los programas a la Cuenta de apoyo a la industria! Detrás de la tipología se esconden maniobras que bien podrían, a su debido tiempo, afectar profundamente la excepción cultural francesa y no se puede más que aprobar los Estados generales de lo Audiovisual por haber interpuesto, en enero 2002, un recurso contencioso ante del Consejo de Estado frente a esta «ten-

⁶ Ver la *Lettre du CSA*, enero de 2002.

tación de estirar la calificación de obra audiovisual a los programas de tele-realidad que no corresponderían a los criterios que una obra exige». ¿Una obra?! ¿Pero qué obra? ¿La del gran arte o la de la cultura popular que transforma con un toque de varita mágica el menor objeto ordinario en obra? Estas son las preguntas que los partidarios de la excepción cultural no se hacen, ¡persuadidos que cada cual sabe aquello que «arte», «arte televisivo» y «obra» quieren decir! Sin embargo, una concepción del arte puede esconder otra y hace mucha falta que la televisión tenga ideas claras sobre sus propias concepciones. ■

Referencias bibliográficas

- Chateau, Dominique (1998): L'Héritage de l'art, L'Harmattan, col. Ouverture philosophique.
- Danto, Arthur (2000): «Le Pop art et les futurs passés», en L'Art contemporain et la clôture de l'histoire, Seuil, col. Poétique, trad. Claude Hary-Schaeffer.
- Jost, François (1999): «Logiques des genres cinématographiques», en La Nascita del generi cinematografici, L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi ed., Udine, Forum.
- Jost, François (2001): La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction, Bruxelles, Boeck Université-INA.
- Noguez, Dominique (1979): Éloge du cinéma expérimental, Centre Georges Pompidou.

De la economía-mundo a la cultura-mundo

JACQUES LEENHARDT

Jacques Leenhardt es filósofo, doctor en sociología y director de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París, Francia. Profesor invitado en diversas universidades de Europa, Estados Unidos y América Latina. Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Autor de diversos libros, entre ellos: *Les Amériques Latines en France*, París, Gallimard, 1992; *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*, Arles, Actes Sud, 1994; *Villete Amazone, manifeste pour l'environnement aux XXI siècle*, Arles, Actes Sud, 1996, en co-autoría con Bettina Lavilla.

Ante nuestros ojos se realiza plenamente hoy, bajo el nombre de mundialización, un proceso del cual nadie evaluaba ni la amplitud ni las consecuencias en los siglos XV y XVI que marcaron su comienzo, pero que estaba por entero contenido en los principios científicos, técnicos e ideológicos que animaban a los actores de los albores de la modernidad.

Cinco siglos y medio más tarde podemos, incluso debemos, releer esta evolución que no fue necesariamente un progreso como muchos esperaban, e incitar al debate sobre las condiciones en las cuales nos introducimos en un nuevo ciclo que tendrá esta vez por principio no solamente la economía-mundo sino también la cultura-mundo.

Reduciendo el espacio y el tiempo a la dimensión de «aldea planetaria», la globalización impulsó la co-presencia, en el instante, de todos los actores del planeta en una contemporaneidad práctica asegurada técnicamente por las redes de comunicación. Esta simultaneidad, que la era Gutenberg no podía pretender, modificó a fondo las categorías con ayuda de

Traducción: Prof. Mariel Ciafardo / Prof. Nora Minuchin

las cuales pensamos nuestras relaciones con los otros y sus producciones culturales. El libro nos había enseñado el debate intelectual y la controversia, pero en los marcos de un pensamiento organizado en discurso, en formas desgastadas en retóricas y entre interlocutores pertenecientes globalmente a la misma cultura erudita. ¿Qué porvenir está reservado a estas condiciones de discurso y a estas competencias compartidas? Nociones aparentemente tan evidentes en este marco discursivo como **aquí y allá, endógeno y exógeno, lo mismo y lo otro**, tienen visto, desde entonces, su significado trastornado. La multiplicación de los intervinientes, la disolución de la cultura académica, la velocidad de reacción requerida que impide un trabajo de la forma en el cual podría reaparecer el pedestal cultural lentamente establecido desde el Renacimiento, todo concurre a modificar el espacio dialógico contemporáneo. Incluidos los avances de la democracia, que se vieron como un efecto o una causa de estas transformaciones. Lejos de limitarse a un efecto económico de mercado, la globalización o universalización que ocupa hoy los espíritus es pues también una revolución epistemológica.

Para comprender las posturas culturales de esta revolución me parece útil trazar la historia, más larga de lo que se cree, de su advenimiento.

Una historia del Otro

Esta historia comienza con los grandes descubrimientos, en el momento en que el espacio cultural europeo descubre China y el Este con Marco Polo, luego con Colón, el continente americano. Es entonces que Montaigne inaugura una reflexión inédita sobre lo *Mismo y lo Otro*, implicando un descentramiento de la conciencia de sí europea cuyos efectos com-

pletos no se hacen sentir sino hasta hoy.

El «descubrimiento», en el siglo XVI, de América y de sus culturas autóctonas que se denominan entonces «salvajes» o «indios», deja traslucir la *curiosidad* como motivo fundador. Este modo de conocimiento se limita, a decir verdad, al reconocimiento de la simple existencia del Otro. Aunque limitado, impulsa sin embargo a la cultura occidental a dar un nombre a este Otro, arbitrario como fue evidentemente el caso con los «indios», y a concederle también un lugar en su nomenclatura de los seres humanos. La curiosidad, como modo de conocimiento, toma nota del hecho de que existen en el mundo otros seres que aquellos que la tradición y la costumbre han inventariado. Como modo de conocimiento va a darse igualmente un espacio específico en el imaginario occidental y en el concreto de las residencias y castillos: el *Gabinete de curiosidad*. Allí se acumularán sin orden los fenómenos asombrosos, todo lo que el hombre no conoce aún pero que comienza a cobrar interés bajo la categoría de lo desconocido. Estos objetos inauditos, pájaros, piedras o cristales, hombres y ornamentos y otros fenómenos, habiendo hasta entonces escapado a la atención descriptiva, amplían el campo de lo que se concibe como la creación divina y son librados a la curiosidad humana para una exploración sin reglas. Hay alguna analogía entre nuestro modo de descubrimiento del Otro en la web y esta antigua «curiosidad».

Muy diferente será el modo de conocimiento del Otro propio de las sociedades de los siglos XVII y XVIII comprometidas en el desarrollo de la economía colonial. En este contexto se ve construir una práctica que presenta un doble aspecto. *In situ*, en el continente americano, dominan, respecto de las poblaciones indias y esclavos africanos que se importan en masa para proporcionar la mano de obra al desarrollo agrícola, las formas más primarias de relación con el Otro. En este marco, que presenta sin duda distin-

tas caras según los lugares y las tradiciones propias de las culturas coloniales, la relación con el Otro es la mayoría de las veces reducida a la simple instrumentalización, lo que conduce al colono a asimilar simplemente al esclavo a una fuerza bruta de trabajo, a una clase de animal útil y a explotarlo como tal. Eso no impide, por otra parte, que se persiga una tentativa de aculturación también brutal dirigida, sobre todo, a imponer una ética del trabajo propia de occidente que repugna claramente a las poblaciones sometidas a su control.

En la alejada metrópolis, en cambio, lejos de la dura realidad de la producción azucarera, luego algodонера, surge un modo de reconocimiento del Otro marcado por el modelo evolucionista. Los pueblos exóticos están todavía en la infancia de la humanidad, se dice, pero están destinados a crecer. Este modo de percepción permite un principio de interrogación moral en cuanto a la justificación de la explotación esclavista y de la cristianización forzada. En consecuencia, alimenta una voluntad de conocer mejor y de comprender a este Otro, en torno a la cual se cristalizó el tema universalista que toma cuerpo durante este periodo: todos los hombres son criaturas de Dios y, como tales, igualmente dignos de conocimiento y evangelización. La inscripción solemne de la igualdad de todos los humanos en el *Preámbulo de la Declaración de los Derechos del Hombre* sella, al final del siglo XVIII, el *reconocimiento del Otro* dándole un fundamento político y permite una toma de conciencia de su especificidad cultural. Solamente entonces la ironía de Montesquieu que se pregunta: «¿Cómo se puede ser persa?», tomará todo su sentido. Se planteará la cuestión de la división de los exotismos, pero aún bien lejos de suscitar un movimiento cultural en la dimensión de su importancia. Se percibe no obstante, aquí o allá, alguna analogía entre nuestro modo contemporáneo de conocimiento del Otro y este reconocimiento.

Será necesario una etapa más del proceso de planetarización para que estos avances políticos y culturales surtan plenamente efecto en nuestro sistema de conocimiento occidental. Es en el momento en que el imperialismo colonial de la modernidad industrial forja, en el siglo XIX, los *dominios* africanos y asiáticos de Europa, que la invención de la etnología permite registrar las diferencias culturales y darles un estatuto en una *disciplina erudita*. Habiendo realizado su desarrollo planetario, la Europa industrial y capitalista multiplica los métodos de conocimiento de los Otros. En los territorios del imperio, donde es necesario regular los conflictos que nacen de la extensión forzada del trabajo asalariado a culturas que organizaban de otro modo la producción y la distribución de las riquezas y de la imposición de una cultura estética y política extranjera, Europa inventa la *etnología*, ciencia del Otro tal como se puede concebir en el marco de la explotación imperialista. Este marco restrictivo no impide que, por primera vez, la identidad del Otro sea objeto de una investigación sistemática, a veces generosa.

El Museo etnográfico reemplaza poco a poco al Gabinete de curiosidad para acoger los objetos producidos por las culturas «exóticas». La cultura occidental, a través del «descubrimiento» de las formas estéticas elaboradas por los pueblos bajo su dominación, toma una decisión importante reconociéndoles un valor universal, mejor aún, un título a la ejemplaridad, como fue el caso de los préstamos tomados por los pintores cubistas y por la elaboración de la noción de *museo imaginario* universal.

Poco antes de esta evolución, la cultura dominante europea había «descubierto» en su propio seno dos nuevas formas de alteridad: una, de carácter psicológico, concierne a la fractura interna del yo, que asumirá, en particular, el nuevo discurso psicoanalítico; otra, de orden sociológico, favorece la conceptualización de un Otro interno a la nación

misma, el «pueblo». Su aparición inducirá el desarrollo de la «cuestión social», consecuencia directa de la violencia del proceso de industrialización.

Pueblo o proletariado, este Otro social devenido repentinamente más visible favorecerá la aparición de un nuevo tipo de discurso, la *sociología*. Ésta tendrá por tarea proporcionar instrumentos de representación de la alteridad social en el seno de las naciones europeas, en adelante animadas por el deseo de edificar una colectividad nacional sobre las ruinas de los antiguos «Estados» que se habían construido según la lógica de estructuración feudal. El *folclore* registrará las características distintivas de las culturas locales y profesionales en vías de desaparición y hará su entrada al museo, que tomará más tarde en Francia el nombre de *Museo de las artes y tradiciones populares*. Hay también alguna analogía entre nuestra manera de descubrir estos Otros que aparecen en la televisión y estos conocimientos etnográficos.

Una nueva mirada antropológica

Comenzamos solamente, en este principio de nuevo milenio, a salir de este marco epistemológico en la medida en que el fenómeno secular de la globalización desarrolló plenamente sus efectos. El enunciado de la cuestión del Otro se encuentra una vez más modificado. Más que ir en busca de entidades exóticas, cuyo estatuto debía ser regulado por la elaboración de un sistema de diferencias con relación a una norma constituida por esto que somos, el saber en efecto vio imponerse una cuestión infinitamente más global, poco explorada hasta entonces: ¿qué es la *identidad* de un grupo, de un pueblo, de una tribu? La cuestión de la alteridad del Otro se vuelve, en este contexto, inseparable de la de «mi» propia identidad. Nadie puede en adelante ignorar, y

eso es un efecto de la mundialización cultural, que su propia identidad aparece ante el otro como una alteridad. En adelante, desde el punto de vista de la cultura que se vuelve como tal determinante, todos los «centros» son «periferias» e inversamente.

La *cuestión de la identidad* compromete en gran parte el saber que denominamos *antropología*. Con este nuevo objeto toma forma una interrogación que afecta directamente la dimensión cultural de nuestro mundo: ¿qué ocurre con el conjunto de las certezas y de las verdades en las cuales se basa nuestro conocimiento del mundo, y nuestro gusto, desde que las verdades y los mundos son plurales? La muerte de dios o, lo que viene a ser lo mismo, la proliferación de dioses, arrastra con ella un relativismo de los valores que pone en crisis nuestras concepciones. ¿Cómo comprender, en este contexto epistémico, lo que yo querría llamar la *segunda revolución de la identidad*?

La crisis de las ciencias sociales desencadenada por la globalización produce la idea de sociedad o etnia como sistema cerrado. La globalización volvió perceptible el hecho de que las sociedades están en adelante abiertas, sin defensa contra lo que viene del exterior, capitales financieros, trabajadores migrantes, cultura mediática, etc. Nuestras sociedades se volvieron radicalmente permeables.

Tomemos el ejemplo de la circulación globalizada de los capitales. Los europeos lamentan que estos capitales dejan sus países para ir a invertir a otra parte, provocando deslocalizaciones industriales y luego, desempleo. En los países en desarrollo, al contrario, lamentan que estos capitales no se inviertan de manera duradera y que vuelvan a partir a la primera alerta. Se acusa pues al sistema financiero de inmoralidad. Es solamente *amoral*, es decir, sin inscripción geográfica de su verdad, que es la de la ganancia. Como Pascal había ya visto, «verdad a este lado de los Pirineos, error más allá». En un mundo globalizado, los

valores de un grupo social no podrían fundar una moral, contrariamente a lo que ocurría en el pasado donde las estructuras regionales, o nacionales, ofrecían un marco a la verdad, al bien y a la belleza.

Aboliendo la sujeción local de los valores, la globalización hizo nacer una reacción de defensa que toma la forma de una afirmación identitaria compensatoria. Por sexo, por lengua, por creencia, toda clase de grupos humanos se constituye y reivindica una identidad propia y, en esa línea, exige de los otros un reconocimiento focalizado sobre esta identidad.

Se puede lamentar que este proceso acabe en una afirmación hipertrofiada de una única característica (sexo, lengua, creencia) de los seres humanos en cuestión. Ellos mismos reducen así voluntariamente su Ser sólo a una de sus particularidades, olvidando su universalidad de seres humanos, evidentemente hecha de una complejidad de pertenencias. Pero si se puede deplorar este movimiento de afirmación identitaria truncada, no se pueden descuidar la fuerza de llamada ni el carácter sintomático, incluso trágico. Estas son las reacciones provocadas por la globalización.

Esta reivindicación exacerbada que alimenta los irredentismos, los integristas, los racimos, los sexismos y los movimientos correlativos que la combaten encuentra sin duda su origen en el debilitamiento de las identidades colectivas que dominaban hasta hace poco. El efecto destructor que la globalización ejerce sobre las identidades de nación, de clase, incluso sobre las identidades personales, deja el campo social y psicológico desorientado. La cuestión de la globalización se asienta pues sobre el telón de fondo de las identidades en ruina.

Las vías de una refundación cultural fueron entrevistas desde hace mucho tiempo. Se trataría de darse una representación del Hombre que no lo encierra en su identidad inmediata, que supera incluso el fantasma de tal identidad. Desde siem-

pre, en efecto, los pensadores y los poetas han sabido que la noción de identidad no era más que una ilusión, quizá solamente una estrategia para protegerse del miedo que nos asalta cada vez que nos aventuramos sobre un terreno que no conocemos, cada vez que vamos más allá de este caparazón fantasmal que se enuncia yo=yo.

