

CRUCES ENTRE PERIODISMO, ARTE, DISEÑO Y POLÍTICA EN EL SIGLO DE LA IMAGEN

COLECCIÓN INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN

Rut Vieytes (Coord.)

Aiassa, María de los Ángeles

Caruncho, Lucía

Gallo, Sebastián Alejandro

Ragazzi, Bruno Aldo

Rojo Guiñazú Chiozzi, Milagros

Samaja, Juan Alfonso



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
EMPRESARIALES Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN







Vieytes, Rut (coord.)

Cruces entre periodismo, arte, diseño y política en el siglo de la imagen.

Buenos Aires: UCES-Editorial de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 2014.

(Colección Investigación en Comunicación).

Archivo Digital: en línea.

ISBN 978-987-1850-18-1

1. Medios de Comunicación. 2. Arte y comunicación. 3. Participación ciudadana.

I. Vieytes, Rut (coord.)

CDD 302.2

Cruces entre Periodismo, Arte, Diseño y Política en el siglo de la imagen
Colección Investigación en Comunicación

*Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales
Paraguay 1401, Piso 8, Buenos Aires, República Argentina.
fcc@uces.edu.ar*

Página electrónica de la publicación: <http://www.uces.edu.ar/biblioteca/repositorio.php>



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
EMPRESARIALES Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

CRUCES ENTRE PERIODISMO, ARTE, DISEÑO Y POLÍTICA EN EL SIGLO DE LA IMAGEN

COLECCIÓN INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN

Rut Vieytes (Coord.)

Aiassa, María de los Ángeles

Caruncho, Lucía

Gallo, Sebastián Alejandro

Ragazzi, Bruno Aldo

Rojo Guiñazú Chiozzi, Milagros

Samaja, Juan Alfonso

Esta publicación incluye una selección de ponencias correspondiente a las Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de los años 2013 (IV° Encuentro de Investigación en Periodismo y I Foro de Investigadores en Diseño, Publicidad, Comunicación Social y Relaciones Públicas) y 2014 (V° Encuentro de Investigación en Periodismo y II Foro de Investigadores en Diseño, Publicidad, Comunicación Social y Relaciones Públicas).

//Autoridades UCES

Dr. Gastón A. O'Donnell
RECTOR

Lic. María Laura Pérsico
VICERRECTORA GENERAL

Lic. Esp. José Fliguer
VICERRECTOR DE EVALUACIÓN UNIVERSITARIA

Lic. Viviana Dopchiz
SECRETARIA GENERAL ACADÉMICA

//Autoridades de la Facultad de Ciencias de la Comunicación

Lic. Rut Vieytes
DECANA

DG Sebastián Gallo
DIRECTOR DE LA LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Mg. Cecilia Labate
DIRECTORA DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Lic. Nancy López
DIRECTORA DE LA LICENCIATURA EN RELACIONES PÚBLICAS E INSTITUCIONALES

Lic. Ronith Gitelman
DIRECTORA DE LA LICENCIATURA EN PUBLICIDAD

Lic. Oscar Bosetti
VICEDIRECTOR DE LA LICENCIATURA EN PERIODISMO

Lic. Marina Soldano
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

//Equipo Editorial

COORDINACIÓN: Lic. Rut Vieytes

COMITÉ EDITORIAL: DG Sebastián A. Gallo, Mg. Cecilia Labate, Lic. Nancy López, Lic. Ronith Gitelman, Lic. Oscar Bosetti

ASISTENTE EDITORIAL: Lic. Marina Soldano

TRADUCCIONES: Prof. Catalina Versaci

CORRECCIÓN DE ESTILO: Mc Tree

DISEÑO DE TAPA: Starline / Freepik

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: Sebastián A. Gallo

//Comité de referato

Dr. César Arrueta
UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY. ARGENTINA

DG Carlos Carpintero
UCES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS. ARGENTINA

DG Miguel Catopodis
UCES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO. ARGENTINA

Lic. Anibal del Olmo
UCES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. ARGENTINA

Mg. Eugenia Etkin.
UCES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. ARGENTINA

Dr. Marcio Fernandes
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE. BRASIL

Dra. Mariana Gabrinetti
UCES. ARGENTINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. ARGENTINA

Dr. Carlos González.
UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY. ARGENTINA

Dra. Karina Janz.
UNIVERSIDAD ESTADUAL DE PONTA GROSSA. BRASIL

Dra. Mercedes Jones.
UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS. ARGENTINA.

Dr. Marcelo Kischinhevsky
UNIVERSIDAD DO ESTADO DO RÍO DE JANEIRO. BRASIL

Dr. Daniel Martín-Pena
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA. ESPAÑA

Dr. Manuel Silvero
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN. PARAGUAY

Dra. Lucrecia Sotelo.
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA. ARGENTINA

Dr. Agustín Vivas Moreno
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA. ESPAÑA

//Contenido

// Cruces entre Periodismo, Arte, Diseño y Política en el siglo de la imagen

Editorial // 8

// Artículos // 10

La disociación política: una aproximación a la construcción de la ciudadanía en el siglo de la imagen. // 12

Caruncho, Lucía y Aiassa, María de los Ángeles

Estructuras materiales de producción y estructuras imaginarias de la representación institucional: revisión crítica sobre el surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina. // 32

Análisis del caso Excelsior (Abril 1914 y Mayo 1921).

Samaja, Juan Alfonso

Nuevos escenarios artísticos en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina. // 98

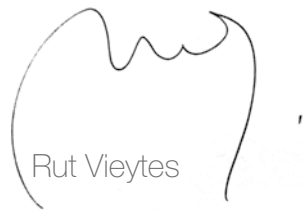
Arte popular & arte político.

Gallo, Sebastián Alejandro

Representaciones cinematográficas en *La Vanguardia*. // 126

Primeras aproximaciones a la hemeroteca digital La Vanguardia durante el año 1915.

Rojo Guiñazú, Milagros y Ragazzi, Bruno Aldo



Rut Vieytes

*Decana de la Facultad de Ciencias
de la Comunicación de UCES*

// Editorial

La investigación en las universidades privadas ha transitado en nuestro país un camino más difícil, en algunos sentidos, que el ya complejo devenir del investigar en las instituciones públicas. Sin pretender ahondar aquí en ambos procesos, es importante señalar, sin embargo, el incremento en cantidad y calidad de las investigaciones producidas en los últimos años en el sistema de gestión privada, fruto –entre otros muchos factores– de las exigencias que la CONEAU, y especialmente la acreditación de carreras del artículo 43 de la Ley de Educación Superior, impuso a todas las entidades de Nivel Superior por igual.

*Es doblemente pertinente la referencia, justamente porque la **Facultad de Ciencias de la Comunicación de UCES** no cuenta con carreras del artículo 43. Ello implicó que durante los primeros esfuerzos de las carreras de Medicina, Psicología y Abogacía de **UCES** –hoy ya consolidadas con más de una acreditación en distintas sedes del país– el Departamento de Investigación de la Universidad estuviera más concentrado en promover y sostener la investigación que se producía en esas carreras –y en las de posgrado– antes que en las de neto corte profesional sin compromiso con la seguridad pública, como lo son nuestras **Licenciaturas en Comunicación Social, Diseño y Comunicación Visual, Publicidad, Relaciones Públicas e Institucionales, y Periodismo.***

*En ese contexto, la **Facultad de Ciencias de la Comunicación** inició un proceso de crecimiento de la función “investigación” bastante endógeno, apoyado en el entusiasmo de docentes y directivos, y afirmado*

en una robusta fortaleza curricular: en conjunto, las cinco Licenciaturas suman once cátedras de investigación –con sus profesores titulares, adjuntos y auxiliares–.

Cada carrera tiene una cátedra de “Metodología de la Investigación”, además, según se trate, el Plan de Estudios suma “Investigación de Mercado” e “Investigación de Opinión Pública”, y en la Licenciatura en Publicidad se agrega la especialísima “Investigación Publicitaria”.

A modo de primer compromiso de transferencia, iniciamos en 2010 las **Jornadas Anuales de Investigación con la Licenciatura en Periodismo**, la cual presentó durante tres años los mejores trabajos finales de grado de los alumnos de la carrera y ponencias de los profesores investigadores de **UCES** que trabajaban en el campo de la comunicación.

Hacia 2013 pudimos ampliar las Jornadas a toda la Facultad recogiendo las producciones de áreas de conocimiento específicas y realizamos las **Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación 2013** incluyendo e integrando el **III Encuentro de Investigación en Periodismo y I Foro de Investigadores en Diseño, Publicidad, Comunicación Social y Relaciones Públicas**.

La publicación que hoy presentamos con orgullo recoge algunos de los trabajos de aquellas primeras Jornadas integradoras de las cinco carreras, acompañados por otros expuestos en las Jornadas 2014.

Este primer volumen registrado con ISBN expresa, antes que nada, la voluntad de hacer de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Pero el horizonte de nuestras ambiciones, la investigación en comunicación que pretendemos convocar, desarrollar y difundir está lejos aún. Nos proponemos hacer una publicación arbitrada por pares y orientada a su indexación, que ofrezca a los profesionales, estudiantes y docentes de **UCES** y de otras universidades un medio de difusión de su producción con reconocimiento en el campo de la comunicación argentina en particular y la de habla hispana en general.