Es el más egotista quizá de los filósofos quien, estando dedicado a su yo como ningún otro lo había hecho antes, definió para el mundo abierto y globalizado que es el nuestro el método verdadero de conocimiento del Hombre. En el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Jean-Jacques Rousseau anuncia claramente que su proyecto no tiende a proporcionar una respuesta a la cuestión del Ser del hombre, preso entre naturaleza y sociedad. No pondrá una metafísica. No por una sensata modestia, sino porque el conocimiento de esta «identidad» del Hombre, siempre que se mantenga provisoriamente esta noción, no puede según él sino remitir a un principio metodológico fundador y paradójico: el hombre no podría conocerse en sí; se acerca a sí mismo a través de los otros. La identidad del hombre elabora su verdad a través de la identidad de su Otro, animal o humano. La identidad del hombre es la identidad del Otro. Y Rousseau prosigue:

No se verá jamás renacer ese tiempo feliz en que los pueblos no se ocupaban de filosofar, sino donde los Platón, los Tales y los Pitágoras, prendados de un ardiente deseo de saber, emprendían los mayores viajes únicamente para instruirse, e iban lejos a sacudir el yugo de los prejuicios nacionales, a aprender a conocer a los hombres por sus conformidades y por sus diferencias y a adquirir estos conocimientos universales que no son los de un siglo o de un país exclusivamente, sino que, sien-

do de todas las épocas y de todos los lugares, son por decir así la ciencia común de los sabios.¹

Tal programa dibuja una línea de cresta infinitamente estrecha y un camino difícil de seguir. Salir de los particularismos para volverse permeable a la alteridad, comprender que ésta, de parte a parte, alimenta quienes somos, no debe por ello conducir a la uniformación, que es el destino de los universalismos imperialistas que conocimos. La uniformación, la producción y reproducción repetida de lo idéntico, proceso que acompaña espontáneamente la globalización, particularmente en el ámbito de la cultura, es sin duda el peligro que amenaza más, por sus efectos de mimetismo, la vigencia de una cultura. Pero, ¿cómo afirmar, o incluso reivindicar el derecho a forjar su destino cultural sin caer en las trampas de la identidad?

La segunda revolución de la identidad nos ofrece una ocasión de enriquecer los registros de nuestra percepción. Nos obliga a ello también. Pues si la diversidad cultural no es un medio de abrir más ampliamente nuestros ojos y nuestros espíritus, será que elegimos el repliegue sobre sí y la ceguera consentida. La Historia, que está en vías de acabar el ciclo de la identidad simple en busca de una complejidad nueva y planetaria, nos dejaría entonces aislados sobre la ribera de nuestra insularidad obstinada.

Planteemos esta cuestión: ¿qué valor tendría una obra de arte, o un pensamiento, que incluyera códigos que nos son extraños? ¿En qué condición podemos apreciar lo que no conocemos, lo que no reconocemos? ¿En qué condiciones la ubicuidad cultural ofrecida por la web es un enriquecimiento y no un embrutecimiento?

Para que tales aperturas sean hipótesis posibles es necesario que el relativismo cultural que se desarrolla hoy no sea una simple pérdida de confianza en sí, o una indiferencia; que se base en la conciencia del he-

cho de que tenemos, siempre y todavía, algo que aprender del Otro; que hay más riqueza en el mundo que la que, en el marco de cada una de nuestras tradiciones, conocemos y que somos capaces de ver y de pensar. Es necesario, en una palabra, que el hombre adquiera una visión infinita de sí mismo y que su cultura particular, sin que deba no obstante rechazarla, le aparezca como local y limitada, parte involucrada de un conjunto más vasto. Si el juego de la permeabilidad absoluta es en adelante hacer de la multiplicidad de las culturas identitarias una cultura, no hay una sola alternativa: o bien la homogeneización, la reducción de las diferencias a lo mismo, la reproducción infinita de lo idéntico hasta la extinción, o bien la fecundación de núcleos identitarios de primera generación por otros, lo que implica esta segunda revolución de la identidad de la que hablaba, donde esta última es recepción y no clausura, complementariedad y no autosuficiencia.

No hay, a término, otra salida a la universalización cultural. Pero si la *ecología cultural* puede prevalecer de un modelo de enriquecimiento recíproco y cooperación en el mismo nivel que la ecología natural, la economía cultural, las industrias culturales que establece el mercado tienden tanto seguramente a la homogeneización cultural como a la homogeneización de los bienes y productos de la industria agrícola.

Desearía no concluir estas observaciones con un tono apocalíptico, ni dejar creer con arrobo en el futuro de la cooperación mundial. En realidad, las dos ramas de la alternativa dibujan, entre dos polos, un vasto campo de fuerzas en el seno del cual somos llamados a actuar y que constituye muy exactamente el campo de la cultura y del arte. La antítesis homogeneidad / cooperación sigue siendo abstracta, como toda alternativa inscrita sobre el papel más que en la vida, como el bien y el mal en el frontón de las religiones. El pensamiento tiene necesidad de estas polaridades. ■

Tecno-arte digital: aproximación

DIEGO LEVIS

Doctor en Ciencias de la Información y Magister en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Estudios Audiovisuales y Cinematográficos por la Universidad de París VIII. Profesor titular de la asignatura Comunicación, educación y entretenimiento en la sociedad informacional, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Trabaja en temas relacionados con los usos sociales de las tecnologías digitales. Es autor de los libros *Los videojuegos, un fenómeno de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1997; *La pantalla ubicua. Comunicación en la sociedad digital*, Buenos Aires, Ciccus/La Crujía, 1999; *¿Hacia*

la herramienta educativa universal? Enseñar y aprender en tiempos de Internet, Buenos Aires, Ciccus/La Crujía, 2000; *La lengua en los medios de comunicación*, Buenos Aires, Kapeluzs, 2000; *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Buenos Aires, Norma, 2001; *Amores en red. Relaciones afectivas en Internet*, Buenos Aires, Prometeo, 2005; y de numerosos artículos sobre entretenimiento informático y sobre el uso de las redes telemáticas y el multimedia en la educación. Ha dictado clases y conferencias en diferentes universidades de España y Francia.

Imagen y tecnología

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) están modificando el modo en que hacemos arte dando lugar a nuevas modalidades de expresión, tales como el arte interactivo, el *net-art* y los videojuegos. Además su influencia y uso alcanzan a formas artísticas anteriores, como por ejemplo el cine, el *videoart*, la fotografía y las artes plásticas y escénicas.

No se trata de un fenómeno nuevo. El arte, desde la antigüedad, establece con la tecnología una relación dinámica de la cual se benefician ambos.

Desde las primeras pinturas rupestres y el muy posterior desarrollo de las técnicas de impresión gráfica hasta las imágenes cinéticas creadas por computadora, distintas innovaciones tecnológicas han incidido tanto en la transformación y renovación de las técnicas de expresión artística como en la aparición y desarrollo de nuevas formas de arte.

Durante siglos el ser humano ha buscado modos para recrear paisajes, animales, acontecimientos, objetos, personas y

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Garnier-Flammarion, 1992, p. 194.

también creencias y deseos. La imagen ha servido y sirve de memoria de lo vivido, de lo soñado y de lo deseado. Un puente a través del tiempo y del espacio, entre el momento y el lugar en que es creada y aquellos en que es mirada. Tiempo y espacio vencidos que abren a la mirada del observador la representación más o menos fiel de un modelo material preexistente o la expresión de la imaginación creadora del artista. Para ello se ha valido de distintos medios y técnicas de representación que, hasta la invención de la fotografía en el siglo XIX, vinculaban la obra con la mano del artista.

Este artículo recorre la evolución de la creación y reproducción de imágenes con medios tecnológicos a partir de la invención de la fotografía hasta las actuales tecnologías digitales, deteniéndose en la influencia y alcance que tiene el uso de técnicas computarizadas en las prácticas artísticas contemporáneas.

La capacidad de los actuales sistemas de generación de imágenes –y sonidos– por computadora ofrece posibilidades expresivas sólo limitadas por la destreza técnica en el dominio de las herramientas, la imaginación y la creatividad de los artistas. Nuevos modos de decir y nuevos modos de hacer en el marco de un orden vivo renovado que está transformando nuestra relación con las imágenes.

La imagen registrada

Fotografía y cine

La aparición de la fotografía transformó nuestra noción de las artes plásticas y marca un lugar de inflexión en la confluencia entre las distintas artes visuales. La fotografía, innovación tecnológica y cultural comparable en importancia a la introducción de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV, empezó a cuestionar la concepción del arte como una actividad

asociada a una alta habilidad manual, en la que el artista es un artesano dotado de una creatividad especial.

La imagen fotográfica separa por primera vez el momento de la captación/construcción de la imagen de un proceso de manipulación/transformación de elementos materiales. La cámara fotográfica se presenta como un intermediario entre la mirada creativa del autor y la materia en la que la imagen queda plasmada, fijada, hecha objeto para ser observado.

Fracción de tiempo capturado y vestigio directo de lo real, la fotografía es testimonio de lo sucedido pero también, y sobre todo, una interpretación de la realidad.

La imagen fotográfica establece siempre una conexión entre dos instantes de tiempo, aquel en que ha sido captada y aquel en que es mirada. Un puente en el tiempo que también lo es en el espacio.

El cinematógrafo, al introducir la ilusión de movimiento, incrementa la ilusión realista de la fotografía e incorpora una nueva dimensión espacio/temporal a la expresión artística. Una de las particularidades del cine es que el soporte material –la película impresionada por la luz–, carece en sí mismo de la dimensión espacio/temporal antes señalada, que se manifiesta sólo en el momento de la proyección. Mientras en la foto la imagen se hace materia, la imagen proyectada es impalpable y fugaz, un espectro que necesita de la luz para hacerse presente.

El cine creó una nueva temporalidad, una duración en el tiempo que no es el de la vida.

En el cine el tiempo es, salvo excepciones, un fluir ajeno al del tiempo originario de la toma. Donde la foto refleja un instante capturado, el cine presenta un tiempo propio hecho de la suma de fracciones de tiempos diferentes, una abstracción que siempre se manifiesta ante los ojos del espectador en presente, lo que paradójicamente no afecta a la ilusión realista

de las imágenes.

Es importante destacar que la trascendencia cultural, económica e incluso política, que alcanzó el cine en muy pocas décadas no se puede atribuir a los progresos en el campo técnico sino a la capacidad de los cineastas para servirse de un modo creativo de los recursos materiales disponibles. Sin creatividad el cine nunca hubiera dejado de ser una curiosidad de feria, como lo fue en sus inicios, y el interés por él se hubiera agotado muy pronto.

Televisión

La televisión, al transmitir imágenes en movimiento sin necesidad de que estén previamente registradas sobre ningún soporte material, lleva la lógica figurativa iniciada en el Renacimiento a su punto culminante. En cierta manera, la imagen televisiva aparece ante el espectador como una prolongación natural de lo real. En la imagen electrónica transmitida en directo desaparece cualquier distinción entre el tiempo de la toma y el de la reproducción, lo cual constituye la especificidad fundamental de la televisión respecto al cine y a otras formas anteriores de creación y reproducción de imágenes. Esta propiedad de la televisión ha contribuido a aumentar la confusión, iniciada con la fotografía, entre la imagen y su modelo, entre representación y realidad.

Tiempo de computadoras

Las primeras computadoras datan de la segunda mitad de la década de 1940, época en que la televisión iniciaba su expansión. Eran enormes máquinas destinadas al cálculo científico y el procesamiento de datos, lejos aún de la versatilidad de los actuales equipos informáticos.

La relación entre arte e informática, disciplinas en apariencia tan dispares, es intensa desde que las computadoras, a finales de la década de 1950, empezaron a ser capaces de tratar sonidos e imágenes. Du-

rante muchos años esta capacidad fue muy limitada. Aunque las imágenes y los sonidos computarizados eran más una curiosidad técnica que una verdadera herramienta expresiva, el potencial de estas máquinas no tardó en atraer a artistas y a personas interesadas en la creación artística. Limitados por una tecnología todavía rudimentaria, numerosos artistas empezaron a utilizar técnicas computarizadas para la creación de sus obras. A medida que las capacidades de cálculo de las computadoras fueron aumentando, las posibilidades expresivas se incrementaron, lo cual abrió el camino a una mayor libertad creativa.

En la actualidad, las tecnologías informáticas ofrecen posibilidades potencialmente ilimitadas estableciendo una nueva etapa en el desarrollo de la expresión artística en su más amplia acepción.

La computadora está presente en distintas fases del proceso de creación y reproducción de obras en muchas disciplinas artísticas. El cine, la fotografía, la televisión, las artes gráficas y plásticas, el videoarte se benefician de un modo u otro de intervenciones sobre la imagen (creación, captura, tratamiento, reproducción) realizadas con algún tipo de tecnología digital.

La imagen digital

Una imagen digital es el resultado visual de un proceso en el cual el cálculo matemático efectuado por una computadora sustituye la función que tiene la luz en los soportes químicos, como en la fotografía, y en los soportes magnéticos, como en el video. El hecho que sepamos que una imagen fotorrealista, de un naturalismo perfecto y preciso, puede representar algo que jamás se ha materializado adelante del objetivo de una cámara, modifica la manera de mirar las imágenes como testimonio de aquello que ha sucedido o existido.

Las técnicas digitales permiten reproducir y modificar imágenes de cualquier origen de un modo sencillo, rápido y bara-

to. Pero además son una herramienta poderosa para la creación de imágenes mediante un proceso que no difiere en lo fundamental del proceso creativo en las artes plásticas. En ambos casos se trata de crear imágenes (paisajes, personajes, alegorías, etc.) a partir de modelos surgidos de la imaginación o la observación de los artistas. Por otro lado, la computadora permite tratar y crear imágenes cinéticas, lo cual la vincula con el cine de animación.

La incorporación de las técnicas digitales de la imagen en la producción cinematográfica ha permitido el perfeccionamiento y enriquecimiento de los efectos visuales. Asimismo, la producción de *films* realizados enteramente con técnicas de animación digital en 3D está dando lugar a la aparición de nuevas formas de expresión cinematográfica.

Las imágenes digitales son origen y efecto de un orden visivo renovado del que surge una nueva situación iconográfica, que no sólo ha producido modificaciones en la manera de concebir y producir formas preexistentes de manifestaciones artísticas sino que impulsa y alimenta distintos modos de expresión nacidos del uso de computadoras y otros dispositivos técnicos basados en el uso de tecnologías digitales.

Arte digital

Arte digital puede ser considerado un concepto valija en el cual entran prácticas artísticas que sólo comparten el uso de una computadora en algún punto del proceso de producción.

En el arte digital debemos distinguir entre aquellas obras concebidas para ser reproducidas en soportes materiales convencionales y las que son creadas para ser exhibidas utilizando medios electrónicos. Entre estas últimas, debemos diferenciar entre obras de estructura cerrada y obras interactivas, un tipo de obra que reclama la participación ac-

tiva e individual de los espectadores.

La obra de arte interactiva es por definición polisémica, una fuente de acciones potenciales en un universo de posibles, abierto a la intervención del observador. No se trata ya de *materia* y de *forma*, del trazo físico del gesto, del cuerpo del artista, sino de *trayectos* y *proyectos*, de *imágenes* y *movimientos* que transcurren en un espacio temporal. Así, estas nuevas formas de expresión tienen la capacidad potencial de revelar la relación cambiante que establecemos con el espacio y el tiempo. Un arte efímero entroncado en cierto aspecto con formas del arte escénico. La obra, sin expectativas de trascender en el tiempo, queda desposeída de su calidad de fetiche. El artista es libre de crear sin tener sobre él la mirada de la *historia del Arte*.

La gran mayoría de los usuarios de Internet difícilmente relacionan la utilitaria red mediante la cual, entre otras cosas, envían y reciben *emails* y leen el diario con nuevas formas de expresión artística. Sin embargo, en la red se puede encontrar obras de arte interactivo que incorporan imágenes fijas y animadas, texto y sonido, creadas especialmente para ser exhibidas en la World Wide Web. Esta modalidad de arte es conocida como *NetArt*.

El NetArt entronca con la tradición de las artes visuales que tiene su raíz en las artes plásticas y encuentra su continuidad en el *video-art*. Es difícil predecir cuál será la evolución de estas formas de expresión que hoy rara vez consiguen trascender fuera de pequeños círculos de iniciados.

Diferente es el caso de los videojuegos, caso paradigmático de interactividad informática. Si bien no parecería pertinente considerar arte a esta modalidad de entretenimiento informático de éxito masivo, muchos juegos alcanzan altos niveles de creatividad audiovisual que los emparejan con formas de expresión artística for-

malmente aceptadas como tales.

Los videojuegos preanuncian la creación de un nuevo lenguaje cinético en el que se conjugan todas las posibilidades expresivas que ofrecen las técnicas de representación digital: riqueza visual y sonora, interactividad y capacidad narrativa. De ahí la necesidad de reparar en ellos.

Teco-espectáculo

La incorporación de las TICs en la producción artística ha contribuido a diluir las fronteras entre las distintas disciplinas, produciéndose muchas veces interesantes procesos de hibridación o fusión que están impulsando la aparición de nuevos lenguajes artísticos. Así, la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación en las artes escénicas está dando lugar a formas expresivas que denominamos tecno-espectáculo. En este tipo de obras, entre las que encontramos distintas formas teatrales, danza, performances, instalaciones y *body art*, las tecnologías digitales juegan un papel fundamental como elemento expresivo en la concepción y representación del espectáculo, en las que las artes escénicas se vinculan con las artes visuales, formando una unidad con rasgos propios.

Reflexión final

La computadora es una máquina de estados discretos que responde a instrucciones formuladas en forma de algoritmos matemáticos. Todas las manifestaciones artísticas realizadas con computadoras –no por computadoras–, al igual que cualquier texto, imagen, sonido, base de datos o cálculo científico computarizados son objetos informacionales construidos en un lenguaje de naturaleza numérica. Esta convergencia de diferentes lenguajes en un modelo común de codificación establece la especificidad de la digitalización, y

marca los límites y las posibilidades de estas tecnologías en el campo de la comunicación y de la expresión artística.

Las computadoras han extendido nuestras capacidades de expresión y de percepción, pero no necesariamente nuestra creatividad. El desafío del arte hecho con computadoras es encontrar un anclaje social, una significación, tal como en su momento lo encontraron otras disciplinas artísticas y otras tecnologías. Para ello es necesario que surjan nuevos modos de decir, estéticas y lenguajes innovadores que no sean prisioneros de formas de expresión propias de artes y técnicas precedentes.

Afortunadamente, pareciera que este nuevo camino se empieza a recorrer. ■

¹ En última instancia, incluso en los procesos de producción más automáticos, siempre encontramos detrás la mano de una persona que ha programado la máquina con ciertas indicaciones y que le ha dado la orden de efectuar tal o cual tarea.

Abstracción y complejidad

Ensayo catálogo para la exposición Abstraction Now

LEV MANOVICH

Estudio Bellas Artes, Arquitectura e Informática en su ciudad natal, Moscú. En 1988 obtuvo la Maestría en Ciencias Cognitivas por la Universidad de Nueva York y el Doctorado en Estudios Visuales y Culturales, Universidad de Rochester, 1993. Su tesis doctoral «The Engineering of Vision from Constructivism to Computers» examina los orígenes de los medios informáticos relacionándolos con el arte vanguardista de la década del '20. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de

California, San Diego y Director del Laboratorio para el Análisis Cultural en el Instituto de Telecomunicaciones y Tecnología de la Información de California. Es autor de varios libros, entre otros: *Soft Cinema: Navigating the Database* y *The Language of New Media (El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, Barcelona, Paidós, 2006)* considerado como la historia de los medios más sugerente y de mayor alcance desde Marshall McLuhan. Publicó más de 80 artículos editados en alrededor de 28 países.

Traducción: Luciano Massa - Nora Minuchin
Revisión técnica: Agustina Desagastizábal - Alejandro Mc Coubrey

¿Qué tipo de imágenes son adecuadas para las necesidades de una sociedad globalizada, informatizada e interconectada, una sociedad que requiere en todas sus áreas representar más datos, más estratos y más conexiones que su precedente sociedad industrial? Los sistemas complejos que se han transformado en súper complejos;² la fácil disponibilidad de información en tiempo real proveniente de fuentes de información, redes de sensores, cámaras de vigilancia; un acceso más fragmentado y limitado a los sentidos de cualquier sujeto en una economía de consumo; todo esto instala una nueva presión sobre los tipos de imágenes que la cultura humana ya desarrolló y clama finalmente por el desarrollo de nuevos tipos. No significa necesariamente inventar algo inédito; en lugar de ello pareciera más productivo simplemente darle a las viejas imágenes una nueva apariencia, por decirlo así, ampliando aquello que pueden representar y el modo en que pueden ser usadas. Esto es, por supuesto, en lo que exactamente ha consistido la computarización de la cultura visual desde sus

inicios a principios de la década del '60. Mientras que la informatización mejoró la producción y distribución de tipos de imágenes preexistentes (grabaciones basadas en lentes, como por ejemplo fotografías, películas y videos, diagramas, planos arquitectónicos, etc.), lo más importante es que posibilitó a estas imágenes funcionar en nuevos y variados modos *agregando* interactividad, haciendo que las imágenes estáticas se transformen en espacios virtuales navegables, abriendo las imágenes a todo tipo de manipulaciones matemáticas que pueden ser codificadas en algoritmos.

Este breve ensayo no podrá, desde luego, consignar adecuadamente todas estas transformaciones. En lugar de ello se centrará en un tipo particular de imagen: la abstracción basada en software. ¿Debe la sociedad informática globalizada incluir imágenes abstractas en su arsenal de herramientas de representación? En otras palabras, si tomamos una abstracción y la conectamos al software, ¿tendremos algo nuevo y útil más allá de lo que ya tuvo lugar en la primera parte del siglo XX, (el nuevo lenguaje visual abstracto que fue adoptado por el diseño gráfico, el diseño de productos, la publicidad y todos los otros campos de comunicación, propaganda y consumo)?

After Effects

Comencemos reflexionando sobre la abstracción en relación a su opuesto. ¿De qué modo ha afectado la informatización de la cultura visual a la gran oposición del siglo XX entre abstracción y figuración? En retrospectiva, podemos observar que esta oposición fue una de las dimensiones que definieron la cultura del siglo XX ya que fue usada para sustentar otras tantas oposiciones (entre *cultura popular* y *arte moderno*; entre *democracia* y *totalitarismo*

demás). Disney contra Malevich; Pollock contra el Realismo Socialista; MTV versus Family Channel. Finalmente, como el lenguaje de la abstracción controló todo el diseño gráfico moderno mientras las pinturas abstractas migraban desde los talleres de los artistas a los museos de arte moderno, como así también a oficinas administrativas, logotipos, habitaciones de hotel, bolsos, muebles, etc., la carga política de esta oposición se ha disuelto en gran parte. Y aun así, ante la ausencia de categorías nuevas y más precisas todavía usamos figuración/abstracción (o realismo/abstracción) como el filtro mental y visual básico por omisión, mediante el cual procesamos todas las imágenes que nos rodean.

Pensando en los efectos de la informatización sobre la abstracción y la figuración, resulta más fácil tratar el segundo término antes que el primero. A pesar de que las imágenes *realistas* en perspectiva del mundo son tan comunes hoy como lo fueron a lo largo del siglo XX, la fotografía, las películas, los videos, el dibujo y la pintura no son ya los únicos medios para generarlas. Desde la década del '60, estas técnicas se unieron en una nueva técnica de síntesis computarizada de imagen. A lo largo de las décadas siguientes, las imágenes computarizadas tridimensionales se fueron generalizando cada vez más hasta llegar a ocupar una parte cada vez más importante del paisaje de la cultura visual. En la actualidad, por ejemplo, prácticamente todos los juegos de computadoras se basan en imágenes computarizadas tridimensionales en tiempo real y así también encontramos numerosas películas, *shows* televisivos, animaciones, videos educativos, presentaciones arquitectónicas, imágenes médicas, simuladores militares, etcétera. Y aunque la producción de imágenes sintéticas de alta definición es todavía un proceso que demanda tiempo, mientras el rol de esta técnica se está expandiendo gradualmente,

¹ Me baso aquí en el influyente análisis de Manuel Castells quien caracteriza a la nueva economía que surgió hacia el final del siglo XX como informatizada, globalizada e interconectada. Véase Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society. The Information Age*, vol. 1, segunda edición, Blackwell, 2000, p. 77.

² Qvortrop, Lars: *Hypercomplex Society*, Peter Lang Publishing, 2003.

diversos métodos y tecnologías se están desarrollando para facilitarla: desde numerosos modelos tridimensionales disponibles en librerías *online* hasta escáneres que capturan información de color y forma y softwares que pueden reconstruir automáticamente un modelo tridimensional de un espacio existente a partir de unas pocas fotografías.

Si bien la informatización *ha reforzado* la parte de la oposición ocupada por las imágenes figurativas por medio de nuevas técnicas para generarlas—e incluso, lo que es más importante, haciendo posible nuevos tipos de medios que se basan en ellas (animaciones tridimensionales computarizadas, espacios virtuales interactivos)—, simultáneamente *había empañado* el fin *figurativo* de la oposición. Continuos desarrollos en las *antiguas* fotos analógicas y en las tecnologías filmicas (nuevas lentes, películas más sensibles, etc.) combinados con el desarrollo del software para el procesamiento y composición digital de imágenes colapsaron completa y definitivamente la distancia que antes separaba diversas técnicas para construir imágenes representacionales: fotografía; foto-collage; dibujo y pintura en varios medios, desde óleo, acrílico y aerosol hasta crayón, lápiz y tinta. Actualmente, las técnicas específicas de estos diferentes medios pueden ser fácilmente *combinadas* dentro de un *metamedio* de software digital.³

Uno de los resultados de este cambio desde *medios representacionales* y de *registro separados* hacia la *computadora metamedio* es la proliferación de imágenes *híbridas*, imágenes que combinan trazos y efectos de una variedad de medios. Piénsese en un típico anuncio de una revista, en una publicidad televisiva o en la *home page* de

un sitio web comercial: probablemente aparezca una figura o el rostro de una persona sobre un fondo blanco, algunos elementos computarizados flotando delante o detrás, algunos *blurs* del Photoshop, alguna tipografía de moda del Illustrator, etcétera. (Por supuesto, mirando el diseño gráfico de la Bauhaus podemos ya encontrar cierta hibridación como así también un tratamiento similar del espacio combinando elementos bidimensionales y tridimensionales—y más aún debido a que un diseñador tenía que lidiar con un número de medios físicamente distintos—, los límites entre los elementos en los diversos medios estaban claramente definidos).

Esto nos conduce a otro efecto: la liberación de las técnicas de un medio particular de su especificidad material y de sus herramientas. Simuladas en el software, estas técnicas pueden ser ahora libremente aplicadas a datos visuales, espaciales o auditivos que no tienen nada que ver con el medio original.⁴ Aparte de poblar las barras de herramientas de diversas aplicaciones de software, estas técnicas virtualizadas vienen a formar un tipo de software separado: los filtros. Se puede aplicar reverberancia (una propiedad del sonido cuando se propaga en determinados espacios) a cualquier onda sonora; aplicar profundidad de campo a un espacio virtual tridimensional; aplicar *blur* a los caracteres, etcétera.

El último ejemplo es en sí bastante significativo: la simulación de las propiedades de los media e interfaces en software ha hecho posible no sólo el desarrollo de numerosos filtros separados, sino también el de áreas totalmente nuevas de la cultura de los media tales como *las animaciones* (un tipo de gráfico animado que existe por sí solo o combinado con elementos abs-

tractos, video, etc.). Permitiendo a los diseñadores mover caracteres en espacios bidimensionales y tridimensionales y filtrarlos en modos arbitrarios, After Effects ha afectado al universo Gutenberg del texto por lo menos tanto, si no más, como el Photoshop afectó a la fotografía.

El resultado acumulado de todos estos desarrollos—gráficos computarizados tridimensionales, composición, simulación de las propiedades de todos los medios e interfaces en software—es que las imágenes que hoy nos rodean son habitualmente muy bellas y con frecuencia muy estilizadas. La imagen perfecta ya no es más algo esperado en áreas particulares de la cultura de consumo, en lugar de eso es un requisito básico. Para advertir esta diferencia sólo hay que comparar cualquier programa de televisión de hace 20 años con uno actual. Al igual que los actores que aparecen en él, todas las imágenes han pasado por una cirugía plástica de Photoshop, After Effects, Flame o algún software similar. Al mismo tiempo, la mezcla de diferentes estilos representacionales que hasta hace unas pocas décadas atrás sólo era encontrada en el arte moderno (piénsese en los fotogramas de Maholo-Nagy o en las impresiones de Rauschenberg de 1960) se ha convertido en una norma en todas las áreas de la cultura visual.

Reducción modernista

Como puede observarse incluso en este informe sumamente resumido, la informatización ha afectado significativamente la parte figurativa o realista del espectro de la cultura visual de diferentes maneras. Pero, ¿qué sucede con la parte opuesta del espectro, la abstracción pura? ¿Se pueden comparar las elegantes imágenes abstractas tratadas algorítmicamente (que comenzaron a poblar cada vez más los sitios

web desde finales de los '90 y que tienen una gran carga ideológica) con alguna de las posiciones políticas y paradigmas conceptuales que rodearon al nacimiento del arte abstracto moderno en los comienzos de la década del '20? ¿Existe algún tema en común que se pueda deducir a partir de los *swirling streams* (flujos intrincados); de los *slowly moving dots* (puntos de movimiento lento); de los *dense pixel fields* (campos densos de píxeles); de las *mutating and flickering vector conglomerations* (conglomeraciones de vectores cambiantes y oscilantes) que provienen de los expertos contemporáneos del *Flash*, *Shockwave*, *Java* y *del Processing*?⁵

Si comparamos el año 2004 con 1914, veremos de hecho una amplitud similar de estilos abstractos: una estricta dieta nórdica de líneas verticales y horizontales en Mondrian; una orgía sumamente extravagante de formas circulares en Robert Delaunay trabajando en París; incluso los campos más conmovedores de Wasily Kandinsky; el desenfreno de los vectores de movimiento de los futuristas italianos. Las premisas filosóficas y las raíces históricas que llevaron finalmente a la emergencia de la abstracción *pura* durante la década del '10 son múltiples y diversas. Proviene de una variedad de posiciones filosóficas, políticas y estéticas: las ideas de sinestesia (la asociación de impresiones sensoriales), simbolismo, teosofía, comunismo (la abstracción como el nuevo lenguaje visual del proletariado en la Rusia Soviética), etcétera. Incluso es posible y apropiado señalar un único paradigma que al mismo tiempo diferencia la abstracción modernista de la pintura realista del siglo XIX y simultáneamente la conecta con la ciencia moderna. Este paradigma es la *reducción*.

En el contexto del arte la abstracción de Mondrian, Kandinsky, Delauney, Kupka, Malevich, Arp y otros, representa la conclusión lógica de un desarrollo gradual iniciado

³ La noción de la computadora como un *metamedio* fue claramente articulada por la persona que, más que nadie, fue responsable de convertir esta idea en realidad dirigiendo el desarrollo del GUI en el Xerox Parc durante la década del '70, Alan Kay. Véase Kay, Alan y Golberg, Adele, «Personal Dynamic Media» (1997), en Wardrip-Fruin, Noah y Monfort, Nick: *The New Media Reader*, MIT Press, 2003, p. 394.