Transitamos hoy en **UCES** un camino muy distinto del de los primeros años. El **Departamento de Investigación** de la Universidad promueve el desarrollo investigativo en todas las Facultades brindando oportunidades de formación y reconocimientos académicos.

Estamos creciendo. Invitamos a la comunidad de investigadores y estudiantes empeñados en producir conocimiento en la galaxia de la Comunicación a compartir el espacio de esta publicación y a trabajar para ampliar el saber disciplinar del Diseño, la Publicidad, las Relaciones Públicas, la Comunicación Social y el Periodismo.



ARTÍCULOS

DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN

| COMUNICACIÓN POLÍTICA |

| INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO |

| ARTE Y POLÍTICA |

| REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS |

// La disociación política: una aproximación a la construcción de la ciudadanía en el siglo de la imagen

Caruncho, Lucía y Aiassa, María de los Ángeles



CARUNCHO, LUCÍA

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de ciencias Empresariales y Sociales (UCES), Magíster en Ciencia Política y Sociología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y becaria doctoral CONICET.

Se ha desempeñado como docente de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, y la Universidad de San Andrés. Actualmente es docente de la materia Ciencia Política de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Además, trabaja como consultora y asesora en temas de política y opinión pública.



AIASSA, MARÍA DE LOS ÁNGELES

Licenciada en Comunicación Social (UNLP). Magíster en Investigación de Mercados, Medios, Opinión (UCES) y Especialista en Docencia Universitaria (UCES).

Se desempeña como docente de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, y FAECC entre otras instituciones. Trabaja como directora de Proyectos en investigación temas de opinión pública y mercado.

// RESUMEN

El presente artículo analiza la relación entre el periodismo, la dirigencia política y la opinión pública en la Argentina, haciendo especial énfasis en el período 1990–2014. Se sostiene que, a partir de la década del 90, se exhibe una disociación entre el ámbito de la comunicación y el ámbito de la política, donde la variedad de significaciones asociadas con la imagen han sustituido la información política, vinculada con la concreta administración de los recursos públicos, volviendo difícil para la ciudadanía controlar el alcance de las metas colectivas, así como el cumplimiento de los programas partidarios. En este escenario, se analizan las redes sociales como nuevos mecanismos de participación, sus límites y alcances.

// PALABRAS CLAVE

COMUNICACIÓN POLÍTICA, DIRIGENTES POLÍTICOS, OPINIÓN PÚBLICA, PERIODISMO, INTERNET.

Introducción

La crisis política que atravesó la Argentina en el año 2001, consolidó el debilitamiento de las estructuras partidarias y los mecanismos de participación ciudadana, de modo concomitante al desprestigio de los partidos políticos y la dirigencia. Ya en 1983, la velocidad con la que se dio la transición hacia la democracia, propició el consenso de parte de la élite¹, sobre la importancia del régimen en detrimento de las pertenencias partidarias. Sumado a ello, las sucesivas crisis que tuvieron lugar a mediados de los 80, promovieron una comunicación centrada en los aspectos económicos como motor de estabilidad e integración social, generando en los 90 el terreno propicio para la emergencia de un discurso *político* fundamentalmente *economicista* y de apariencia “desideológica” (Gallo, 2008). Esta situación, estuvo acompañada por la inauguración de nuevas arenas de comunicación, donde los medios audiovisuales además del entretenimiento, se volvieron fundamentales al momento de comprender los modos en que el electorado se vincula con la dirigencia y se informa sobre temas políticos.

En este espacio, el sistema partidario actual, se caracteriza por una creciente fragmentación, territorialización de la política –donde el armado se construye desde los ámbitos de menor nivel hacia los de mayor– y la baja institucionalización del sistema partidario nacional (Suárez Cao y Medina, 2002; Calvo y Escolar, 2005; Leiras, 2007). Ello se hace visible en

la multiplicidad de alianzas y coaliciones de rápida aparición y desaparición que motivan el vínculo con el electorado a través de discursos que priorizan los atributos del candidato, más que los programas de gobierno. Correlativamente, la ciudadanía ha abandonado las identidades políticas estables así como las preferencias partidarias permanentes (Cheresky, 2006; Cheresky y Annunziata, 2012), lo que se refleja en la merma de afiliados (Tula y De Luca, 2011). De este modo, la sociedad actual se presenta como un conjunto de individuos diferenciados, heterogéneos y políticamente desarticulados, que desisten en participar en actividades políticas. Ello se exhibe en la abrupta disminución –en el año 2003– de la confianza hacia los partidos –que se mantiene sin demasiadas alteraciones hasta hoy– (Informe Latino-barómetro, 1995 –2003), y el resguardo de grandes sectores de la sociedad en la privacidad doméstica “teleconectada” (Gallo, 2008:294).

En este escenario, los partidos han dejado de funcionar como espacios donde el intercambio y la cooperación están orientados por principios ideológicos. Ello ha debilitado la figuración de alternativas programáticas estables, lo que hace que sea difícil para el electorado ordenar el espacio de la competencia en términos de “izquierda–derecha”, así como decidir entre alternativas en base a orientaciones políticas estables. De este modo, se han habilitado nuevos formatos de identidades centradas en la imagen personal de los dirigentes, que han dejado en segundo lugar las pertenencias partidarias. Así, la comunicación política ha sido progresivamente reemplazada por la construcción de discursos emotivos

¹ Se usa el término “élite” en todo el trabajo en el sentido en que aluden Baras (1991) y Ruiz Rodríguez (2014), como dirigentes que ocupan posiciones de predominio en las instituciones del Estado, también llamados “tomadores de decisiones”.

y afectivos, que generen empatía con el electorado a través de la difusión de experiencias basadas en rasgos de “cotidianeidad” y “cercanía física”, donde el modelo de política tradicional –caravanas, movilizaciones partidarias– es suplantado por atributos positivos de “proximidad”, que permiten descender simbólicamente al representante de la esfera política para ocupar el lugar del hombre/mujer común y cercanos a las necesidades del vecino/a (Annunziata, 2012:68–69). En este contexto, los líderes dejan de responder a los partidos, al tiempo que los nombres de los partidos dejan de sintetizar un conjunto de preferencias programáticas e ideológicas, para pasar a constituirse como meras etiquetas, desprovistas de formalización, lo que inyecta mayor inestabilidad al sistema político. De esta manera, el vínculo entre los dirigentes y el electorado, desprovista ya de organización, evoca a una imagen intensamente significativa, que deriva en “liderazgos de popularidad” fundamentalmente “mediáticos” (Cheresky, 2006:20). Como resultado, se exhibe una disociación entre el ámbito de la comunicación y el ámbito de la política, donde la variedad de significaciones asociadas con la imagen sustituye la información política, vinculada con la concreta administración de los recursos públicos, volviendo difícil para la ciudadanía controlar el alcance de las metas colectivas, así como el cumplimiento de los programas partidarios.

Puesto así, los medios de comunicación, el periodismo y la opinión pública, se convierten en agentes esenciales. El periodismo, porque es el encargado de transmitir información política hacia el electorado. Los medios de comunicación, porque son el princi-

pal ámbito de contacto entre la ciudadanía y la dirigencia, además de una de las principales arenas de actuación política y difusión de imágenes. La opinión pública, porque su medición orienta la toma de decisiones tanto en lo que hace a su legitimidad, como respecto del “personaje” que los dirigentes quieren construir de sí mismos en base a las expectativas que tienen los ciudadanos; además de ser las encuestas, una vez publicadas, productos publicitarios que orientan las elecciones y las alternativas posibles (Santiago y Varela, 2006).

Llegado a este punto, cabe aclarar que parte de la literatura especializada (Paramio, 1999) sostiene que la despolitización y neutralización de las formas políticas son elementos positivos, ya que favorecen las vinculaciones racionales, eliminando los factores distorsivos provenientes de la ideología (Gallo, 2008:295). Sin embargo, el descreimiento generalizado y la no participación debilitan aún más los mecanismos democráticos. De este modo, la falta de “responsabilidad” (Oszlak, 2013) –*accountability* horizontal y vertical (O’Donnell, 2001) o societal (Smulovitz y Peruzzotti, 2000)–, aumenta el margen que tiene la dirigencia para tomar decisiones al tiempo que otorga mayor lugar al reparto de los recursos a discreción, promoviendo prácticas clientelares y poco transparentes (Cheresky, 2006; Leiras, 2007). Así, la confianza depositada en los líderes espontáneos procedentes de la escenificación mediática no son tanto producto de la vinculación racional, cuanto una respuesta desesperada en la que se desea castigar a los políticos tradicionales, lo que genera una disposición a aceptar la irracionalidad y la afectividad como

recursos fundamentales de la acción política (Sartori, 1988; citado en Gallo, 2008:295).