⁴ En *The Language of New Media* describo este efecto en relación a la interfaz cinemática, es decir el modelo de cámara que en la cultura informática se ha transformado en una interfaz general para cualquier dato que puede ser representado en un espacio virtual tridimensional. Pero este es sólo un caso particular de un fenómeno más general: la simulación de cualquier medio en software posibilita la «virtualización» de su interfaz. Cfr. Manovich, Lev: *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.

⁵ Processing es un lenguaje de programación de alto nivel para gráficos computarizados que fue desarrollado dentro del grupo de John Maeda en el MIT Media Lab. Ver www.processing.net

en décadas precedentes. Desde Manet, el impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo hasta el fauvismo y el cubismo, los artistas progresivamente reducen y hacen abstractas las imágenes de la realidad visible hasta hacer desaparecer todos los trazos reconocibles del mundo de las apariencias. Aunque en general esta reducción de la experiencia visual en el arte moderno fue un proceso sumamente gradual que comienza ya en las primeras décadas del siglo XIX,⁶ hacia el comienzo del siglo XX vemos a menudo todo el desarrollo repetido de principio a fin dentro de una misma década, tal como en las pinturas de árboles creadas por Mondrian entre 1908 y 1912. Mondrian comienza con una detallada imagen realista de un árbol. En el momento en que concluye su notable operación de compresión, sólo queda la esencia, la idea, la ley, el genotipo de un árbol.

Esta reducción visual que tuvo lugar en el arte moderno traza perfectamente un paralelo con el paradigma científico dominante del siglo XIX y de comienzos del siglo XX.⁷ La física, la química, la psicología experimental y otras ciencias estaban ocupadas en la deconstrucción del reino de lo inanimado, de lo biológico y de lo psicológico en elementos simples y más indivisibles gobernados por leyes simples y universales. La química y la física postularon los niveles de moléculas y átomos. La biología vio el surgimiento de los conceptos de célula y cromosoma. La psicología experimental aplicó la misma lógica reduccionista a la mente humana postulando la existencia de otros elementos sensoriales indivisibles, la combinación que explicaría la experiencia perceptual o mental. Por ejemplo, en 1896 E. B. Titchener (uno de los alumnos de Wundt

que incorporó la psicología experimental en los Estados Unidos) propuso que hay 32.800 sensaciones visuales y 11.600 elementos sensitivos auditivos, cada uno apenas un poco distinto de los demás. Titchener resumió su programa de investigación del siguiente modo: «Denme mis elementos y permítanme juntarlos bajo las condiciones psicofísicas de la mentalidad en general, y garantizaré mostrarles la mente adulta como una 'estructura' sin omisiones ni superficialidades».⁸

Puede observarse fácilmente que el gradual movimiento del arte hacia la abstracción pura que se dio durante el mismo período sigue exactamente la misma lógica. Al igual que los físicos, químicos, biólogos y psicólogos, los artistas visuales se han concentrado en los elementos pictóricos más básicos, colores puros, líneas rectas y formas geométricas simples. Por ejemplo, Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* abogaba por el análisis «microscópico» de tres elementos básicos de la forma (punto, línea y plano) afirmando que existen respuestas emocionales confiables a las configuraciones visuales simples.⁹ Igualmente reveladores del programa de Kandinsky son los títulos de los artículos que publicó en 1919: «Small articles about big questions. I. About point» y «II About line».¹⁰

Si bien la simultánea deconstrucción del arte visual en sus elementos más básicos y combinaciones simples realizada por una variedad de artistas en diversos países durante las dos primeras décadas del siglo XX repite los desarrollos similares de la ciencia contemporánea, en algunos casos el vínculo fue mucho más directo. Algunos de los artistas clave que estaban involucrados en la *nacimiento* de la abstracción seguían

de cerca las investigaciones acerca de los elementos de la experiencia visual llevadas a cabo por los psicólogos experimentales. Dado que estos dividen la experiencia visual en aspectos separados (forma, color, profundidad, movimiento) y los someten a una investigación sistemática, sus artículos comienzan a poner de relieve formas simples tales como cuadrados, círculos y líneas rectas en distintas direcciones, habitualmente en colores primarios. Muchas de las pinturas abstractas de Mondrian, Klee, Kandinsky y otros tienen una notable similitud con los estímulos visuales ampliamente utilizados por los psicólogos en décadas anteriores. Teniendo en cuenta que existe documentación que prueba que, al menos en algunos casos, los artistas se han basado en las investigaciones psicológicas, resulta adecuado sugerir que directamente han copiado las formas y composiciones de la literatura psicológica. De esta manera, la abstracción nace de hecho en los laboratorios psicológicos antes de alcanzar las paredes de las galerías de arte.

Complejidad

Ya desde la década del '60 los científicos de diferentes disciplinas advierten gradualmente que la ciencia clásica que pretende explicar el mundo por medio de reglas simples aplicables universalmente (tales como las tres leyes de la física newtoniana) no puede dar cuenta de una cantidad de fenómenos físicos y biológicos. Poco después, las investigaciones de la inteligencia artificial que trataron de reducir la mente humana a símbolos y reglas también pierden peso.

El nuevo paradigma comienza a surgir en varios ámbitos científicos y técnicos y alcanza finalmente a la cultura popular. Incluye diversas áreas, enfoques y temas: teoría del caos, sistemas comple-

jos, auto-organización, autopoiesis, surgimiento, vida artificial, uso de metáforas y modelos tomados de la biología evolutiva (algoritmos genéticos, *memes*), redes neuronales. Si bien difieren unos de otros, la mayoría de ellos comparte ciertos supuestos básicos. Todos consideran los sistemas dinámicos, complejos y no-lineales y modelan el desarrollo y/o el comportamiento de estos sistemas como la interacción de un conjunto de elementos simples. Esta interacción conduce a propiedades emergentes, un comportamiento global *a priori* impredecible. En otras palabras, el orden que puede advertirse en tales sistemas surge espontáneamente; no puede deducirse a partir de las propiedades de los elementos que componen el sistema. Aquí tenemos las mismas ideas expresadas en términos un tanto distintos:

«(...) las propiedades ordenadas de un ensamble pueden surgir y surgen de la ausencia de anteproyectos, planificaciones u organizadores individuales; conjuntos interesantes pueden surgir simplemente de partes interactuantes; la enumeración de las partes no puede dar cuenta de la totalidad; el cambio no indica necesariamente la existencia de una fuerza o agente exterior; conjuntos interesantes pueden surgir del caos o del azar».¹¹

De acuerdo a los científicos que trabajan sobre la complejidad, el nuevo paradigma es tan importante como la física clásica de Newton, Laplace y Descartes con su supuesto del «universo como un mecanismo de relojería». Pero la importancia del nuevo enfoque no queda limitada a su potencial para describir y explicar los fenómenos del mundo natural que fueron ignorados por la ciencia clásica. Tal como la física y la matemática clásicas se adecuaron

⁶ Véase, por ejemplo, la exposición *The Origins of Abstraction*, Museo de Orsay, París, 5 de noviembre de 2003 al 23 de febrero de 2004.

⁷ Para una lectura detallada de la idea del arte moderno como la historia de la reducción que traza un paralelo con el reduccionismo de la ciencia moderna y en particular con la psicología experimental, ver el no tan conocido pero destacado libro *Modern Art and Modern Science*. Esta sección está basada en las ideas y evidencias presentadas en ese texto. Ver Vitz, Paul y Glimcher, Arnold: *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*, Praeger Publishers, 1984.

⁸ Citado en Hearst, Eliot, «One Hundred Years: Themes and Perspectives», en *The First Century of Experimental Psychology*, Eliot Hearst (ed.), Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1979, p. 25.

⁹ Kandinsky, Wassily, (1926), *Point and Line to a Plane*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947.

¹⁰ Yu. A. Molok, «Slovar simvolov' Pavla Florenskogo. Nekotorye marginalii», en *Sovetskoe Iskusstvoznanie*, N° 26, 1990, p. 328.

¹¹ Ver <http://serendip.brynmawr.edu/complexity/complexity.html>

perfectamente a la noción de un universo muy racional y controlado por Dios, las ciencias de la complejidad son apropiadas para el mundo en el cual todos sus niveles –político, social, económico y tecnológico– nos parecen más dinámicos, más complejos y más interconectados que nunca. (Como ha señalado Rem Koolhaas recientemente: «(...) la globalización es un crecimiento no por proliferación sino por integración. La globalización se basa en la conectividad –por medio del transporte, los acuerdos, estándares, bienes y culturas de consumo, información y medios–, conectando todo con todo lo demás».)¹² Finalmente no importa si las alusiones frecuentes a las ideas de la complejidad en relación a sólo alguno de los fenómenos contemporáneos –desde los mercados financieros hasta los movimientos sociales– son apropiadas o no.¹³ Lo que resulta importante es que, habiendo advertido los límites de los modelos lineales *top-down* y del reduccionismo, estamos en condiciones de adoptar un enfoque muy distinto, un enfoque que concibe a la complejidad no como algo molesto que necesita ser rápidamente reducido a elementos simples y reglas, sino como *la* fuente de vida, algo que es esencial para una existencia saludable y para la evolución de los sistemas naturales, biológicos y sociales.

Retomemos el tema central de este texto: la abstracción en los softwares contemporáneos y su rol en una sociedad globalmente informatizada. Finalmente, estoy en condiciones de identificar el paradigma más grande que advierto detrás de la diversidad visual de esta práctica, desde las animaciones de moda y los fondos que pueblan los sitios web comerciales hasta los trabajos online y offline que son explícitamente presentados por sus creadores como arte (una selección de trabajos de software maravillosa y cuidadosamente creada en la exposición Abstrac-

tion Now representa de manera formidable esta diversidad). Este paradigma es *la complejidad*. Si el arte modernista siguió los pasos de la ciencia moderna reduciendo los medios del arte –al igual que lo sensorial, ontológico y epistemológico experimentan y modelan la realidad– a elementos básicos y estructuras simples, en lugar de esto la abstracción en los softwares contemporáneos reconoce la complejidad esencial del mundo. Por tanto no es casual que los frecuentes trabajos de software se desarrollen en un modo que es directamente el opuesto a la reducción que tuvo lugar a lo largo de varios años en las pinturas de Mondrian, desde una detallada imagen figurativa de un árbol hasta una composición consistente en unos pocos elementos abstractos. Hoy es más probable encontrarse con lo opuesto: trabajos animados o interactivos que comienzan con una pantalla vacía o con elementos mínimos que rápidamente evolucionan en una imagen compleja y en continuo cambio. Y aunque el estilo de estos trabajos es a menudo un tanto minimalista –gráficos de vectores y patrones de píxeles más que una orgía de expresionismo abstracto (para una discusión acerca de este minimalismo visual como un nuevo modernismo, ver mi artículo «Generation Flash»¹⁴)– las imágenes formadas por estas líneas son típicamente lo opuesto al esencialismo geométrico de Mondrian, Malevich y otros modernistas. Los patrones de líneas sugieren la complejidad inherente del mundo que no se puede reducir a algún fenotipo geométrico. Las líneas curvan y forman arabescos inesperados en lugar de atravesar la pantalla en estrictas líneas horizontales y verticales. La pantalla como un todo se convierte en un ámbito en constante cambio en lugar de una composición estática.

Cuando hablé de la abstracción modernista señalé que su relación con la ciencia moderna era doble. En general, la trayectoria reduccionista del arte moderno que finalmente llevó a una abstracción geométrica pura en la década del '60 traza un paralelo con el enfoque reduccionista de las ciencias contemporáneas. Al mismo tiempo, algunos de los artistas siguen de hecho las investigaciones reduccionistas de la psicología experimental, adoptando para sus pinturas los estímulos visuales simples usados por los psicólogos en sus experimentos.

Puesto que los diseñadores y artistas que aplican la abstracción en el software son nuestros contemporáneos y ya que compartimos los mismos conocimientos y referencias nos resulta sencillo advertir la estrategia de préstamo directo en el trabajo. Es más, muchos diseñadores y artistas usan los algoritmos actuales de las publicaciones científicas sobre la teoría del caos, vida artificial, automatismos celulares y temas relacionados. Asimismo, la iconografía de sus trabajos a menudo siguió de cerca las imágenes y animaciones creadas por los científicos. Y de hecho algunas personas son capaces de operar simultáneamente en el universo cultural y científico usando los mismos algoritmos y las mismas imágenes en sus publicaciones científicas y en sus exposiciones de arte. (Un ejemplo es Karl Sims, quien en los primeros años de la década del '90 creó animaciones impresionantes basadas en investigaciones de la vida artificial que fueron posteriormente exhibidas en el Centro Pompidou en París). Lo que es menos obvio es que, además de los numerosos casos de préstamo directo, *la estética de la complejidad* también está presente en los trabajos que no hacen uso directamente de algún modelo de las investigaciones sobre la complejidad. En resumen, sostengo que, tal como fue el caso de la abstracción modernista, la abs-

tracción de la era de la información está vinculada con la investigación científica contemporánea tanto directa como indirectamente, tanto por medio de una transferencia directa de ideas y técnicas como indirectamente, como parte de la misma inventiva históricamente específica.

Estos son algunos ejemplos tomados del Online Project que forma parte de la exposición *Abstraction Now*.¹⁵ Decidí probar mi hipótesis analizando los trabajos uno por uno en lugar de elegir aquellos que coincidieran con mis ideas preconcebidas. También observé los informes que los acompañaban, ninguno de los cuales evocaba explícitamente las ciencias de la complejidad. Mi experimento terminó dando mejores resultados de los que suponía ya que casi todos los trabajos en la red que formaban parte de la exposición acudieron a la estética de la complejidad, haciendo referencia a los sistemas complejos del mundo natural mucho más a menudo y más literalmente de lo que esperaba.

El software *Yellowtail* de Golan Levin amplifica los gestos del usuario, produciendo líneas cambiantes de aspecto orgánico, de grosor y transparencia constantemente variables. La complejidad y el comportamiento dinámico de las líneas hacen que la animación se vea como una foto instantánea en tiempo real de algún posible universo biológico. Los trabajos ilustran perfectamente cómo un mismo elemento (por ejemplo una línea abstracta), que en la reducción modernista representaba la estructura abstracta del mundo, ahora evoca en cambio su riqueza y complejidad. (El trabajo de Manny Tan también puede ser empleado como un ejemplo de esto). En otras palabras, si la abstracción modernista sostiene que detrás de la riqueza sensorial del mundo subyacen simples estructuras abstractas que generan toda esta riqueza, tal separación de los niveles no se encuentra pre-

¹² *Content* – Rem Koolhaas/OMA/AMO, sección en los locales Prada, exposición en la Neue Nationalgalerie, Berlín, noviembre de 2003 – enero de 2004.

¹³ Para ejemplos de trabajos que aplican las ideas de la complejidad a una variedad de ámbitos, ver de Landa, Manuel: *Thousand Years of Non-Linear History*, MIT Press, 1997; Rheingold, Howard: *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, Perseus Publishing, 2002; Johnson, Steven: *Emergence: Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*, Scribner, 2003.

¹⁴ Disponible en www.manovich.net

¹⁵ <http://www.abstraction-now.at/the-online-project/>.

sente en las abstracciones de los softwares. Lo que por otro lado nos muestran es la interacción dinámica de los elementos que llevan periódicamente a ciertas configuraciones ordenadas.

Insertsilence de James Paterson y Amit Pitaru funciona de la misma manera: un clic del usuario aumenta inmediatamente la complejidad de la ya animada trama de líneas haciendo que las éstas se multipliquen, se quiebren, cambien y oscilen hasta que se *calmen* para formar un patrón complejo que a veces contiene algunas referencias figurativas. Si bien el informe de los artistas no hace referencia a las ciencias de la complejidad, la animación se ve de hecho como un ejemplo perfecto del concepto de propiedades emergentes.

Como ya señalé, los habituales trabajos en software utilizan gráficos vectoriales para crear patrones de aspecto biológico diferenciables. Sin embargo, una composición rectangular de aspecto más modernista puede también ser reutilizada para funcionar como un equivalente de los sistemas complejos estudiados por los científicos. Los trabajos de Peter Luining, *Return*, y de James Tindall evocan las composiciones típicas creadas por los estudiantes de la Bauhaus y Vkhutemas (el equivalente ruso de Bauhaus en la década del '20). Pero nuevamente, con un simple clic del usuario las composiciones cobran vida de inmediato transformándose en sistemas dinámicos cuyo comportamiento ya no evoca las ideas de orden y simplicidad. Como en otros tantos trabajos de software que adhieren a la estética de la complejidad, el comportamiento del sistema no es ni lineal ni aleatorio (en lugar de ello estamos en presencia de un sistema que parece cambiar de estado en estado, oscilando entre el orden y el caos), tal como sucede exactamente con los sistemas que se encuentran en el mundo natural.

Si bien algunos de los trabajos de software de la exposición *Abstraction Now* adoptan la estética combinatoria que es común tanto a la temprana abstracción modernista como al minimalismo de la década del '60 (en particular, las obras de Sol Leavitt), esto, de igual manera, sólo hace más evidente una lógica de trabajo que es bien distinta en la actualidad. Por ejemplo, en lugar de mostrar sistemáticamente todas las posibles variaciones de un pequeño vocabulario de elementos, el código *Arp* creado por Julian Saunderson de Soda Creative Ltd. cambia continuamente la composición sin llegar a ninguna configuración estable. La animación sugiere que el concepto modernista de *buena forma* ya no es aplicable. En lugar de formas correctas y formas incorrectas (piénsese por ejemplo en la *guerra* entre Mondrian y Teo van Doesburg) estamos en presencia de un dinámico proceso de organización que continuamente genera formas diferentes, todas igualmente válidas.

Si los trabajos hasta aquí descriptos pudieron referenciar la complejidad principalmente mediante el comportamiento dinámico de patrones de líneas minúsculas, el siguiente grupo de trabajos utiliza procesos algorítmicos para generar campos densos e intrincados que a menudo cubren toda la pantalla. Los trabajos de Glen Murphy, Casey Reas, Dexto, Meta, Ed Burton (también de Soda) entran todos en esta categoría. Pero, al igual que con los trabajos hasta aquí descriptos, estos campos nunca son estáticos, simétricos o simples; por el contrario, cambian, mutan y evolucionan constantemente.

Podría seguir multiplicando los ejemplos, pero creo que el panorama debe haber quedado claro. La estética de la complejidad que domina las obras online seleccionadas de la muestra *Abstraction Now* no es algo exclusivo de ellas. Ciertos trabajos examinados incluidos regular-

mente en otras muestras como www.whitneybiennial.com (con la curaduría de Miltos Manetas, 2002), Ars Electronica 2003 o los festivales Flash Forward demuestran que esta estética es tan central para la abstracción contemporánea del software como el reduccionismo lo fue para la temprana abstracción modernista.

Las limitaciones de extensión de este texto no me permiten abordar la importante cuestión relacionada con aquello que está sucediendo actualmente en la pintura abstracta (que es una escena muy activa en sí misma) ni cómo sus desarrollos se conectan o no con los desarrollos en el arte y diseño de software, además de los paradigmas científicos contemporáneos. En lugar de ello concluiré retomando la cuestión que enuncié al inicio: la necesidad de nuevos tipos de representaciones adecuadas a los requerimientos de una sociedad globalmente informatizada, caracterizada por los nuevos niveles de complejidad (entendida en este caso en términos descriptivos más que teóricos). Como ya he sugerido, prácticamente todos los desarrollos hasta el momento en las imágenes computarizadas pueden ser entendidos como las respuestas a esta necesidad. Pero esto aún deja planteado el interrogante de representar simbólicamente la nueva complejidad social. Si bien la abstracción del software hace a menudo referencias más directas a lo físico y a lo biológico que a lo social, también podría ser apropiado considerar varios trabajos en este paradigma como tales representaciones simbólicas, ya que ellos parecen capturar con bastante precisión y al mismo tiempo poéticamente nuestra nueva imagen del mundo—el mundo entendido como una red dinámica de relaciones que oscila entre orden y desorden—siempre vulnerable y pronta a cambiar con un simple clic del usuario. ■

Arte y estética en el campo del cine y la televisión

Enfoque semiopragmático (*)

ROGER ODIN

Profesor emérito en Ciencias de la Información y de la Comunicación. Ha dirigido en la Universidad de París 3 - Sorbonne Nouvelle el Instituto de Investigaciones sobre el Cine y el Audiovisual desde 1983 hasta 2003. Teórico del enfoque semiopragmático. Autor de *Cinéma et production de sens*, París, A. Colin, 1990 y *De la*

fiction, Bruxelles, De Boeck, 2000. *Se interesa igualmente por el cine documental (L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50, 2 volumes, Paris, L'Harmattan, 1997) y por producciones amateurs (Le film de famille, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, «Le cinéma en amateur», Communications N° 68, Paris, Seuil, 1999).*

Para comprender el enfoque semiopragmático que intento desarrollar desde hace unos años,¹ no es inútil quizás situar nuevamente este modelo en el contexto de la investigación francesa. En Francia, la semiología, y muy especialmente la semiología del cine,² se ha construido en la línea de Ferdinand de Saussure sobre bases inmanentistas. Incluso cuando la semiología tiene en cuenta al espectador, es siempre aquel construido por el film.³ Incluso cuando se pregunta sobre la enunciación, es siempre a partir de sus rastros en el texto.⁴ Es cierto que este enfoque textual tuvo consecuencias positivas, en particular la de invitar a observar las películas y más generalmente las obras con mayor atención,⁵ pero una cosa es igual-

mente segura: estableciendo que el texto está ahí y que no hay más que analizarlo, se induce un modelo comunicacional sobre el modo de la simple transmisión de un emisor a un receptor. Ahora bien, hoy, después del desarrollo de la pragmática, no se puede aceptar más tal modelo.

La semiopragmática plantea que no hay nunca transmisión de un texto de un emisor a un receptor, sino un doble proceso de producción textual: uno en el espacio de la realización y otro en el espacio de la lectura. Cuanto más las determinaciones que construyen los actantes de esos dos espacios se corresponden, más oportunidad hay para que las dos producciones textuales (los dos textos) sean próximas. El objetivo de la semiopragmática consiste en proporcionar un marco teórico que permita interrogarse sobre la manera en que se construyen los textos tanto en el espacio de la realización como en el de la lectura y sobre los efectos de esta construcción. Se parte de la hipótesis de que es posible describir todo trabajo de producción textual por la combinatoria de un número limitado de *modos de producción de sentido y de afectos* los cuales conducen cada uno a un tipo de experiencia específica (experiencias vividas por el lector, pretendidas por el destinador), y que el conjunto forma nuestra *competencia comunicativa*.⁶ modo ficcionalizante, espectacularizante, fabulizante, documentalizante, privado, etc. La semiopragmática se fija como objetivo describir estos modos y responder a cuestiones del tipo: ¿cuándo se pone en práctica tal o cual modo? ¿Cómo estos modos se articulan o

incluso se jerarquizan? ¿Por qué se moviliza tal o cual modo o sistema de modos, en tal o cual contexto?

En el punto de partida de este artículo, una constatación: si el cine es considerado hoy como algo concerniente al Arte,⁸ si la gran mayoría de las publicaciones que le son dedicadas – trabajos universitarios, críticas, artículos de revistas e incluso obras para el público en general – lo toma en términos de arte o de estética, o al menos reivindica estas etiquetas, la televisión es vista como perteneciente al espacio de los medios y aunque se habla a propósito de ella de «cultura mediática» es escasamente algo aproximado en términos de arte o de estética. Me ha parecido interesante ir viendo más de cerca a qué correspondía todo esto desde un punto de vista comunicacional.

1. Modo artístico y modo estético

Incluso, si yo fuera conducido a tomar ciertas posiciones, mi intención no es entrar en los debates que desde hace siglos trabajan la cuestión estética o artística (no tengo de ninguna manera la competencia), pero sí construir herramientas susceptibles de ayudar a dar mejor cuenta de los procesos de producción de sentido puestos en práctica dentro de esta perspectiva.

Dado que estético y artístico a menudo se confunden, mi opción es construir dos modos: el modo estético y el modo artístico. La distinción no es nueva; no obstante, si los teóricos que la aceptan afir-

Traducción: Mariel Ciafardo / Nora Minuchin
Revisión técnica: Eduardo Russo

(*) El presente artículo ha sido publicado en alemán en el año 2002 bajo el título «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Element zu einem semio-pragmatischen Ansatz», en *Montage/AV*, 11/2/02, «Pragmatik des Films», Schüren, pp. 42-57 y en francés en *Une identité plurielle. Mélanges offerts à Louis Porcher*, bajo la dirección de Dominique Groux y Henri Holec, L'Harmattan, 2003, pp. 219-232.

¹ Cf. R. Odin, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, pp. 67-82; «Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions», *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, NODUS, Münster, 1994, pp. 33-47 y sobre todo: *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles, 2000.

² Para una presentación y un debate general de este enfoque, cfr. Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, París, A. Colin, 1990.

³ Indiquemos dos obras ejemplares en este sentido: Francesco Casetti, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, París, P.U.L., 1990 (edición original: *Dentro lo sguardo*, 1986) y Daniel Dayan, *Western graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique* de John Ford, París, Clancier-Guenaud, 1983.

⁴ Christian Metz reivindica explícitamente este enfoque en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Méridiens-Klincksieck, 1991.

⁵ Raymond Bellour ve en esta ganancia de precisión el aporte esencial de la semiología como tal (*L'analyse du film*, París, Albatros, 1979, p. 21).

⁶ Sobre este concepto, cfr. D. Hymes, *Foundations in Sociolinguistics*, University of Pennsylvania Press, 1974.

⁷ En general, es aceptado considerar que un nuevo modelo anula todos los precedentes; tengo a la inversa que subrayar que el enfoque semiopragmático no invalida de ninguna manera el enfoque semiológico tradicional: se limita a ubicarlo en una perspectiva pragmática. Una vez explicada la construcción del texto, el análisis inmanentista conserva toda su validez y su eficacia. De una determinada manera, se podría decir que el enfoque semiopragmático hace aparecer los presupuestos del análisis inmanentista, ya que todo análisis inmanentista trabaja sobre un texto construido bajo la presión de determinaciones contextuales, pero esto sin tener conciencia de esta construcción (inmanentismo naïf), o sea, sin querer preguntarse, la mayoría de las veces, por las razones metodológicas o epistemológicas.

⁸ Signo institucional de este reconocimiento, en Francia: la enseñanza del cine está vinculada a las enseñanzas artísticas.

man la autonomía del modo estético (se puede observar un objeto natural bajo el modo estético, pero no bajo el modo artístico) generalmente vinculan el modo artístico al modo estético. «Si la experiencia estética constituye a la vez un final intrínseco al arte y una justificación suficiente, escribe Richard Shusterman, hay quizás buenas razones para definir el arte así (...).»⁹ Rainer Rochelitz, por su parte, plantea que «toda obra [de arte] no es en principio más que una pretensión de reconocimiento estético»¹⁰ y procura determinar los «criterios estéticos» de lo artístico.¹¹ En cuanto a Gérard Genette, pensando al mismo tiempo que es imposible definir estos criterios, concibe toda producción artística «como un *arte facto* (un producto humano) con función estética»¹² y afirma que la existencia de una intención estética (e incluso de una épsilon de intención estética) basta para hacer de todo objeto una obra de arte. A causa de esto, comprueba, se corre el riesgo de hacer de «todo arte facto una obra de arte», pero añade: «Ese exceso, si es tal, apenas me molestaría, y en todo caso menos que el exceso inverso».¹³

Mi posición será más radical: construiré los dos modos como completamente separados (aunque, como todo modo, pueden combinarse). Esta posición no es una opción filosófica:¹⁴ para mí, las distinciones no tienen por objeto caracterizar la naturaleza de los modos; no se trata ni de poner en evidencia propiedades específicas reales ni de describir lo que pasa en «nuestra cabeza» (mi descripción de los modos no es cognitivista), pero permite plantear una

serie de cuestiones. Los modos, tal como los concibo, son construcciones teóricas y las distinciones tienen una función puramente *heurística*: me parece, simplemente, que es planteando esta separación entre los modos que se puede dar mejor cuenta de lo que ocurre a nivel comunicacional.

La primera característica del modo estético, tal como lo construyo, es negativa: el modo estético no se basa en la construcción de un enunciador, ni siquiera en la de un enunciador de la producción.¹⁵ El hecho de que el objeto al cual se refiere la lectura estética tenga o no tenga enunciador (el caso de un objeto natural vs. un *arte facto*) es indiferente: la cuestión de la construcción del enunciador simplemente no se plantea. No hay que confundir esta situación con lo que ocurre con el modo ficcionalizante: el lector ficcionalizante se compromete, ciertamente, a no hacer preguntas al enunciador del texto (quien se convierte por tanto en un enunciador ficticio), pero la pregunta del enunciador está completamente admitida puesto que el lector es invitado a construir dos: el enunciador del texto y el enunciador de la producción. Con el modo estético, nada de eso: el lector tiene en cuenta el objeto como se manifiesta en el presente de la lectura y el trabajo de producción de sentido y de afectos se efectúa sin preguntarse sobre el contexto de producción ni sobre el enunciador y esto aunque el objeto al cual se refiere esta lectura sea un *arte facto* y tenga, de hecho, un enunciador (como es el caso de las películas).

Pero, ¿qué trabajo supone esta lectura? Mientras que el modo ficcionalizante se

basa en la aplicación de un sistema complejo de procesos, el modo estético, y ésta es otra particularidad mayor, no se basa en un conjunto de procesos específicos ni tampoco en un proceso realmente identificable: todo lo que se puede decir es que el sujeto de esta lectura se interna en una suerte de aventura, de búsqueda, algo que puede llamarse una búsqueda de valores. De hecho, el sujeto del modo estético se comporta un poco como sujeto de un recorrido narrativo teniendo como objeto la búsqueda de valores estéticos. Que se me comprenda bien: la narración no es un proceso del modo estético como lo es del modo ficcionalizante —el objeto de la lectura estética no es producir un relato—, el recurso a lo narrativo es, aquí, de nivel *meta*: es una manera de describir el recorrido del sujeto que se interna en el modo estético.

Así considerado, el modo estético se desarrolla según una sucesión de fases. Es interesante tener en cuenta que esta estructuración *temporalizada* difiere radicalmente de la del modo ficcionalizante, que es estrictamente lógica (la narración presupone la diegetización, la puesta en fase se apoya sobre la narración, la construcción del enunciador ficticio domina el todo, etc.).¹⁶

Examinemos rápidamente las distintas fases del recorrido narrativo estético.¹⁷ La primera fase es el momento del encuentro entre el Sujeto y el Objeto. Este encuentro puede revestir diversas formas: a veces, es un tercero el que va a llamar la atención del Sujeto sobre el Objeto («¡mira qué hermoso!»), otras veces es el propio sujeto quien se interna en la lectura estética instaurándose como su propio Destinador (autocontrato); a veces, incluso, es el Objeto el que funciona como Destinador, suscitando en el Sujeto el de-

seo de ir en busca de valores; a menudo se trata de un conjunto complejo de varias modalidades de puesta en relación.

La segunda fase corresponde a la atribución al Sujeto de los medios que van a permitirle alcanzar sus fines (los adyuvantes): en semiótica narrativa se habla de secuencia calificante. Queda claro, en efecto, que el modo estético no funciona de manera espontánea y que su movilización reclama, en particular, ciertas cualidades, aunque nadie está verdaderamente de acuerdo sobre la nomenclatura de esas cualidades (sensibilidad, facultad de simbolizar, de imaginar, etc.) y que no ha terminado de interrogarse sobre la manera de transmitir las: ésta es toda una cuestión de la educación estética (una cuestión bien diferente de la de la educación artística con la cual muy a menudo se confunde).