POLÍTICA Y PERIODISMO: IMÁGENES DESINFORMANTES²

1. Comunicación política: el periodismo, la élite política y la opinión pública

Según Wolton (1995), la comunicación política es el espacio donde tienen lugar los discursos contradictorios, es decir, adversativos (Verón, 1998), de tres actores que están legitimados públicamente para intervenir en ella: los periodistas (a través de la información, aunque es claro que representa una categoría frágil ya que se trata de un valor, y es en ese sentido “deformable”); la élite política (a través de las elecciones) y la opinión pública (a través de los sondeos, cuya legitimidad es científica y técnica). Desde esta perspectiva, el proceso que da lugar a la comunicación, permite ensanchar el espacio público, ya que permite la interacción de múltiples voces con legitimidades de distinta naturaleza, contribuyendo a la democratización del espacio político. Asimismo, Crespo, Garrido y Riorda (2008) sostienen que la comunicación política, no solo constituye un espacio de discursos intercambiables, sino que, además, es un espacio de confrontación, de alianzas, y de lógicas, que circulan en la forma de mensajes hacia el interior de un sistema político, y “que condicionan su entera actividad” (Crespo, Garrido y Riorda, 2008: 29). Asimismo, en la actualidad, debido a los efectos

convergentes de la crisis de los sistemas políticos, además de la penetración de los medios electrónicos, la información política mantiene una fuerte simbiosis con el espacio mediático, exacerbando los fenómenos de personalización y dramatización de la política (Crespo, Garrido y Riorda, 2008: 31).

1.a) La televisión como nuevo espacio público: el rol del periodismo

El periodismo político constituye por sí mismo un proceso social, en tanto confluyen en él la producción y la distribución de información con los canales tecnológicos de difusión y el ejercicio del poder (De León, 2011:48). Estos principios, combinados con otros procesos como el desarrollo tecnológico, ofrecen las condiciones para que se presenten fenómenos de hibridación, convergencia y segmentación de audiencias, que sumado al uso de las tecnologías, intervienen en la reconfiguración del espacio público tradicional. De este modo, analizar el rol del periodismo implica reconocer su importancia en la formación de imágenes y significaciones dominantes que influyen tanto en la producción de sentido como en la cultura política, volviendo a los medios de comunicación protagonista y escenario principal de la política.

En la década de 1990, se consolidó el modelo de apertura económica que dejó atrás la industrialización y la sustitución de importaciones, favoreciendo la integración al mercado global. En el mercado comunicacional, ello se vio reflejado en la privatización de las señales de televisión y la aparición del servicio de cable pago, que abrió las puertas a canales inter-

² Lucía Caruncho. Licenciada en Comunicación. Mg. en Sociología y Ciencia Política (FLACSO); E-mail: caruncholucia@gmail.com

nacionales y nuevos productos audiovisuales, que generaron innovaciones, al tiempo que multiplicaron los espacios de comunicación. Asimismo, como la televisión pasó a medirse en términos de audiencia o “rating”, permitió valorar (monetaria y simbólicamente) los segundos al aire –sea en términos de publicidad, de figuración política o de propaganda y campaña electoral–. Ello incentivó, por un lado, la asociación comercial –muchas veces informal– entre los espacios empresariales y la dirigencia política que no todos los partidos estaban en condiciones de solventar. Por otro, la primacía de la imagen televisiva, clasificó a la clase política en dos categorías: “televisable” y “no televisable” (Landi, 1992:74). Así la televisión permitió a los candidatos con atributos de “locuacidad” y “simpatía” aparecer “por fuera” de un sistema político, cuyo desprestigio iba en ascenso. Además, este proceso estuvo acompañado por la difusión de un discurso político centrado en la economía y en la necesidad de inserción dentro del mercado internacional, que buscó legitimar tanto las decisiones de gobierno como las posturas adversas, a través de la aparición en estos espacios.

En este escenario, en la primera mitad de la década, persistieron los programas informativos y de periodismo político (como “noticieros” o programas de análisis y entrevistas como “Hora Clave” y “Tiempo Nuevo”). Sin embargo, a medida que se fueron generando nuevos espacios, el entretenimiento se constituyó como requisito central de la comunicación política. Así, los programas de espectáculos (“Susana Giménez”; “Almorzando con Mirtha Legrand”; “A la cama con Moria Casán”, y “Videomatch”) se consti-

tuyeron en ámbitos privilegiados. De este modo, el periodismo tradicional evidenció los primeros síntomas de transformación en sintonía con una dirigencia más proclive a la polivalencia de la imagen que a las ataduras programáticas. Siguiendo las tendencias imperantes, las campañas electorales y la comunicación estatal incorporaron los atributos necesarios para su espectacularización –manejo de los tiempos audiovisuales, consultores de imagen, asesores gestuales, entre otros– que dieron como resultado discursos basados en la necesidad de gustar y entretener. Asimismo, hacia la segunda mitad de la década del 90, aparecieron formatos caracterizados por la fragmentación y fugacidad de las imágenes, como los programas de archivo que, sumados a la estética del “videoclip”, dieron lugar a hibridaciones dentro del periodismo político (algunos ejemplos de ello son: “Fax”; “Las patas de la mentira”; “Zoo”; “Kaos en la Ciudad”, “Día D”, entre otros). Asimismo, durante esta década los temas sobre corrupción política ocuparon un lugar fundamental dentro de la agenda periodística³, que ante la ausencia de una sociedad participativa, contribuyeron a desprestigiar las significaciones anidadas tras el concepto de “la política”, convirtiendo a la denuncia en principio y fin de toda actividad noticiosa.

En 1995, el cierre de campaña de Carlos Menem (candidato por el Partido Justicialista, tradicionalmente vinculado con acciones de caravana, pintadas callejeras, movilización de cuadros) en el programa de entretenimiento “Videomatch”, reflejó la consoli-

³ De hecho, los libros de investigación política de mayor venta en las últimas décadas giran en torno de ese tema (*La Nación*, 2008). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1060068-los-mejores-libros-de-investigacion-periodistica-y-su-papel-en-la-democracia>

dación del nuevo espacio público: la televisión (Landi, 1992; Debray, 1995; Ferry, 1998; Martínez Pandiani, 2004; Sarlo, 2011). Ello fue facilitado tanto por la postura de los grupos mediáticos empresariales, ya que no se definen expresamente según sus intereses político-comerciales, como por los principios de “imparcialidad”, “objetividad” e “interés público”, en los que se ampara el periodismo. Sumado a ello, la apariencia de “veracidad” y “realidad inmediata” que suscitan las imágenes contribuyeron a que la pantalla chica se convirtiera en un ámbito de articulación –fática– entre la dirigencia y la ciudadanía, de modo “inversamente proporcional” al rol de los mecanismos institucionales.

Así, en un contexto político atravesado por la debilidad de los partidos, comenzó a vislumbrarse la escisión entre las actividades competentes a la representación política (toma de decisiones, administración de recursos, formulación de políticas públicas) y lo que esta simboliza. Entre 1999 y 2003 esta disociación se hizo evidente.

En el plano de la campaña electoral y la comunicación política, se construyó en las elecciones de 1999 la figura del “súper De La Rúa” (candidato radical por la Alianza) que venía a responder a la imagen “aburrida” que caracterizaba al candidato tanto como a los imperativos culturales de entretenimiento político (Schettini, 2000). Una vez ganadas las elecciones, el personaje se diluyó rápidamente en los continuos traspies al “aire”, desprotegido ya del control y edición que permiten los *spots* audiovisuales. Asimismo, las promesas de “1 peso 1 dólar”; “bajar impuestos”;

“crear trabajo”; “mayor seguridad” y “honestidad” (difundidos en la campaña), se disolvieron ante una coyuntura política, social, y económica, que mostró en los hechos la dirección opuesta (piquetes, movilizaciones sociales, desempleo, crisis económica). En 2001, el gobierno de la Alianza terminaba anticipadamente. El ideal de honestidad acabó tras las presuntas coimas en el Senado (conocida como la causa “Banelco”, donde el periodismo y sobre todo los medios gráficos jugaron un rol fundamental en la difusión de la denuncia) acompañada por la renuncia del vicepresidente Carlos Álvarez en el año 2000; mientras que mantener “el 1 a 1” tuvo como correlato en el año 2001 el decreto de necesidad y urgencia 1571 conocido como el “corralito financiero” (inmovilización de cuentas bancarias), que desencadenó en la violencia y la explosión social posteriores (Vila, 2004: 576).

Luego de la renuncia de De La Rúa, se dio lugar a la transición parlamentaria que situaría a Eduardo Duhalde como presidente de la República. El reclamo ciudadano encolumnado detrás del “que se vayan todos”, sumado a más promesas derrotadas –“El que depositó dólares, recibirá dólares” (Duhalde, 2001)–; la inestabilidad política, y los reclamos sociales, dejaron al espectáculo político fuera de eje. Si bien a partir de 2003 las elecciones y la comunicación de gobierno exploraron nuevas arenas de comunicación, la personalización de la política (tras la postulación de tres candidatos por el PJ: Rodríguez Saá; Néstor Kirchner; y Carlos Menem), además de la rápida emergencia y desaparición de alianzas de una elección a otra (Recrear; Frente

Movimiento Popular Unión y Libertad; Una Nación Avanzada; FREJULI, etc.), sumado a la descomposición de la UCR (ARI; CC; GEN) evidenciaron que en el largo plazo, la fragmentación partidaria, el personalismo, la deslegitimación de la dirigencia política, y el periodismo político de espectáculo, habían llegado para quedarse.

1.b) La persistencia de la imagen: la dirigencia política

La llegada del Frente para la Victoria a la presidencia de la Nación en el año 2003 inauguró nuevas arenas y estilos comunicacionales que contribuyeron a reavivar tanto la discusión política como la movilización social. Sin embargo, más allá de las diferencias entre las distintas etapas que atravesaron los gobiernos, tras 11 años de “kirchnerismo” no se perciben cambios sustanciales en la relación entre el periodismo, el espectáculo y la política.

En los primeros años de gobierno, el “kirchnerismo” (fundamentalmente sus dirigentes, Néstor Kirchner entre 2003 y 2007, y Cristina Fernández de Kirchner entre 2007 y 2011) se alejó de la “espectacularización” política, tanto en sus formas como en su contenido. Frente para la Victoria volvió a utilizar “la plaza pública”, los discursos masivos, la cadena nacional y –más recientemente– incorporó el uso de las redes sociales, como principales medios de comunicación (Quevedo 2004; citado en Natanson 2004:13). Además, el mandato de Néstor Kirchner abandonó el estilo mediático de Carlos Menem, y la construcción publicitaria de De La Rúa, para presentarse como un orador locuaz, de “convicciones fuertes”, a través

del cual construyó un estilo confrontativo, basado en la importancia de los derechos humanos y en la crítica al modelo neoliberal, “lo que le permitió conectar con la identidad político-cultural de la generación del 70” (Casullo, 2004; citado en Natanson, 2004:55). El mandato de Cristina Fernández (2007–2011/actualidad) aumentó el tono combativo de los discursos, sobre todo tras la Resolución 125 (centrado en el eje “campo vs. gobierno”), la Reforma Electoral de 2009 (que supuso, entre otras cosas, la apertura de los espacios audiovisuales de propaganda electoral a todos los partidos), y la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual aprobada en 2010 (llamada por la prensa “la madre de todas las batallas”), revitalizando la potencialidad del discurso ideológico (Tonelli, 2011). Además, esta disputa puso en evidencia los intereses de los grupos mediáticos –tanto opositores como oficialistas– los que se reflejaron tanto en las tomas de posición de periodistas, políticos y encuestas de opinión, como en la emergencia de productos televisivos del tipo “6,7,8”; “TVR”; “Duro de Domar” (asociados con el oficialismo) y “Periodismo para todos” (emitido por Canal trece), se valieron de la categorización “periodismo militante” vs. “periodismo independiente”. Estos nuevos estilos se asentaron –tanto a uno como a otro lado– sobre las bases de una politización encarnada en la dñada “kirchnerismo–antikirchnerismo”.

Sin embargo, la repolitización social y el discurso ideológico no estuvieron encausados en organizaciones políticas que canalizaran la participación ciudadana, permitiendo su formalización e institucionalización en el largo plazo. Además, durante estos

años, la dirigencia siguió creando alianzas electorales de corta vida, además de pasar de un partido a otro, devaluando aún más las etiquetas partidarias. Asimismo, la conflictividad del discurso kirchnerista, alejó a parte del electorado (sobre todo la clase media urbana). De este modo, el discurso se siguió centrando en construcción de una imagen en base a las preferencias de la opinión publicada –y potenciada– por las arenas televisivas. Estas instalaron la idea dentro de la competencia de necesidad del “diálogo político”, “honestidad privada de los dirigentes”, coherencia con sus propias “convicciones íntimas” –avalando indirectamente que la élite salte de partido en partido, sin sufrir el castigo de la opinión pública, ya que lo que “importan son los ideales de uno y no las del partido”– y la de un político que sea como “la gente”, que permiten llegar al electorado evitando la confrontación, la identificación partidaria y la expresión de la posición ideológica (Gallo, 2008).

Consecuentemente, en la actualidad persiste tanto la construcción de liderazgos basados en la mediación de la imagen como el uso predominante de las arenas del espectáculo, cuya centralidad se hizo evidente en las elecciones legislativas del año 2009. Así, la simbiosis entre política y espectáculo, refuerza la disociación entre el nivel de la imagen y el quehacer político.

Respecto de la imagen, por el lado del Frente para la Victoria, si bien las tres presidencias mantuvieron un discurso confrontativo que revitalizó la discusión política y el movimiento de cuadros organizados (Novaro, 2011), el estilo personalista terminó por poner el

acento sobre el líder más que sobre el partido (Tula y De Luca, 2001:83), debilitando el reencuentro entre el plano comunicacional y programático. Por el lado de la oposición, se centraron en el uso de arenas televisivas que permitieran la construcción de discursos afines a los sectores “apolíticos”, “apáticos”, y/o “antikirchneristas”. De este modo, persistió la aparición de “outsiders” (personas sin experiencia política) característica de la década del 90 (como Miguel del Sel; Alfredo De Angeli, Héctor Baldassi; Mauricio Macri; Francisco De Narváez). Cabe aclarar que estos recursos, también fueron usados por el Frente para la Victoria (el caso emblemático es Daniel Scioli –proveniente de la administración menemista–, como también las llamadas “elecciones testimoniales” que permitieron la postulación de personajes del espectáculo como Nacha Guevara).

En 2009, la competencia electoral reflejó la vuelta al espectáculo. Los programas de “chimentos” como el de Jorge Rial; así como los tradicionales almuerzos con Mirtha Legrand, además del espacio de juegos y entrevistas de Susana Giménez, volvieron a ocupar un lugar central. Asimismo, “Showmatch” conducido por Marcelo Tinelli, supo capitalizar la revitalización en su segmento “Gran Cuñado”. El mismo emuló la casa de “Gran Hermano”, poniendo a “convivir” a imitadores de las figuras políticas e invitando a los televidentes a “votar” telefónicamente –a favor o en contra– de los imitadores de los políticos. Además, participaron de “Gran Cuñado” los mismos dirigentes junto a sus imitadores, volviendo los ya imprecisos límites entre la “ficción y la realidad”, aún más difíciles de delimitar. Así, la comunicación política en

vista a las elecciones, se centraron en la burla, la risa y la subjetivación del discurso, que siguieron respondiendo a los imperativos de “humanidad” y “proximidad” (Sarlo, 2011).

Llegado a este punto cabe destacar, en primer lugar, que **los medios están sujetos como toda empresa, a la lógica de la demanda y por tanto deben acompañar y satisfacer las preferencias del público.** Es, en este sentido, que el sentimentalismo político es funcional a los programas de entretenimiento, ya que permite medir el valor unitario de los mensajes (en rating por segundo), haciendo que se adapten fácilmente a los requisitos comerciales. Los argumentos, en cambio, son demasiado largos para ser valuados. En segundo lugar, que el paso de la escritura y el argumento a la imagen audiovisual, altera no solo las formas y el estilo comunicativo, sino también los criterios de veracidad. Según Landi (1992), la evaluación del desempeño mediático de los políticos “pasa menos por los contenidos de lo que diga que por el desempeño gestual, el poder de convicción que se connote y la seducción desplegada” (Landi, 1992:120). Finalmente, que el público no es un actor pasivo, sino que influye en la oferta de los medios, y, por tanto, en la construcción de la imagen del personaje político; de allí que frente a una ciudadanía apática y descreída de la política, tengan injerencia los discursos que se presentan como “desideologizados”, además de los políticos “outsiders”, y los dirigidos mediáticos.

De este modo y luego de 11 años de gobierno, el original ímpetu movilizador e “ideologizante” del kirchnerismo se

agotó en sus principales figuras. Si bien es cierto que la recuperación del Estado, las políticas sociales, además de los derechos consagrados bajo estos gobiernos han encontrado eco en grandes sectores de la sociedad y agentes culturales que no están dispuestos a renunciar a ellas (Novaro, 2011), no es menos discutible que su trascendencia esté garantizada. Las últimas elecciones legislativas (el año 2013), así como la comunicación política actual, mantuvieron al espectáculo en el centro de la escena. Ello se evidenció, tanto en los *spots* de campaña de los principales candidatos de la provincia de Buenos Aires y Ciudad Autónoma, como en el uso de programas que alternan la discusión política con panelistas del espectáculo y condimentos de “chimento” (“Intrusos”, “Intratables”, entre otros) como principales arenas de campaña. Asimismo, nacieron nuevos híbridos de periodismo político, cuyo género podría ser llamado “del tipo común”, basado en entrevistas a figuras políticas (donde se repasan sus vidas íntimas y públicas) donde el entrevistador se muestra “ingenuo”, “simple”, “un tipo de barrio”. En este sentido, el caso de “Animales sueltos” resulta modélico, ya que permite a los políticos reforzar en la convergencia de imágenes, la idea de “un tipo como vos” a partir del clima de la charla y el estilo del entrevistador (Alejandro Fantino)⁴.

Así las cosas, todo indicaría que la revalorización del Estado, la ideologización del discurso y las políticas sociales que involucraron una mutación de la cultura política,

4 Cabe destacar que los principales candidatos y dirigentes políticos participaron del programa previo a las elecciones legislativas de 2013: Sergio Massa; Mauricio Macri; Daniel Scioli y Martín Insaurralde. Al respecto, se recomienda la nota de Martín Rodríguez (2013) “Animales sueltos”, publicada en *Le Monde Diplomatique*.

no son suficientes por sí mismas, para contrarrestar la escisión presente entre la comunicación política y la praxis política, en la medida en que los partidos no constituyen espacios de organización, ni existe aún indicios de mayor participación y control ciudadano a través de mecanismos formalmente institucionalizados.