La secuencia principal consiste en el descubrimiento (o no) por el Sujeto de valores estéticos. La atención a esos valores no se realiza sin haber vencido distintos Oponentes: se trata de todo lo que pueda desviar, distraer al Sujeto de su búsqueda. Obviamente, el Sujeto puede ser él mismo su propio Oponente en el sentido de que puede interesarse en otras cosas que en la búsqueda de los valores estéticos del objeto (en la información vehiculizada, en la historia contada, en el autor, etc.), sin contar que puede también desinteresarse del objeto mismo. Destaquemos que los valores a alcanzar no son el mensaje de la obra (no son los valores vehiculizados por la historia contada, ni los valores del discurso sostenido): los valores estéticos se construyen en el encuentro del sujeto con el objeto, en la exploración que éste allí efectúa, en relación con las emociones provocadas y el trabajo cognoscitivo que ellas suscitan.¹⁸

⁹ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éditions de Minuit, 1992 (edición original, *Pragmatist Aesthetics*, 1991), p. 77.

¹⁰ Rainer Rochelitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, capítulo VI.

¹² Gérard Genette, *L'œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 10.

¹³ Gérard Genette, *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 271.

¹⁴ Para Jean Marie Schaeffer, al contrario, la afirmación de que el concepto de obra de arte es lógicamente independiente de todo juicio estético es una posición filosófica. Cfr. J. M. Schaeffer, «L'œuvre d'art et son évaluation», en Ch. Descamps, *Le beau aujourd'hui*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1993, pp. 28-31 y también, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁵ Retomo aquí la distinción entre «enunciador del texto» y «enunciador de la producción» introducida en mi obra: *De la fiction*, en particular pp. 57-59 (esta terminología, y en especial la denominación «enunciador de la producción», no es seguramente muy satisfactoria, pero, hasta ahora, no encontré una mejor).

¹⁶ El hecho de que la instalación de la lectura ficcionalizante sea a menudo temporalizada —el espectador comienza por diegetizar, luego por narrar, luego por ser puesto en fase... (cfr. «L'entrée du spectateur dans la fiction», en *De la fiction*, capítulo 7, con respecto a *Une partie de campagne*)— no contradice este análisis: cuando el espectador ficcionaliza, todos los procesos del modo ficcionalizante son convocados al mismo tiempo.

¹⁷ Me incluyo en el modelo narrativo greimasiano; cfr. A. J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966, en particular pp. 172-256.

¹⁸ Incorporo, aquí, una idea de Nelson Goodman, para quien «dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnent cognitivement» [en la experiencia estética, las emociones funcionan cognitivamente] (*Langages de l'art*, Paris, éditions Jacqueline Champion, 1990, p. 290; edición original, *Languages of Art*, 1976).

Por último, describiré la secuencia gloriificante que tradicionalmente cierra el relato, como la atribución al Objeto de los valores puestos en evidencia en el transcurso de la lectura. G. Genette describió bien esta operación de objetivación de lo subjetivo. El objeto es visto como teniendo los valores que el Sujeto le asignó en el transcurso de la lectura, pero el Sujeto no piensa que es él quien asignó los valores al objeto: cree que están en el objeto.¹⁹

Los valores se encuentran así ubicados en el centro del modo estético, le dan su justificación última. El problema es que estos valores no solamente no son fijos (belleza, fealdad, sublime, bien hecho, nuevo, autenticidad, fuerza de resistencia, capacidad para cambiar la vida, enriquecimiento de uno mismo y de la sociedad, etc.), sino que en tanto tales son muy difíciles de definir. No obstante, estas vacilaciones no ponen en peligro el funcionamiento del modo: es que lo esencial no está en el contenido de los valores movilizados, sino en el movimiento de su búsqueda.

A diferencia del modo estético, el modo artístico se deja construir como un conjunto de procesos identificables. Más exactamente, el modo artístico se caracteriza por la puesta en práctica de un proceso previo, obligatorio y de procesos facultativos. El proceso obligatorio es la construcción del *enunciador real de la producción como perteneciente a la institución Arte*.²⁰ Se encuentra, aquí, una situación próxima a la descrita en el modo documentalizable que descansa igualmente sobre un único proceso obligatorio: la construcción del enunciador como un enunciador real interrogable en términos de identidad y de verdad.²¹ Sin embargo, si en los dos casos el proceso obligatorio se refiere a la construcción del enunciador, en el caso de la lectura documentalizable se trata del enunciador del texto, mientras que en el caso de la

lectura artística se trata del enunciador de la producción: esta construcción es, en efecto, independiente del estatuto ficticio o real del enunciador del texto (hay producciones artísticas ficcionales o documentales). Se tendrá en cuenta que esta definición rompe con la tradición que consiste en ver el arte en la obra: en la perspectiva propuesta aquí es el estatuto del enunciador el que determina el ingreso o no al espacio del arte, un enunciador que puede por otra parte revestir rostros diversos: un individuo (Manet, Duchamp); un grupo (los impresionistas); una forma (la literatura) e incluso, como se verá más adelante, un medio (el cine).

Esta operación de inscripción institucional basta para firmar la entrada en el espacio del arte de cualquier producción o incluso de cualquier objeto (véase los *ready made*) y se puede sostenerla totalmente. Sin embargo, sólo cuando este proceso es prolongado por otros es que se puede verdaderamente hablar de *lectura* artística: el reconocimiento institucional no es una lectura, no es más que un proceso de asignación al espacio del arte.

La lectura artística comienza por la puesta en relación de un objeto y de un nombre: el nombre del enunciador inscripto en el espacio del arte que garantiza el estatuto artístico. Es eso lo que piensa Ben cuando afirma que «el arte es una cuestión de nombre propio». Esta búsqueda de nombre como operador de la lectura artística aparece de manera evidente en los trabajos que apuntan a librar las producciones primitivas del enfoque etnográfico para hacerlas entrar en el arte: la búsqueda del nombre del artista es una especie de obsesión. Esta misma obsesión es reconocible en los trabajos sobre el cine de los primeros tiempos. Si no se puede nombrar el autor de la película, parece que falta siempre alguna cosa...

Una vez nombrado el artista se desea

en general saber más sobre su trabajo y sobre el contexto en el que la obra ha sido producida; de ahí que las investigaciones biográficas e históricas apunten a «completar» el nombre dándole un contenido. Paralelamente, se ven las obras con la preocupación de poner en evidencia lo que las vincula al nombre, es decir su propio sistema, sus estructuras temáticas y estilísticas específicas.

Por último, el modo artístico se desarrolla por la construcción de categorías y la comparación con las producciones de otros enunciadores del espacio del arte, sea en sincronía, sea en diacronía: se entra así en la Historia del arte.

2. Arte y estética en el campo del cine y de la televisión

También someramente, me parece que la descripción de estos dos modos ofrece las herramientas para permitir comprender mejor lo que pasa en el campo del cine y la televisión. ¿Qué hay, pues, de la correlación del cine y de la televisión en el modo artístico y en el modo estético? Me contentaré con algunas observaciones.

En lo que concierne al cine, se notará, en primer lugar, que existen espacios donde obviamente el modo artístico y el modo estético no tienen nada que hacer: es el caso de la investigación científica o de la investigación aplicada o incluso de la utilización de la película como documento.²² En tales contextos, el reconocimiento del enunciador tiene lugar en otro marco institucional que la institución arte (la ciencia, la práctica o la historia), y los valores convocados (objetividad, informatividad, eficacia práctica) no son de ninguna manera valores estéticos.

Por otra parte, es necesario ver bien lo

que recubre el reconocimiento del cine como arte: para la gran mayoría de los espectadores se trata de una pura asignación institucional. Se acepta ver en el cine un arte porque se nos ha dicho, porque se ha enseñado (véase el cliché del cine como «séptimo arte»), y no se va a buscar más lejos: esta asignación, la mayoría de las veces, no tiene efecto sobre la relación de los espectadores de las películas que se realiza sobre cualquier otro modo que no es el artístico. Se va al cine para divertirse (modo lúdico), por la estrella que actúa en la película, por el espectáculo que ésta nos ofrece (modo espectacularizante), por vibrar al ritmo de los acontecimientos relacionados (modo ficcionalizante), y cada vez más a menudo para dejarse llevar por la dinámica de las imágenes y los sonidos (modo energético²³), más raramente se va al cine para conocer mejor el mundo (modo documentalizable). Ahora bien, son estos mismos modos los que son movilizados cuando se mira la televisión. Solamente cambia la importancia concedida a algunos modos: la televisión favorece la puesta en práctica del modo energético (debido a su estatuto de *medium* basado en flujo de imagen y sonido) y del modo documentalizable (debido a las relaciones privilegiadas que mantiene con la construcción de un enunciador real²⁴).

Así pues, a nivel comunicacional, en lo que se refiere a la relación con el arte, si se deja de lado el proceso de asignación, la diferencia entre cine y televisión dista mucho de ser tan grande como se dice.

Conviene, por otra parte, preguntarse sobre este rechazo a inscribir la televisión en el espacio del arte. Las tentativas que se han hecho para tratar de operar esta inscripción, además de que se fundamentan, la mayoría de las veces, sobre la asimilación de la televisión al teatro o al cine,

¹⁹ Gérard Genette, *La relation esthétique, op.cit.*, p. 117.

²⁰ Esta definición se inscribe en el paradigma que da del arte una definición «institucional» (sobre esta cuestión, cfr. Morris Weitz, «Le rôle de la théorie en esthétique», en Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 27-40) y sobre todo Georges Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, 1988.

²¹ Sobre este modo, cfr. el capítulo 12 de *De la fiction*.

²² Eso no quiere decir que las películas hechas para estos espacios no pueden ser leídas bajo el modo estético, sino supone que se los sacó entonces del «marco» (Goffman) para el cual fueron hechas, como es el caso de algunas producciones experimentales de *found footage*. Si el documento no reclama el método artístico, el documental, tal como se lo lee hoy, está al cruce del modo documentalizable y del modo artístico. El documental es un documento realizado por un realizador que es reconocido como artista.

²³ Sobre este modo, cfr. *De la fiction*, pp. 160-163.

²⁴ Para una explicación de las relaciones entre televisión, enunciador real y lectura documentalizable, cfr. *De la fiction*, capítulo 12.

fracasaron globalmente. La existencia de una cadena denominada Arte no debe causar ilusión: Arte difuso por cierto de las emisiones sobre el arte así como de las películas de autor y de las emisiones culturales, pero no es por ello que es reconocido en sí mismo como un enunciador perteneciente al espacio del arte. Con todo, es cierto que el reconocimiento de la televisión como arte—o al menos de una parte de la televisión (incluso el cine, hemos visto, tiene sectores que escapan al estatuto de arte)—es una operación totalmente posible. La supuesta dificultad de encontrar en las emisiones de televisión a un «autor», a menudo citada para justificar esta denegación de reconocimiento, no se sostiene: por fuera del hecho de que esta observación no tiene sentido para las series (que como las películas tienen realizadores a quienes nada impide reconocer como «autores») no sería difícil instituir como «autores» a los inventores de «dispositivos»:25 los que conciben la forma en que las emisiones (de variedades, de estudio, etc.) se dan a ver, o la forma en que son filmados los partidos, las carreras ciclistas y de automóviles, etc. La prueba de que esto sería posible es que se produjo al menos una vez en la televisión francesa: con Jean-Christophe Averty. Reconocido como el autor de un dispositivo específicamente televisivo, Averty es uno de los pocos realizadores de televisión en haber sido aceptado en el espacio del arte.²⁶ Se podría, sin duda, pretender construir otros «autores» televisivos como, por ejemplo, los presentadores: tienen cada uno su estilo. De hecho, lo que falta realmente para que la televisión haga su entrada en el espacio del arte es que un grupo (propietarios de canales, críticos, políticos) encuentre interés en el cambio del estatuto institucional de la televisión y lo tome entre manos (como se ha hecho en el caso de la fotografía), creando revistas destinadas a promover la lectura artísti-

ca, editando casetes o DVD etiquetados «arte» de las emisiones-faro,²⁷ organizando festivales anunciados como dependientes del espacio del arte (y no solamente como de los mercados), etc. Si esto no se hace es porque asignar a la televisión (e incluso a una parte de ella) un estatuto artístico aparece como «menos rentable» (o al menos no aparece como «más rentable») que su estatuto generalista actual. Pero la causa no es la televisión como tal.

Volvamos al cine. Existen, en efecto, espacios comunicacionales donde el cine no funciona como yo lo he descrito: el espacio de la cinefilia, el espacio de la crítica, el espacio de los estudios sobre cine. En ellos, no solamente el realizador en tanto que enunciador reconocido por el mundo del arte está en el centro de la relación de las películas, no solamente la lectura que se hace de las películas moviliza el modo artístico en toda su amplitud (estudios biográficos, estudios históricos, análisis de las obras, comparaciones), sino que se reivindica de buen grado un enfoque estético. Me parece que si la movilización del modo artístico es indiscutible, la del modo estético demanda ser examinada seriamente.

La práctica cinéfila, por ejemplo, tiene incluso más a menudo que ver con la práctica del coleccionista que con la búsqueda de valores estéticos. Se trata de ver todas las películas de tal o cual autor o todas las que pertenecen a tal o cual género, al límite, todas las películas de la historia del cine. En otros casos, se limita a la búsqueda de información: se dedica a saber todo sobre tal o cual realizador, sobre el contexto en el cual la película ha sido hecha, sobre los efectos especiales, etc. Muchos trabajos sobre historia del cine me parecen muestras de estos dos enfoques acumulados.

Contrariamente a lo que podría creerse, el análisis filmico no implica movilizar

el modo estético. Por un lado, porque se puede hacer análisis de películas desde perspectivas que no tienen nada que ver con lo estético (análisis históricos, sociológicos, psicoanalíticos, etc.); por otro lado, porque no es indispensable ir en búsqueda de valores para evidenciar las figuras y la estructura de la película que se estudia; se puede completamente sólo permanecer en el análisis formal. Pierre Sorlin opone justamente este tipo de análisis, que califica de «estilístico» o de «sistémico», a la aproximación estética.²⁸ Así, incluso los análisis que se anuncian como «estéticos» no están incluidos siempre en el modo estético. Más generalmente, la lectura artística, con lo que supone de investigación documental, de movilización de herramientas y de métodos, apenas favorece el paso al modo estético: es necesario aun más disponibilidad para internarse en esta aventura. La manera en que se enseña el cine en la escuela o en la universidad me parece favorecer todavía más el modo artístico que el modo estético.

Mi propósito no es hacer reproches a estos enfoques por no promover el modo estético: allí no está el problema. Quería solamente señalar que el recurso al modo estético está menos vinculado al modo artístico de lo que se podía pensar y que la relación entre estos dos modos no es siempre pacífica.

Obviamente, el modo estético puede también articularse con el modo artístico. En este caso, a diferencia de lo que pasa cuando se produce de manera aislada, la lectura estética instaure al autor como

responsable de los valores de la obra.

Los que leyeron mis trabajos previos no se asombrarán de verme dedicar aquí algunas líneas a la película familiar. Es, en efecto, un caso interesante, en el sentido que si el modo artístico no tiene obviamente nada que hacer allí (la película familiar no implica que el presentador esté construido como perteneciente a la esfera del arte, sino como un miembro de la familia²⁹), en cambio, moviliza un auténtico enfoque estético, y esto se da tanto a nivel de la realización como de la lectura.