Dicho de otro modo, para que los cambios culturales y sociales persistan, estos deben estar representados y organizados en partidos e instituciones políticas formales que pretendan mantenerse en el tiempo; de otra manera las voluntades atomizadas pierden fuerza, y lo único que persiste es un conjunto de individualidades políticas que representan, justamente, particularidades.

1.c) Conclusiones preliminares. Las encuestas: el escenario actual

El escenario actual manifiesta la tensión entre las voluntades de un cambio y la persistencia de la disociación.

Por un lado, desde que comenzó el año, las encuestadoras de opinión pública y los medios de comunicación, vienen midiendo y promocionando como presidenciables (para las elecciones de 2015) a tres figuras que no cuentan con una estructura partidaria nacional que respalde sus aspiraciones: Daniel Scioli; Mauricio Macri y Sergio Massa. Si bien el primero pertenece al partido oficialista y podría usar las alianzas logradas para posicionarse, no es claro que el núcleo duro del kirchnerismo lo respalde, ni es evidente la “voluntad kirchnerista”, o el posicionamiento ideológico del propio Scioli. Por el lado de Macri (líder del PRO) y Massa (cuyo partido Frente Renovador es prácticamente él), provienen de partidos distrales, que han mostrado ser

competitivos en el nivel local; sin embargo, carecen de un sistema propio de alianzas que les permita ser competitivos en el plano nacional. De este modo, las encuestas funcionan como herramientas que permitirían habilitar –desde el plano mediático hacia el político– las coaliciones necesarias. Esto es así, porque una vez publicadas las tendencias de voto –aun cuando falta un año para las elecciones–, constituyen incentivos políticos para que los líderes de las provincias y municipios, generen alianzas con los presidenciables, permitiendo que los tres dirigentes obtengan el respaldo necesario para montar una candidatura en el plano nacional.

Por el otro lado, se hacen presentes iniciativas que buscan estimular la participación ciudadana, organizarla y formalizarla dentro de instituciones políticas. Ejemplo de ello lo constituyen las propuestas del modelo de administración pública de “Gobernanza” (Suk Kim, 2007; Treviño Cantú, 2010) o “Estado Abierto” (Oszlak, 2013), que promueven instrumentos de transparencia e intercambio, como los presupuestos participativos y las instancias de control ciudadano, además del uso de las plataformas virtuales para brindar información tanto sobre toma de decisiones políticas, como sobre proyectos legislativos y administración pública. Bajo esta nueva cultura nació en el año 2012 el partido de la RED, que ha logrado mayor presencia en los últimos meses.

Así las cosas, la consolidación de una nueva ciudadanía política en el siglo de la imagen, que permita disminuir la brecha entre el ámbito político y el comunicativo, aún presenta desafíos.

2. El ejercicio de la ciudadanía en el siglo de la imagen: Hacia una comprensión del periodismo participativo⁵

2.a) Agenda *setting* y redes sociales: el espacio virtual/algunas aproximaciones

En la actualidad existen numerosos instrumentos que permiten medir el impacto o efectos de los medios sobre las audiencias, así como la construcción de la imagen y su relación con la construcción de la ciudadanía. Llevado al ámbito político, ello contribuye a analizar y fortalecer las iniciativas. En este sentido, uno de los principales estudios lo constituye la construcción de la agenda *setting* (es decir, la fijación de los temas principales tratados por los medios periodísticos). Una de las investigaciones precursoras es la de Maxwell McCombs y Donald Shaw en 1972 (inspirados en el estudio inicial de Chappel Hill, Carolina del Norte, Estados Unidos, en el marco de las elecciones presidenciales de 1968), quienes proponen que en los últimos años existen cuatro fases de construcción de la agenda que funcionan de modo interrelacionado, explicitando la vinculación entre la política, los medios y la ciudadanía (McCombs, 1992:816):

- Una fase inicial, concentrada en *quién fija la agenda pública y en qué condiciones*. Es la que hace referencia a los primeros hallazgos de McCombs y Shaw, en el estudio de Chapel Hill, durante la campaña presidencial norteamericana de 1968.

- La segunda fase, por su parte, explora las *condiciones contingentes* que median o intervienen entre la agenda de los medios y la del público.
- La tercera fase contiene la idea de agenda de la imagen de los candidatos proyectada por los medios y aprendida por los votantes, además de los atributos con que los medios encuadran los temas relevantes, tanto acerca de algunos aspectos menos explorados de la política como respecto de los temas no electorales.
- La cuarta fase, que en la actualidad se mantiene vigente, nace en los años 90 con trabajos que intentan responder al siguiente interrogante: *quién fija la agenda de los medios*. Ciertamente, esta cuarta fase del estudio de la agenda *setting* deviene en la de mayor complejidad.

En este escenario, el crecimiento y desarrollo de la *web*, y la posibilidad de publicar contenido de parte de los usuarios, impulsa fenómenos que se conocen como “Periodismo Participativo”, que podrían transparentar la construcción de la imagen así como potenciar nuevas herramientas de relación, que democratizen la comunicación política actual, donde la construcción de la agenda *setting* es fundamental. Así, el papel de interlocutor único asignado a los medios de comunicación se ve amenazado por la emergencia de emisores individuales que en pocos años han adquirido niveles de influencia social similares a los ejercidos por muchos profesionales vinculados con corporaciones mediáticas internacionales (Domínguez, 2013).

⁵ María de los Ángeles Aiassa. Licenciada en Comunicación. Especialista en Docencia. Doctoranda en Universidad de La Plata. Docente-investigadora UCES/IMOT. Capacitadora en ámbito público y privado. E-mail: angelesaiassa@gmail.com

Claramente, estas nuevas formas se están discutiendo desde el eje de sus propias características, y hasta qué punto podría suponer un cambio del modelo medio-céntrico en la sociedad de consumo televisiva (Domínguez, 2013). Sin embargo, no es menos cierto que el “periodismo participativo” surge como una consecuencia inevitable del avance tecnológico de la última década, que le proporciona al usuario nuevas posibilidades y plataformas de fácil uso para producir y publicar sus propios contenidos. Tal como hoy funciona Internet, resulta inseparable su existencia sin la participación activa de millones de personas en todo el mundo (Zanoni, 2008).

Lo anterior lleva a la presencia de un nuevo espacio público (ahora virtual), que articula y acompaña tanto a la televisión como al espacio público en su sentido tradicional. Dentro de este espacio, los ciudadanos han demostrado ser participantes activos en la generación de contenidos, así como en la articulación con los demás actores políticos y sociales, a través la creación de redes de información, organización y acción, impactando la construcción de las agendas mediáticas y políticas (Ricaurte Quijano, 2012). Así, las nuevas herramientas, unidas a la progresiva penetración de la banda ancha y a las conexiones simétricas, han facilitado una mayor participación ciudadana en los procesos de búsqueda y emisión de información (Larrañaga, 2010).

En este nuevo contexto de convergencia entre modelos verticales de transmisión de información y redes horizontales, el uso de las fórmulas retóricas adecuadas para difundir mensajes eficazmente a

través de la red se ha convertido en una puerta de acceso obligatoria para que tanto medios de comunicación, ciudadanos y organizaciones participen en esta nueva esfera pública (Castells, 2007). **Si comprendemos tal como Castells (2008)** que “la esfera pública es el espacio de comunicación de ideas y proyectos que emergen de la sociedad y que se dirigen a los tomadores de decisiones en las instituciones sociales”, entonces la *web* permitiría potenciar mecanismos de participación que potencien la democratización de la toma de decisiones así como el control de parte de los ciudadanos. Sumado a ello, Paola Ricaurte Quijano (2012) sostiene que “el grado de desarrollo de la esfera pública es un indicador de la madurez democrática de una sociedad”, de modo tal que las reformas propuestas por el modelo de Estado Abierto, así como la emergencia del partido la RED, constituirían indicadores –aunque no totalmente expandidos aún– de la voluntad democratizante de parte de la ciudadanía.

2.b) Los nuevos medios y la participación ciudadana

El avance vertiginoso de la tecnología hace evidente que la búsqueda de información está sufriendo cambios sustanciales, sobre todo en las audiencias más jóvenes que demandan rapidez de actualización y capacidad de interacción. Este diagnóstico toma en especial consideración al futuro inmediato de los medios como soporte y de la naturaleza misma de la lectura tal como hoy se entiende.

Ciertamente, la actualidad se caracteriza por cambios radicales tanto en lo económico, como en la tecnología,

como en cualquier área. La comunicación, los medios, los periodistas, los ciudadanos y la opinión pública no permanecen ajenos a este fenómeno. En este sentido, la humanidad atraviesa la era de la información que es la propulsora de un nuevo contexto cultural caracterizado por la confrontación entre lo que se entiende por Modernidad y la indefinida cultura de la Posmodernidad, a quien Vigil describe como el “tiempo de apertura para lo nuevo, de conquistas. Tiempo de miedos y de retrocesos. Tiempo de incertidumbres. Tiempo de comunicación”. En consecuencia, hablar en la era digital requiere analizar e indagar en qué tipo de cultura estamos insertos.

Por tanto, resulta fundamental tener en cuenta que las NTIC constituyen un elemento incorporado a la vida cotidiana. Por ende, su uso y aplicación se traduce en una difusión dinámica de la información, así como también en la aplicación de nuevos métodos y estrategias. Asimismo, debe aceptarse que las nuevas tecnologías modifican la relación del ciudadano con el espacio y el tiempo, al insertarse en un mundo dinámico e hipertextual. En lo anterior confluye vasta gama de temáticas psicológicas, culturales, pedagógicas y tecnológicas que subyacen a la problemática planteada, puesto que la realidad es un entramado muy complejo que no se agota en esta ponencia.

Desde esta perspectiva, se considera que los actuales paradigmas de comunicación y las nuevas tecnologías proponen numerosas alternativas para repensar los modos en que se articula la opinión pública y el ejercicio ciudadano.

2.c) De la agenda *setting* a la agenda *melding*.

Expansión de la agenda. Hipótesis

Como consecuencia, los nuevos procesos de generación de opinión responden no tanto a la fijación de agenda pública (Padioleau, 1982) por los medios de comunicación como a la combinación de agendas de individuos, grupos y los propios medios (“*agenda melding*”) (Ragas, M. et al., 2009; Shaw, D. et al., 1999). Esta idea hace pensar la vasta expansión de la agenda mediática. Y como se preguntaría Federico Rey Lennon (2009), –entre otros tantos autores–: ¿Los nuevos medios fijan la agenda?

Rey Lennon (2009), avanza sobre las siguientes ideas de discusión:

- “Una predicción extrema: ¿El fin de la amplia influencia de fijación de agenda de los medios y del consenso social? ¿El fin de la agenda *setting* y del consenso social?”
- “3 hipótesis:
 - Amplio acceso a Internet.
 - Utilización de muchas fuentes de Internet.
 - Agendas diversas entre esas fuentes de Internet”.

La idea del amplio acceso a Internet podría caracterizarse como:

- Una audiencia creciente.
- Concentrada entre los segmentos de mayor nivel de educación, jóvenes y de ingresos medios y altos.

- Brecha digital entre los que tienen y los que no tienen acceso.

Por su parte, la nueva agenda pública se constituye a partir de la información, pero también a partir de:

1. Experiencia directa y la propia cultura
2. Relaciones interpersonales
3. Medios de difusión

El desafío que está corriendo es la adaptación al nuevo entorno virtual. Los nuevos emisores-ciudadanos proponen nuevos formatos de interacción que desafían las fórmulas de éxito más utilizadas por los medios de comunicación de masa (Domínguez, 2013).

Es entonces cuando surgen las nuevas hipótesis e expansión de agenda, ya que en la actualidad, conviven modelos verticales y modelos de comunicación horizontales basados en el diálogo. Esta nueva configuración puede permitirnos comenzar a discutir algunas ideas acerca de las dinámicas que se generan en la comunicación y entre los ciudadanos que participan en la construcción de la Agenda Pública, en constante interacción con otros individuos, colectivos y medios de comunicación (hipótesis devenidas de las nuevas ideas de agenda *melding*).

En un artículo propuesto por Andrés Domínguez (2013) titulado “*The Joe Rogan Experience: The podcast Revolution*”, a partir del estudio de caso, indica que los nuevos espacios propiciados en la nueva dinámica generan credibilidad, “la credibilidad parece fundamentarse tanto en la exhibición de fuertes competencias comunicativas, como en

la apropiación de conductas e imágenes opuestas a las desarrolladas por las grandes corporaciones de medios” (Domínguez, 2013). Siguiendo a Domínguez en el mencionado artículo, él indica que las claves del éxito de “*The Joe Rogan Experience*”, que también podrían concebirse como las bases en las que cimienta su credibilidad en el nuevo entorno mediático, son:

- a) Competencia comunicativa. La democratización del acceso a tecnologías que permiten comunicarnos con una audiencia global convierte a la competencia comunicativa de cada individuo en un factor diferencial a la hora de establecer tanto su nivel de influencia social como su capacidad de participación en los procesos de generación de opinión en la Red (Domínguez, 2013). En el nuevo contexto comunicativo digital, donde los roles de emisor y receptor de la información se alternan constantemente en forma de diálogo, el dominio de ambos estilos se muestra como una herramienta fundamental de participación (Domínguez, 2013). Paralelamente a la preexistencia de competencia comunicativa y de predisposición a comunicar, la comunicación digital requiere un nivel de habilidades tecnológicas sin las cuales no es posible participar de manera autónoma (Domínguez, 2013).
- b) Temáticas independientes. Confieren importancia (*saliency*) a ciertos temas, que acaban incorporándose a las agendas individuales de su audiencia. Esto es, la configuración de una agenda de temas diferenciada, y en ocasiones

opuesta, a la ofrecida por los “*mass media*” (Domínguez, 2013).

- c) Uso de nuevos formatos. La ruptura con los formatos periodísticos, publicitarios y de entretenimiento tradicionales (Domínguez, 2013).
- d) Comunidad en red. Sus miembros intercambian información, se ofrecen apoyo y debaten tanto directamente como a través de moderadores (Domínguez, 2013).

El reciente estudio realizado por Andrés Domínguez, también “ha encontrado evidencias de que esta sinergia contribuye a la construcción de una ciudadanía mejor informada y más participativa” (Domínguez, 2013, p. 23).

Aunque las investigaciones sobre este nuevo fenómeno todavía son escasas, están sentadas las ideas preliminares de la discusión.

2.d) Conclusiones preliminares

El surgimiento de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación tiene que dar lugar a la expresión individual y colectiva de las personas, desarrollando sus competencias comunicativas en el horizonte de constituirse sujetos plenos en la expresión. En este sentido, no alcanza con recibir información, porque una efectiva apropiación de las ideas requiere que se los vuelva significativos en comunicación con otros sujetos.

Tal como señala Mario Kaplun (1998), “comunicar es conocer. Se llega al pleno conocimiento de un concepto cuando se plantea la oportunidad y a la vez el compromiso de comunicarlo a otros” (Kaplun, 1988, p. 22).

Por otra parte, en la era de la comunicación y las tecnologías, el liderazgo de los medios analógicos se cuestiona. Existe un nuevo escenario cultural diferente de aquel en el cual los medios lograron constituirse; se vuelve decisiva la contribución de las tecnologías que constituyen un gran complejo cultural donde los sujetos se encuentran inmersos.

No obstante, resulta fundamental aceptar los aportes de ambos sectores puesto que las significaciones que adquieren medios, comunicación y tecnologías no han de restringir las posibilidades, sino que deben permitir ensanchar el panorama para poder encontrar aquellos elementos, procesos y perspectivas comunes que echen luz sobre este campo. Es preciso articular campos de la opinión pública, o las dimensiones o configuraciones del espacio público a fin de construir nuevos paradigmas que se integren.

// BIBLIOGRAFÍA

- Aguadero, F. (1997). *La sociedad de la información*. Madrid: Acento Editorial.
- Amado Suárez, A. (2007). *Periodismo de calidad: Debates y desafíos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Canga Laregui, J. (2001). Periodismo e Internet: nuevo medio, vieja profesión. En *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 7. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Calvo, E. y Escolar, M. (2005). *La nueva política de partidos en la Argentina. Crisis política, realineamientos partidarios y reforma electoral*. Buenos Aires: Prometeo.
- Castells, M. (2002). *La galaxia Internet*. Barcelona: Barcelona Editores.
- Castells, M. (2006). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. México: Siglo XXI.
- Castells, M (2008). *The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks, and Global Governance*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cheresky, I. (Comp.), (2006). Un signo de interrogación sobre la evolución del régimen político (pp. 27-74). En I. Cheresky (Comp.), *La política después de los partidos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cheresky, I. (Comp.), (2006). *La política después de los partidos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cheresky, I. y Annuciata, R. (Comp.), (2012). *Sin programa, sin promesa. Liderazgos y procesos electorales en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Crespo, I.; Garrido, A. y Riorda, M. (2008). *La conquista del poder. Elecciones y campañas presidenciales en América latina*. Buenos Aires: La Crujía.
- Crespo, I.; Garrido, A.; Carletta, I. y Riorda, M. (2011). *Manual de comunicación política y estrategias de campaña: candidatos, medios y electores en una nueva era*. Buenos Aires: Biblos.
- D'alessio, I. (2008). Informe sobre Penetración y perfil de usuarios de Internet en Argentina. Disponible en: www.dalessio.com.ar
- Debray, R. (1995). *El Estado seductor*. Buenos Aires: Manantial.
- De León, S. (2011). Comunicación pública, transición política y periodismo en México: el caso de Aguascalientes. *Nueva Época*, 15, enero-junio, 2011, 43-69.
- Domínguez, A. (2013). The Joe Rogan Experience: la revolución podcast. En *Icono14*, 11(2). Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4722039>
- Escobar, A. (2003). Anthropology and the future: new technologies and the reinvention of culture. *Futures*, 27(4), 409-421. Gran Bretaña.
- Gacia Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Gallo, A. (2008). El discurso político de la centro derecha argentina o la anulación de la alteridad izquierda-derecha. *Revista de la Sociedad Argentina de Análisis Político-SAAP*, 3(2), 387-312.
- Kaplum, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Martínez Pandiani, G. (2007). *Marketing Político: campañas, medios y estrategias electorales*. Buenos Aires: Ugerman.