Contrariamente a lo que pude dejar entender en mis anteriores artículos sobre el tema, el cineasta familiar no está solamente movido por «una intención en acción», sino también por una «intención previa»:³⁰ el realizador de una película de familia está animado por la búsqueda de la belleza. Este programa estético se manifiesta en el proceso de selección de lo que es filmado («No filmo más que lo que es bello») y en una determinada manera de filmar: todo plano de una película de familia dice «*mira qué bello es el mundo*». Precisemos: este movimiento de «asignación de belleza»³¹ no tiene nada que ver con la búsqueda de una calidad cinematográfica; el hecho de que la toma de vistas sea estable o no, nítida o no, expuesta correctamente o no, bien encuadrada o no, no importa, lo que cuenta es la operación de designación destinada a *mostrar que se muestra* algo hermoso. De ahí los golpes de zoom incansables, los movimientos de cámaras que intentan captar en un mismo movimiento toda la

²⁵ Sobre este concepto, cfr. *Hermès* n°25, «Le dispositif», Paris, CNRS éditions, 1999.

²⁶ Este reconocimiento culminó en una exposición en el espacio *Électra* en París.

²⁷ La edición en casetes o DVD de emisiones de televisión existe, pero se refiere a series cultas o emisiones documentales, no pretende promover emisiones con la etiqueta «arte».

²⁸ Pierre Sorlin, *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan Université, 1992, pp.210-212. La concepción de la estética desarrollada por Pierre Sorlin se acerca a la desplegada aquí pero, sin silenciarla, insiste menos sobre la búsqueda de valores que sobre la sensibilidad a la obra (la «fuerza de sobrecogimiento», p. 214).

²⁹ Existen sin duda «películas familiares» hechas por artistas para inscribirse en el espacio del arte (Brackhage, Mekas, Warhol), pero no son verdaderamente películas de familia, en el sentido que he dado a esta categoría: una película familiar es una película hecha por un miembro de una familia para los miembros de esa familia con respecto a la vida de esa familia (cfr. mi artículo: «Le film de famille dans l'institution familiale», en *Le film de famille, usage privé, usage public*, R. Odín dir., Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, pp. 27-42). Las películas de Brackhage, Mekas, Warhol son hechas para ser vistas por los espectadores y para ser leídas en términos artísticos (vs. privados).

³⁰ Se encuentra esta distinción en mi artículo: «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion», en *Communications* n° 68, «Le cinéma en amateur» (R. Odín dir.), Paris, Seuil, 1999, pp. 47-83. La distinción entre «intención previa» e «intención en acción» es tomada de Searle (John R. Searle, *L'intentionnalité, Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Editions de Minuit, 1985; edición original, 1983, Cambridge University Press, pp. 107-109).

³¹ Hubert Damish, *Le Jugement de Paris*, p. 18, citado por J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 84.

belleza de un paisaje, de ahí las repeticiones (el mismo paisaje filmado varias veces bajo el mismo ángulo como si aquél que filma no pudiera dejar de filmarlo de tan bello que lo encuentra), de ahí también los estereotipos, ya que el estereotipo (la tarjeta postal) es la garantía de la belleza (si se hicieran tarjetas postales de este paisaje, es que es bello).

Las personas filmadas manifiestan igualmente este deseo de hacerse ver como bellas en la película (la novia da vueltas como una modelo delante de la cámara, un hombre solicita esperar que tenga bien hecho el nudo de su corbata para dejarse filmar) y participan con sus gestos en el movimiento de «asignación de belleza» (filmada por su marido ante las Cataratas del Niágara, una mujer no para de hacer grandes gestos con los brazos para mostrar a la cámara «cómo es de bello»). En un artículo apasionante, Karl Sierek puso bien en evidencia cómo tales gestos operan un movimiento reflexivo destinado «a hacer visible el hecho de ver» las cosas como bellas: «se deshacen los paquetes de regalos de Navidad, se los mira y se los retiene delante de la cámara, repitiendo el gesto de alegría; sabiéndose en el centro de la imagen, se muestra el fuera de campo, se imita su propia mirada, que ha recaído sobre *algo hermoso*». Luego Karl Sierek añade, en referencia a una observación de Robert Musil, en un texto precisamente titulado «C'est beau ici»: ³² cuando comienzan a filmar los cineastas aficionados se orientan según criterios futuros y piensan, «aquí, eso será bello». Así, en lugar de fijar la presencia en el instante, la película de familia «construye para el futuro un estado que será experimentado como bello».

En general, este proyecto no llega a su

término: la búsqueda de belleza, obsesiva en el espacio de la realización, no está, seguramente, tan presente en el espacio de la lectura. Es que el modo de lectura privado conduce a constataciones que favorecen apenas esta lectura: todo el mundo ha cambiado, envejecido, los cuerpos se han deteriorado, la vida ha pasado con su parte de dificultades, desdichas y dramas... El modo estético no está menos en práctica en este espacio. Es que la película familiar, como *forma a completar*³³ exige una respuesta que cada espectador debe producir él mismo activamente. Se puede hablar al respecto de una verdadera exigencia hermenéutica que apela a una iniciativa colectiva e individual. Juntos los miembros de la familia construyen el texto filmico (se habla mucho durante el visionado de la película de familia). Se efectúa una *performance* que une a los miembros de la familia en la comunión con el mito familiar. La constitución de una «comunidad afectiva» («El estar juntos») ³⁴ es el valor perseguido en esta búsqueda. Paralelamente, la película de familia nos «trabaja» el interior, obligándonos a volver sobre nosotros mismos y sobre nuestra relación con los otros. Desde este punto de vista, mirar una película de familia es siempre una aventura, una aventura a veces riesgosa porque el film puede arrastrar a una confrontación con lo vivido difícil de asumir. Así descripta, la experiencia de la película de familia es muestra de esta gran estética que implica todo el ser y pone en juego la totalidad del sujeto en su relación con el otro y el mundo.³⁵

Volvamos ahora a la televisión. Pienso, en efecto, que este análisis de la película de familia puede ayudar a comprender mejor lo que pasa en este espacio. Aceptemos el hecho de que, por el momento, la televisión

no moviliza el modo artístico. Pero, ¿qué ocurre con el modo estético?³⁶

Me parece que no se ha visto cuánto el contexto de visionado de la televisión podría ser favorable a la puesta en práctica de este modo, puede ser más que el cine, al menos que el cine que se va a ver en sala. Ir al cine, en efecto, es siempre salir de la propia casa para ir a ver *un espectáculo*, mientras que la televisión se ve en el domicilio, cuando se lo desea, mientras se quiera, en condiciones en el fondo bastante próximas a la película familiar. Como para esta última, se podría decir que si la televisión no propone obra, son los espectadores quienes la producen. Al menos (ya que, de hecho, no se trata verdaderamente para el espectador de producir una obra), el espectador es incitado a explorar su propia vida y a ir en busca de valores. Por cierto, no es cuestión de dejarse engañar y de subestimar lo que Louis Porcher llama graciosamente (para discutirlos) «los pecados mortales de la televisión»³⁷ pero, quizá, se podría tener un poco más de confianza en el espectador³⁸ y admitir que si la televisión tiene tanto éxito no es solamente por su facilidad (por lo demás bien real), sino también porque el espectador encuentra ahí una satisfacción profunda. Pues por poco que se esté dispuesto, la televisión ofrece posibilidades de encuentros hasta allí imposibles y contribuye a abrir cuestionamientos inéditos; ella puede ser una especie de fuente importante de enriquecimiento personal, incluso inducirnos a cambiar nuestra vida. Esta concepción de la estética en conexión directa con la vida³⁹ acerca a la televisión (y a la película familiar) a algunas producciones del arte contemporáneo que presentan objetos en sí mismos sin valor estético, pero que conducen a una lectura estética por su rela-

ción con la vida del artista y del espectador.⁴⁰ Sin hacer de la televisión un arte, ella pone de manifiesto que la televisión puede funcionar como un *catalizador* que permite al *modo estético* desarrollarse.

Conclusión

Al término de este breve recorrido, aparece claramente que no es posible atenerse a la *doxa* que nos ha servido de punto de partida. Desde una perspectiva comunicacional, falta mucho para que la relación entre el arte y la estética esté también presente en el espacio cinematográfico lo cual podría explicar el número de publicaciones y de trabajos que anuncian esta relación, y cuando esta relación está presente, no es siempre allí donde se lo esperaría (ver la película familiar y la estética). Lo mismo sucede para la relación privilegiada de la televisión con el modo estético. En cuanto a la ausencia de relación de la televisión con el arte, se trata ciertamente de una elección económico-comunicacional, no de una fatalidad «innata». Esto cambia un poco las ideas previas, esto incluso contradice algunas de mis afirmaciones anteriores, pero investigar ¿no es también cambiar de parecer? ■

³² R. Musil, «Hier ist es schön», en *Prosa un Strück*, Reinbek, 1978, p. 523, citado por K. Sierek, «C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille», en *Le film de famille, op.cit.*, pp. 63-78.

³³ La película familiar funciona menos como un conjunto de representaciones que como una colección de índices o estímulos que incitan a la producción de sentido. Sobre este punto, cfr. «Le film de famille dans l'institution familiale», en *Le film de famille, op.cit.*, pp. 27-42.

³⁴ Hermann Parret, *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Ousia, 1999.

³⁵ Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, PUG, 1999, pp. 219-220.

³⁶ Si existen innumerables trabajos de estética del cine, en mi conocimiento los trabajos consagrados a la estética de la televisión son extremadamente escasos. En el espacio cultural francés, titular una obra *Esthétique de l'audiovisuel*, como lo ha hecho Pierre Sorlin (lo audiovisual englobando al cine y a la televisión) es recibido como realmente audaz y casi como una provocación por parte de los cinéfilos.

³⁷ Louis Porcher, *Télévision, culture, éducation*, Paris, A. Colin, 1994, Parte III, Capítulo 2, p. 127 y ss.

Materia y sentido en los procesos teatrales

Reflexiones desde una perspectiva estética

MARGARITA SCHULTZ

Doctora en Filosofía Estética. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las cátedras de Estética y Epistemología de la Historia del Arte. Editora responsable de *La Cuerda Floja* –revista en Internet, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile– y productora del programa radial «En Torno a las Artes» de la mencionada Universidad. Es creadora y directora del Grupo Imagen/Idea (investigación y creación visual). Ha publicado más de 100 ensayos y artículos

en revistas nacionales y extranjeras. Autora de numerosos libros: *La cuerda floja*; *La obra escultórica de Marta Colvin*. Libro de arte, *Reflexiones en torno a las artes, entre otros*. Ha sido invitada para dictar cursos y seminarios de su especialidad en universidades de América Latina. Participó como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales de Estética y Filosofía. Ha sido invitada como Jurado de Premiación y Selección en concursos de artes visuales en Chile y Europa.

Un marco de referencia

Las siguientes son cuatro variaciones sobre un tema, algo que en música se ha realizado tantas veces. El carácter de la *variación*, en esa forma musical denominada *tema con variaciones*, es de tal naturaleza que las variaciones pueden ejercitar su libertad de muchas maneras posibles sin dejar de permanecer enlazadas por un cordón umbilical a su matriz. Este breve proemio ha sido motivado por la audición de las *Variaciones Goldberg* –publicadas en 1741 ó en 1742– de Johann Sebastian Bach. En ellas, un Aria oficia de *matriz* y es retomada al final. Treinta variaciones muestran su afinidad diversificada con el tema.

¿Cuál es el tema sobre el cual propongo estas cuatro variaciones? Está nombrado al inicio del título de este trabajo: materia y sentido. Podría decirse, sin mucho margen de error, que toda la reflexión estética sobre las artes, en Occidente al menos, gira en torno a esa pareja dialéctica de elementos inseparables y a

la vez opuestos. Materia y sentido subyacen como nociones en cualquiera de las disciplinas artísticas tradicionales; incluso en las actuales donde pareciera ser que la producción digital hace una pirueta y se evade de esa dualidad de acción recíproca. Me permito afirmar, aun sin desarrollar una fundamentación aquí, que también en las producciones artísticas digitales cabe desde la reflexión estética un acercamiento crítico a ese binomio. Los apartados que siguen: ¿Qué vemos en escena?; El actor y su personaje; ¿Qué aporta la presencia del actor?; Ideas sobre texto y corporalidad en el teatro actual, tienen esa problemática en común.

¿Qué vemos en escena?

Esta pregunta acerca de qué vemos en escena marca el horizonte de reflexión de uno de los más cautivantes ensayos del filósofo español José Ortega y Gasset, me refiero a su ensayo *Idea del Teatro*. En esta pregunta está contenida, como una esencia, su teoría acerca del teatro. El teatro es espectáculo en un escenario, allí vive y palpita; no es mero texto literario para la lectura solitaria. Y esa pregunta, si sorprende, no debiera hacerlo tanto. ¿Estamos seguros de saber qué vemos realmente en el escenario?

La pregunta se origina en un conjunto de dualidades articuladas, propias de lo teatral –y, añadido, de toda forma de arte–, las cuales pueden subsumirse bajo dos nociones primarias: realidad / no realidad. Materia, soporte, presencia actual, por un lado; sentido, atmósfera, evocación, por el otro lado. En el teatro, las dualidades son numerosas porque su poder sugestivo es grande también. Ante todo, en un escenario hay actores y actrices, que están allí no como las personas que son, sino para representar y brindar su persona al personaje. Los actores sustentan

personajes; las tablas del escenario, sustentan el piso de innumerables espacios que van desde el claro de un bosque hasta el salón de un palacio, el interior de una casa o el escenario teatral mismo, como en *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello. Los telones pintados son árboles, montañas, nubes tempestuosas, lejanos sembradíos, vitrales multicolores donde viven su sueño imaginarias historias bíblicas. O estructuras armadas con cajones de manzanas, a veces, que conquistan la variada dignidad de un púlpito o la mesa de un rey, un lecho nupcial o la mesa de un pastor.

¿Qué vemos en escena? ¿Cuál de esos dos órdenes de cosas vemos? Nuestros ojos y oídos perciben el primero; nuestro espíritu-mente se instala en el segundo. Percibimos la figura, los movimientos, la voz del actor Juan Pérez, el a veces sin ventura Juan Pérez, como dice Ortega y Gasset. Y, a través de todo ello, la figura; los movimientos; la voz de Hamlet, príncipe de Dinamarca; o de Don Juan, seductor, o de Cyrano, con una capacidad de amor mayor aun que su nariz. A través de los telones, vemos el bosque, a través de los cajones de manzana vemos la mesa del rey.

¿Cuál de estos órdenes predomina y al hacerlo anula al otro? ¿O no hay tal predominio de uno sobre el otro? Para responder a estas preguntas es útil pensar en la situación hipotética de hegemonía alternativa de cada uno de estos órdenes. ¿Cuáles serían sus consecuencias?

Cuando lo directamente perceptible nos parece deficiente, por ejemplo, por una mala actuación, por carencia de ritmo escénico, una evidente discordinación en el movimiento de los actores, o una escenografía inadaptada, barroca, inútilmente recargada... Cuando aquello que soporta a lo imaginario nos parece deficiente estamos impedidos de trascender a ese mundo hacia el cual se orientan to-

dos los propósitos teatrales: el mundo de la ficción. Entonces, no podemos ver a Hamlet porque el sin ventura Juan Pérez nos lo impide, quedamos atascados, anclados sin poder partir. Esta supremacía de la realidad conlleva el desvanecimiento y por tanto el fracaso del hecho teatral. Un riesgo, opuesto al anterior, que puede afectar negativamente la recepción de lo teatral –y tal vez por eso la naturaleza misma de este fenómeno– es el tomar esa ficción que se desarrolla ante nosotros como si fuera realidad. En ese caso dejamos de ser espectadores de teatro: ya no podemos asistir serenamente al asesinato de Marat, por ejemplo... ¿cómo podríamos? Nos sentiríamos movidos a intervenir, a tratar de impedirlo. Ortega y Gasset encuentra en el Quijote una muestra suculenta de esa circunstancia. Don Quijote está viendo una representación de títeres en el retablo de Maese Pedro. De pronto nota que los moros van a dar alcance al caballero cristiano don Gaiferos, quien acaba de rescatar a su esposa Melisendra, precisamente de manos de los moros. Cuando advierte esto, Don Quijote saca su espada y comienza a despachurrar a los títeres mientras dice: «(...) deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla».