- Medina J. A. (h) y Suárez Cao, J. (2002). La competencia partidaria en la Argentina: sus implicancias sobre el régimen democrático. En M. Cavarozzi y J. A. Medina (h) (Comp.). *El asedio a la política. Los partidos políticos en la era neoliberal* (pp. 163-186). Buenos Aires, Homo Sapiens.
- McCombs, M. & Shaw, D. (1972). The Agenda Setting function of Mass Media. *Public Opinion Quarterly*, 36.
- McCombs, M. & Shaw, D. (1992). The Evolution of Agenda Setting Research: Twenty Five Years in the Marketplace of Ideas. *Journal of Communication*, 43(2).
- McCombs, M. y Dixie, E. (1995). Los temas y los aspectos: explorando una nueva dimensión de la agenda setting. *Comunicación y Sociedad*, VIII(1).
- McCombs, M. (1995-noviembre). *Building Community Through Communication*. Conferencia dictada en la Universidad de Navarra, Pamplona.
- McCombs, M.; Shaw, D. & Weaver, D. (1997). *Communication and democracy. Exploring the intellectual frontiers in agenda setting*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Murduchowicz, R. (2003). *El capital cultural de los jóvenes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Murduchowicz, R. (2008). *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- Marín, C. (2006). *Periodismo audiovisual*. Buenos Aires: GEDISA.
- Novaro, M. (2011). La cultura política y el sentido común bajo el kirchnerismo (pp. 129-142). En A. Malamud y M. de Luca (Coord.). *La política en tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Eudeba.
- Landi, O. (1992). *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Leiras, M. (2007). *Todos los caballos del rey. La integración de los partidos políticos y el gobierno democrático de la Argentina, 1995-2003*. Buenos Aires: Prometeo.
- López Vigil, J (2005). *Manual urgente para radialistas apasionados y apasionadas*. Quito: Edición digital. Disponible en: www.radialistas.net
- O'Donnell, G. (2001-mayo). *Accountability horizontal: la institucionalización legal de la desconfianza política*. *Post-Data*, 7, 11-34.
- Oszlak, O. (2013). Estado abierto: hacia un nuevo paradigma de gestión pública en Reforma del Estado y de la Administración Pública. [En Línea]. *XVIII Congreso Internacional del Centro Latinoamericano de la Administración para el Desarrollo*, 29 de octubre al 1º de noviembre de 2013, Uruguay. Disponible en: <http://siare.clad.org/fulltext/0075035.pdf>
- Ricaurte, P. (2010a). *El imperio de lo efímero*. Disponible en: http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle11053.html
- Ricaurte, P. (2010b). *Entre la esfera pública, el simulacro y el espectáculo*. Disponible en: http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle11363.html
- Santiago, G. y Varela, A. (2006). *Marketing político electoral para municipios*. Buenos Aires: La Crujía.

- Smulovitz, C. y Peruzzotti, E. (2000). Societal and horizontal controls. Two cases about a fruitful relationship en Institutions, Accountability and Democratic Governance in Latin America [En Línea]. *The Helen Kellogg Institute for International Studies*, 8-9 de mayo de 2000, University of Notre Dame. Disponible en: <http://www3.nd.edu/~kellogg/faculty/research/pdfs/Smulovit.pdf>
- Sarlo, B. (2011). *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003-2010*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Suk Kim, P. (2007). Desafíos a la capacidad pública en la era de una administración pública en evolución y reforma del gobierno. *Revista Gestión y Política Pública*, XVI(2), 511-537.
- Tonelli, L. (2011). Prefacio (pp. 9-14). En A. Malamud y Miguel de Luca (Coord.). *La política en tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Eudeba,
- Treviño Cantú, J.A. (2010). Gobernanza en la administración pública. *Revisión teórica y propuesta conceptual en Contaduría y Administración*, 233, enero-abril de 2011, 121-147.
- Touraine, A. (1992). Comunicación política y crisis de representatividad. En Ferry, J.M, Wolton, D. y otros. *El Nuevo Espacio Público*. Barcelona, Gedisa, pp. 47-56.
- Tula, I. y De Luca, M. (2011). Reglas electorales y dinámicas políticas en la selección de candidatos. Cambios y continuidades de Alfonsín a los Kirchner (pp. 73-84). En A. Malamud y M. De Luca (Coords.). *La política en tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: Eudeba.
- Vilas, C. (2004). Gobernabilidad democrática y heterogeneidad social: la crisis argentina de 2001. *Revista Saap*, 2(3), 561-589.
- World Association of Newspapers (2007). Informe sobre los jóvenes y los medios de comunicación. Disponible en: www.wan-press.org
- Wolton, D. (1992). Comunicación política: Construcción de un modelo (pp. 29-46). En Ferry, J.M.; Wolton, D. y otros. *El Nuevo Espacio Público*. Barcelona: Gedisa.
- Zanoni, L. (2008). *El imperio digital*. Ediciones B Argentina. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/inter-net/archivos_otros_formatos/0001_el_imperio_digital.pdf

**// POLITICAL DISSOCIATION:
AN APPROACH TO CITIZENSHIP CONSTRUCTION IN THE IMAGE CENTURY**

by Caruncho, Lucía & Aiassa, María de los Ángeles

// ABSTRACT

The present article analyses the relationship among journalism, political leadership and public opinion in Argentina, emphasizing the 1990–2014 period. It is argued that from the decade of the 1990s a dissociation between the communication and politics areas are displayed, where the variety of meanings associated to the image has substituted the political information, connected to the real public resources management, making it difficult for the citizens to control the collective aims range, together with accomplishing party programmes. In this scenario, social networks are analyzed as new participation mechanisms, its limits and ranges.

// KEY WORDS

POLITICAL COMMUNICATION, POLITICAL LEADERS, PUBLIC OPINION, JOURNALISM, THE INTERNET.

// Estructuras materiales de producción y estructuras imaginarias de la representación institucional:

Revisión crítica sobre el surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina: Análisis del caso Excelsior (abril de 1914 y mayo de 1921).

Samaja, Juan Alfonso



SAMAJA, JUAN ALFONSO

Licenciado en Artes (FFyL-UBA)

Especialista en Metodología de la Investigación Científica (UNLa; 2013). Ha completado los cursos de la Maestría en Metodología de la Investigación Científica (tesis en curso). Es Licenciado en Artes (FFyL-UBA; 2003). Se desempeña como docente en las áreas de Metodología de la Investigación, Epistemología, Historia Social del Arte, Semiótica e Historia de los Medios en diversas universidades nacionales y privadas (Maestría en Diseño y Gestión para la Innovación-UNNOBA; Lic. Literatura-UNNOBA; Lic. Periodismo-UCES; Lic. Psicología-UBA; Lic. Audiovisión-UNLa; Lic. en Producción y dirección de televisión, cine y radio-UB). Dirige e integra diversos equipos de investigación (Investigador categoría 5) en el área de Semiótica Narrativa y Sociología del Arte (UBA; UNLa; IUNA; UCES). Coordina el Área de Investigaciones del Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información y es coautor del libro *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*. Actualmente es coordinador de las Jornadas Anuales de Investigación de la carrera de Periodismo de UCES e integra el Comité de Arbitraje de *Etic & Journal*, editada conjuntamente por el Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET de la Universidad Nacional de Córdoba, y el Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

// RESUMEN

El presente artículo es el resultado de un relevamiento sobre los números de abril y mayo de 1914 y 1921, respectivamente, de la publicación gremial Excelsior. Para dicho relevamiento se han tomado como punto de partida dos hipótesis propuestas por Leonardo Maldonado (2006), las cuales han sido revisadas críticamente: 1) que la transformación del discurso crítico depende de la maduración del lenguaje cinematográfico, y 2) que la profesionalización de la crítica cinematográfica fue consolidada por la labor de Horacio Quiroga, al adoptar una serie de estrategias, entre las cuales destacan una preclara definición del cinematógrafo, de su función, especificidad y potencialidad como medio artístico, y una atención creciente sobre los elementos formales. Nuestra crítica a Maldonado pretende enriquecer su análisis, al incorporar una serie de conceptos que están ausentes en su trabajo, a saber: el concepto de Modelo, Crisis y Sustitución de los Modelos como una precomprensión heurística en la actividad profesional. Todo ello en el marco de una transformación fundamental del fenómeno cinematográfico: la transformación de las estructuras materiales, que trae como consecuencia la institucionalización del espectáculo cinematográfico. Esto último permitirá articular las transformaciones del discurso periodístico con las estructuras sociales y materiales imperantes, mostrando que dichos cambios estilísticos y conceptuales no se explican únicamente debido a la genialidad de un sujeto singular, sino por un entramado de circunstancias con las cuales constituye un sistema de representaciones.

// PALABRAS CLAVE

INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO CINEMATográfico, ESTRUCTURAS MATERIALES DE PRODUCCIÓN, ESTRUCTURAS IMAGINARIAS DE LA REPRESENTACIÓN, CRÍTICA CINEMATográfica, EXCELSIOR.