Don Quijote penetró de tal modo en el mundo imaginario que olvidó la condición de imaginario, de irreal, propia de ese mundo. Los muñecos le resultaron absolutamente transparentes.

Si se trata de condiciones del mirar artístico, creo que ni la opacidad ni la rotunda transparencia son lo más adecuado; lo sería, en cambio, algo así como la translucidez. Me refiero a ver lo que está más allá sin perder conciencia de que hay un factor mediador: el dominio real constituido por actores, escenografía, etcétera. Debemos ver el paisaje y la ventana que permite verlo... ¿No sucede que el tea-

tro exige de nosotros una delicada conducta receptiva, similar a la del equilibrista? Lo teatral parece ser así una delgada cuerda tendida entre lo real y lo irreal.

El actor y su personaje

Pero, ¿cómo camina por esa cuerda el actor? ¿Hay en su función actoral algo similar a una *pérdida del equilibrio*? ¿Algo semejante a la del Quijote con los muñecos o a la nuestra, frente al sin ventura Juan Pérez?

Veamos. Se abre el telón, aparecen en escena algunos elementos, un sillón, una lámpara de pie cuya luz irradia calidez, una pequeña mesita sobre la cual hay un libro y un cenicero, al fondo, una ventana se abre a un imaginario jardín. Por la puerta de la izquierda entra un actor y comienza a hablar.

Se mueve, gesticula, dice cosas. ¿Son sus propias cosas? ¿Habla de sí mismo? No, son las cosas de otro, de su personaje. Entre los griegos el actor era denominado *hipocrités*, es decir, el que finge o aparenta lo que no es o lo que no siente. Entre los romanos se denominaba *ludion*, que significa: el que juega. Apariencia y trasfondo son los planos constitutivos de la actuación.

Si estas conductas –simular, fingir, jugar a ser otro– son realizadas con convicción, la relación entre el individuo y la imagen, entre el individuo y la máscara se estrecha, se vuelve íntima. Podemos comprender la experiencia del actor a partir de nuestra propia experiencia. ¿Acaso hay una diferencia incommensurable entre ser un individuo social y ser un actor? Se ha dicho, con razón, que cada sujeto es el amarre de un haz de relaciones sociales diversas: diferentes ya en el interior del núcleo familiar, según se trate de nuestra pareja, nuestros hijos o nuestros padres; diferentes en la calle, en el trabajo, en un

ómnibus. Regulamos instintivamente nuestros gestos, nuestro vocabulario, la dosis de intimidad que exponemos a la mirada del prójimo. Aun cuando esto no implique hipocresía, actuamos en la vida cotidiana al asumir modalidades dentro de una capacidad plástica de nuestro comportamiento. Y reprobamos socialmente la rigidez del comportamiento de algunos individuos.

Hay en nuestro interior algo semejante a un conjunto de personajes. Con cada uno nos sentimos identificados, en alguna medida, porque los hemos creado y nos constituyen en conjunto aunque sintamos que hay una parte de nuestro ser que no se refleja en ninguno de ellos. ¿Qué vínculos se establecen entre el actor que se transforma en su personaje? ¿Deja su individualidad como una serpiente deja su vieja piel enrollada en un árbol? O, por el contrario, ¿mantiene él un estado de vigilia permanente, un estado de desdoblamiento estético, como se ha denominado? ¿El actor es poseído por su personaje a la manera como el brujo de la tribu, que representa al dios, es poseído por éste? ¿Es la enajenación, en función del personaje, el estado natural de un actor teatral?

Hay escuelas de actuación que fluctúan entre los márgenes opuestos del naturalismo y el simbolismo; por lo mismo, producen diferencias en el espesor de la ilusión teatral. Pero, un personaje es mucho más que un conjunto de réplicas en un texto. Testimonios de actores muestran que ese trabajo preparatorio del personaje, conducente a hacerlo perceptible y convincente en escena, es un largo y complejo trabajo creativo. Ningún texto lo agota sino que da apenas los indicios, las señales de ese ser imaginario. El actor, director y teórico del teatro Charles Dullin dice en *Notas y recuerdos del trabajo de un actor* que el personaje está ahí, pero no está fijado. No es

una cosa que se toma, un vestido que uno se pone. Es otro..., pero un otro debe llegar a ser. El texto es un punto de partida, por cierto, y más tarde será probablemente un punto de llegada, el lugar al cual retorna un actor. Muchos directores teatrales juegan con la creatividad en las *réplicas* de sus actores; en este caso el texto se parece más a un plano arquitectónico, a una partitura musical. En el interin está esa sutil convivencia del actor con su personaje, el cual va formándose, creciendo, alimentándose de la conciencia imaginante del actor a través de un cordón umbilical *sui generis*.

Creo que posesión y desdoblamiento no son alternativas psicológicas para el actor, sino más bien aspectos complementarios. La posesión razonable del actor por su personaje proporciona el grado de convicción que lo hace verosímil para el espectador. El desdoblamiento, por su parte, corresponde a la necesaria distancia entre la individualidad del actor y el personaje a fin de que pueda mantener un control estético de la actuación. Como nosotros, espectadores, el actor debe lograr un tenso equilibrio entre realidad y ficción. Porque en el momento en que constituye su personaje en escena participa de ambos mundos.

¿Qué aporta la presencia del actor?

La aparición de una nueva fórmula artística trae aparejada, con frecuencia, la conjetura temerosa de que llega para sustituir algo anterior. Esto fue particularmente notorio en el caso de la fotografía. Se creyó que la fotografía iba a sustituir a la pintura, que iba a tomar su lugar. La historia nos ha mostrado lo contrario: la fotografía sólo ha reemplazado parcialmente la labor de registro de la pintura, su función testimonial. Pero ese reem-

plazo trajo aparejadas, más bien, ventajas importantes: una de ellas, el que la pintura pudiera dedicarse a explorar el universo de la abstracción.

Con el advenimiento del cine, espíritus aprehensivos creyeron que eso sería el fin del teatro. Sin embargo, es claro que el afianzamiento del cine, dentro del conjunto de las artes, significó el hallazgo de sus propios sistemas expresivos. Diferencias de naturaleza y de lenguaje entre cine y teatro apoyan la existencia respectiva de estas manifestaciones artísticas. Entre los factores que pueden tomarse en consideración para apoyar esas diferencias de lenguaje, entre cine y teatro, está el fenómeno de la presencia del actor. La corporeidad real y concreta de los actores teatrales en el espacio escénico produce en el espectador un tipo de vivencia muy diferente a aquella de las imágenes cinematográficas.

Notemos que el asunto no radica tanto en los rasgos cuantitativos. Un primerísimo plano del rostro de una actriz cinematográfica excede en sus dimensiones al de cualquier actriz en un escenario. Tampoco tiene que ver esa vivencia con el grado de realismo de los temas abordados: esas cualidades propias de las imágenes cinematográficas como tales se experimentan asimismo en filmes de la época del neorealismo italiano de los años '40 del siglo pasado, intermedios entre el cine y el documental.

A propósito de este tema, el filósofo italiano Gillo Dorfles expresó que es precisamente la comunicación corporal llevada a cabo por el actor en escena —que a veces logra ser una «comunió» con el público—, un elemento decisivo en cuanto a diferenciar teatro y cine, además de la televisión. Dorfles habría añadido hoy en su lista, la presencia de simulacros digitales en los monitores de los computadores, por perfectos que aparezcan en cuanto a traducir la persona huma-

na. Aquella corporeidad es sentida en el teatro en presencia. La experiencia cinematográfica por intensa que sea, por cautivadora que sea, pertenece al orden de cosas que Dorfles denomina «lo fantasmático».

¿Cómo describir ese carácter «fantasmático»? En el cine estamos viendo imágenes, en un sentido, fantasmas, en tanto que en el teatro vemos cuerpos reales, aun cuando se trate de ese préstamo transitorio de su cuerpo que hace el actor al personaje (imágenes corporizadas). Es uno de los temas tratado cinematográficamente por Woody Allen en su *mágica* película *La rosa púrpura de El Cairo* (1984).

Hay algo que no debiera descuidarse, es el hecho que los diferentes medios expresivos implican connotaciones específicas, de positiva repercusión en el plano estético. La presencia efectiva del actor teatral conduce, por un lado, a una utilización del espacio y del desplazamiento más intensivos, si se la compara con sus equivalentes cinematográficos. Esto con independencia de lo que representa un desplazamiento en espacios abiertos, en cualquier filme que los proponga. Esto se reconoce cuando se está ante un buen trabajo de actuación. Una leve aproximación entre dos actores-personajes o de uno hacia otro, genera un campo de fuerzas tensionales que casi pueden percibirse visualmente. El fenómeno no presenta esa misma cualidad en el cine. La tensión lograda en una escena cinematográfica depende mucho más de las tensiones del contenido, aun cuando existan tensiones entre personajes, miradas tensas..., porque los cuerpos en la imagen cinematográfica son más distantes, debido a esa *incorporeidad*, al mencionado carácter «fantasmático». Me refiero, por cierto, a la distancia estética de la imagen misma y no a la distancia física entre la pantalla y la butaca del espectador.

El teatro de las últimas décadas, espe-

cialmente el teatro de vanguardia experimental, tomó conciencia de las propiedades y efectos originados en la presencia corporal del actor. Elaboró un panorama de acciones semi-rituales en las cuales, por sobre el tema, por sobre el valor literario de los textos, por sobre el desarrollo o presentación de una situación argumental entre seres humanos, colocó el predominio de la relación de unos cuerpos con otros o de un cuerpo consigo mismo. Cuerpos que se aproximan y se alejan, cuerpos que se aman o se agreden, cuerpos que se visten, se decoran, gesticulan, se mueven. El mismo Gillo Dorfles se hace cargo en su reflexión de formas teatrales que han prescindiendo de la palabra y el texto, los que fueron reemplazados por la acción corporal, el gesto, la motricidad.

¿Qué proyección tienen esas manifestaciones? ¿Qué se pretende con esas acciones que hacen espectáculo de una autoflagelación? ¿Cuánto se puede llegar a expresar si se prescinde de la palabra? No es sencillo evaluar esas experiencias; un residuo positivo de las mismas podría ser la atención puesta en la potencia expresiva de la corporalidad presencial del actor de teatro.

Ideas sobre texto y corporalidad en el teatro contemporáneo

La historia de la actuación teatral muestra una progresiva apropiación de las posibilidades corporales del actor en escena. Desde una recitación frontal de los actores, casi estáticos ante el público detrás de sus máscaras, en los inicios, se llegó en las últimas décadas del Siglo XX—1960 a 1980— a acciones teatrales en las que el cuerpo del actor alcanzó un primer plano de importancia. Se ha denominado a esta modalidad teatro de actor para diferenciarla

del teatro de autor, donde se conserva la importancia del texto literario.

El teatro experimental estadounidense se ha dado numerosas muestras del predominio de la corporalidad. Joseph Chaikin, quien trabajó con el grupo Living Theater (Teatro viviente) y fue fundador en 1964 del Open Theater (Teatro abierto) expresa al respecto: «Para mí, la cuestión básica acerca del teatro es hacer comprender la actualidad de una persona. En el cine o en la TV, las personas están retratadas, representadas; pero en el teatro la persona está realmente allí, presente física y actualmente; por eso el mayor interés del teatro es hallar el modo de descubrir la esencia actual de la persona en un espacio, la persona-actor y la persona-espectador».

Uno de los objetivos de los grupos experimentales fue vivificar la relación entre el actor y el espectador. Se ha tratado de disminuir las distancias físicas y psicológicas. La distancia física y tradicional, en el teatro, suponía dos tipos de espacio con cualidades diferentes: el espacio escénico, espacio de la acción teatral, y el espacio de observación para espectadores (sala convencional, atrio de iglesia o graderías de un anfiteatro). Al parecer, la diferenciación de los espacios físicos es importante para la apreciación de lo que sucede en ese dominio cualificado: el espacio donde se desarrolla la acción teatral. Podemos comprobarlo aún en las muestras de teatro callejero improvisado: se produce un círculo espontáneo, los transeúntes se detienen a ver y escuchar, se demarca un sitio, un lugar donde se desenvuelven las situaciones teatrales.

El teatro experimental de integración procura anular esas distancias físicas. ¿Qué recursos emplea? Uno de ellos es la introducción de espectadores, con su corporalidad, en el espacio escénico o de los actores en el espacio de los espectadores; se busca la disolución de los límites

entre ambos tipos de espacio del espectador. La presencia concreta se vuelve más fuerte cuando los actores se acercan a los espectadores, se mueven entre ellos, les hablan o preguntan cosas. En tales condiciones se producen situaciones que requieren de un examen especial. Porque el acercamiento de los actores hacia el público y su espacio propio es circunstancial; el espacio escénico, entonces, se desplaza a distancia variable de los espectadores. Las distancias se alargan y se acortan. Eso exige una adaptación de parte de los actores. Por ejemplo, ¿cómo deben ser los gestos que se hacen en el escenario –a distancia– y los que se hacen en la proximidad del público? ¿Cómo debe ser el manejo de la voz, el maquillaje? Lo que resulta adecuado desde lejos puede parecer grotesco en la cercanía.

Denis Diderot, en su obra *La Paradoja del Comediante*, percibió estas dificultades con suma claridad, en el Siglo XVIII. Diderot pone el ejemplo de un actor que tenía un gran valor fuera de la escena y un pobre mérito en el escenario: «¿De qué proviene la contradicción? ¿Habría perdido el actor de la mañana a la tarde su alma, su sensibilidad? No. Pero en su casa se estaba al ras del suelo con él, se le escuchaba sin exigencias, frente a frente. Todo causaba satisfacción, su voz, su gesto, su expresión, su actitud; todo estaba en proporción con el auditorio y el espacio reducido. Nada requería exageración, en las tablas todo ha cambiado. Aquí había falta otro personaje, ya que todo se había agrandado».

La participación del público, en el hecho teatral como espectáculo, es un asunto de distancia psicológica. La proximidad física se mantiene, de todos modos, en un nivel ficticio, es sólo un remedo de participación. La participación del público es una condición intrínseca del teatro. No requiere de un anecdótico desplaza-

miento físico; puede lograrse cabalmente desde la concentración espiritual intensa del espectador en el espectáculo que se presenta ante sus ojos. Lo ha dicho con precisión Gillo Dorfles: «Se trata de dos condiciones interdependientes: no hay teatro sin público. (...) En efecto, si admitimos la existencia de un lenguaje teatral específico (o si se prefiere, de un lenguaje teatral basado en códigos verbales, gesticulares, vocales, literarios, sin por ello confundirse con los otros lenguajes artísticos) habrá que reconocer que el signo teatral es el producto de la articulación del actor con el espectador».

La intensidad de la experiencia teatral no tiene por qué basarse en la eliminación de uno de esos dos elementos. La comunión entre actores y espectadores no depende de la disolución de los límites o las diferencias espaciales, no depende de la exacerbación de la corporalidad o la supresión de los textos literarios. Hay algo más importante, tal vez, y más difícil: lograr la credibilidad a partir de esos valores teatrales permanentes, la magia de la ficción en un espacio escénico diferenciado, la mística del sentido, que es capaz de aparecer a partir de la materia, de esa corporalidad del actor que puede no ser la de su personaje. Quiero recordar aquí una situación emblemática de lo que acabo de decir: la creación unipersonal del mimo Marcel Marceau titulada *David y Goliat*. ■