INTRODUCCIÓN

La producción y la reflexión no hubieran orientado sus pasos en la dirección en que lo hicieron si no se hubiera impuesto alguna propiedad surgida de la fuente misma de su práctica. Si el cine dominante se hizo ficción pura, y su comentario y soporte estético pura superfetación, será imposible separar al funcionamiento del cine mismo del origen de todo eso. La máquina del cine, para funcionar, tendrá que aco-

plarse con otras, capaces de suministrar la energía suficiente para que ella persista en su movimiento: no hay posibilidad de existencia de máquina cinematográfica sin máquina espectral; a su vez, es imposible su ensamblaje, sin una conexión intermedia: allí se inserta la palabra de la crítica y de la teoría (Traversa, Oscar; 1984, pp. 14-15)

El artículo que presentamos a continuación forma parte de un proyecto que venimos desarrollando desde 2011 en el marco de la cátedra de Taller de Preparación de Trabajo Final de la carrera de Periodismo en UCES, en torno de la relación entre los discursos sociales y el fenómeno cinematográfico, y cuya hipótesis central sostiene que existe una coevolución entre el sistema de producción institucional y los discursos sociales que legitiman la validez de sus productos, e indirectamente, sus modos de producción.

Para indagar esta relación no es necesario conocer la totalidad de los discursos sociales en torno del objeto; alcanza con tomar un tipo paradigmático de discurso, aquel que pretende huir de su propia arbitrariedad hablando desde un supuesto no-lugar desde el cual se describe, analiza, interpreta y se valora por medio de cánones el fenómeno cinematográfico y cada uno de sus componentes. Nos referimos al discurso crítico especializado.

El objetivo de este trabajo, entonces, será indagar sobre el modo de organización del discurso crítico, establecer sus principales transformaciones discursivas durante los primeros años, identificar los períodos en que suceden dichos cambios y ponerlos en

contexto en relación con la historia de las producciones cinematográficas, para evaluar una posible correlación entre ambos fenómenos.

El discurso y la metáfora del espejo

Cuando empleamos un sistema de significantes para darle expresión a una realidad determinada, lo hacemos bajo el presupuesto más o menos consciente de que nuestro discurso sobre el objeto pierde entidad cuanto mayor realidad consigue captar del fenómeno sobre el cual discursamos. En la medida en que somos conscientes de que nuestro conocimiento está mediado por las categorías del discurso, admitimos de buen grado la necesidad de tales sistemas con los cuales modelamos la realidad, aunque esperamos en vano que en alguna instancia del proceso cognoscitivo pueda restarse al conocimiento el conjunto de nuestras categorías para así tener entre las manos al ser de la cosa misma (Kant, I; 1957).

En última instancia nos gusta y nos produce cierta tranquilidad existencial (ontológica y epistemológica) pensar que nuestro discurso opera como una superficie espejada, en la cual lo reflejado deja constancia de su existencia en la corporeidad del espejo, y donde la eliminación del espejo siempre deja incólume la absoluta presencia de lo refractado. Por supuesto que nosotros sabemos que una superficie espejada refracta el objeto según la forma de la superficie, de modo tal que, según sea la curvatura del espejo o el achatamiento de sus bordes, será el grado de deformación de la cosa reflejada. Pero, incluso en esos casos, no cuestionamos la

creencia de que la cosa reflejada existe allí independientemente del espejo y como cosa separada de él; el espejo y lo reflejado no constituyen un sistema, sino un mero agregado en donde la eliminación de uno de los componentes resulta indistinta para la existencia del otro. ¿Pero es esa la relación que establece nuestro discurso con la realidad que determinamos? ¿Solo deforma (o da una forma diferente) a una entidad que por sí existe, o debemos pensar una relación más compleja?

Cuando nosotros nos relacionamos con los discursos sociales sobre los diversos objetos de las realidades que asumimos, lo hacemos como si esos discursos hicieran referencia a objetos ya consumados, respecto de los cuales ese discurso deviene en una mera crónica de lo existente. Pero tal suposición implica que el objeto discursado ya existe plenamente, y el discurso está allí solo para datar su existencia, para registrarlo, como alguna vez se pensó a la realidad fotografiable y al dispositivo fotográfico. De este modo concebimos nuestro discurso bajo el modelo de la conservación de lo existente, como una ortopedia cuya función más elevada debiera ser su propia negación como significante.

Sin embargo, esta visión hace ya mucho tiempo que ha sido cuestionada desde diversas disciplinas y perspectivas, pues constituye el asunto capital de la Epistemología y la Ontología del conocimiento científico. Y de hecho, los semiólogos contemporáneos han reconocido cierta opacidad de los discursos sociales, no solo advirtiendo que no “reflejan” una realidad a priori, sino que constituyen de modo para-

digmático el estatuto legítimo del objeto a través de su puesta en signo y de su circulación por distintos sistemas textuales.

Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto (Saussure, F.; 2007, p. 55).

Yendo al caso particular del discurso crítico sobre cine, la producción crítica, lejos de hacer referencia a una realidad ya consumada (la cosa fílmica), parece aplicarse a un objeto en estado abstracción (sin existencia plena) y cuyo proceso de concreción tendría lugar precisamente por medio de una segunda existencia en la forma de discurso literario. Oscar Traversa ha sostenido que un film no existe como hecho social si no en la medida en que un sistema textual se organiza a su alrededor, y es precisamente esa existencia metadiscursiva (el “estado no fílmico del film”) la que termina de modelarlo y definirlo. Es en esta metamorfosis de los significantes de un sistema en otro y por otro donde el objeto fílmico parece adquirir su estatuto de objeto social, como cosa representada.

Pero esta atención sobre el modo en que el discurso afecta o condiciona al objeto no es frecuente en la otra dirección, dando por sentado que, si el objeto no existe realmente antes de su puesta en el discurso, el discurso parecería existir con independencia relativa de su objeto, como si el discurso mismo fuese un hecho ya consumado, una forma que se aplica a una realidad pasiva que solo adquiere la lógica del discurso sin tener la posibilidad de dialogar problemáticamente con el discurso que pretende subsumirla como objeto.

Ahora bien, si esto último resulta posible, debemos aceptar hipotéticamente que tampoco el discurso crítico pareciera presentarse como un hecho consumado en relación con el objeto, y si podemos admitir -hasta cierto punto- que el objeto no llega a existir sino hasta que se organiza a su alrededor un universo de discursos, podríamos evaluar si no es del caso que también el discurso crítico como universo no llega a delimitarse y a especificarse sino hasta que logra definirse en relación con el objeto que el propio discurso produce. El discurso tanto se encuentra en su objeto, como el objeto en los discursos que genera. Pero esto significa, entonces, que el discurso crítico no solo define, visibiliza y rodea su objeto para un colectivo determinado, sino que el mismo se autoproduce y se autolegitima como tal en la construcción discursiva de aquello que es tanto su efecto como su causa.

ANTECEDENTES

La investigación de Leonardo Maldonado sobre el surgimiento de la crítica cinematográfica en Argentina

Recién iniciadas las actividades de relevamiento bibliográfico, tuvimos la fortuna de entrar en contacto con la notable investigación de Leonardo Maldonado, quien en 2006 publicó una investigación sobre el surgimiento y consolidación de la labor crítica en Argentina, tomando como referencia espacio-temporal las publicaciones principalmente de Buenos Aires entre 1896 y 1920. En dicha publicación Maldonado hace mención sobre una revista especializada (*Excelsior*) a la cual no ha podido acceder, debido a que

dichos materiales en aquel entonces estaban en proceso de restauración:

(...) En este trabajo, el análisis se centrará en las publicaciones a las que se ha tenido acceso: *La Película*, *Imparcial Film* y *Cine Universal*, que se encuentran en buen estado y cuyos números pueden completarse recurriendo a distintos lugares de consulta; *Excelsior* y *Cinéma Chat*, lamentablemente no figuran entre el patrimonio disponible de ninguna de las bibliotecas importantes ni en la Cinemateca (Maldonado, L.; 2006, p. 57).

Afortunadamente cuando nosotros iniciamos las actividades de relevamiento, estos materiales acababan de ser restaurados, por lo que pudimos acceder sin ningún tipo de restricción a los contenidos de dicha revista.

Las hipótesis de Maldonado

El autor comienza su trabajo proponiendo una serie de cuatro hipótesis, de las cuales focalizaremos aquí la segunda y la cuarta, a saber:

(...) el desarrollo de la crítica cinematográfica estuvo condicionado por la evolución del lenguaje cinematográfico, motivo por el cual logra la madurez hacia 1919, luego de que el director estadounidense David Griffith estableciera las bases fundamentales de aquél, al menos en su etapa silente.

(...) la profesionalización de la primitiva crítica, es decir, su conversión en auténtica crítica cinema-

tográfica, fue consolidada por Horacio Quiroga a partir de las varias estrategias, entre las cuales se destacan las siguientes: definición del cinematógrafo como medio de expresión y estudio de su lenguaje y especificidad, creación de una preceptiva de tipo teórico que marca lo posible y lo aconsejable en materia cinematográfica y a partir de la cual se juzgan las películas, tendencia a la objetivación de los comentarios y utilización del método comparativo en lo que se refiere al lugar que cada film debe ocupar en la historia del arte cinematográfico (Maldonado, L.; 2006, pp. 11-12).

Sobre estas hipótesis que sostiene el autor, nosotros proponemos hacia el final de este artículo:

- a) Discutir la primera, haciendo una pequeña modificación en cuanto a la pretendida correlación que Maldonado propone entre la maduración del lenguaje cinematográfico y la maduración de la crítica, la cual, si bien no trastoca el núcleo principal de la correlación propuesta, aporta un dato de interés que nosotros pretenderemos capitalizar en función de nuestros propios objetivos en torno del carácter institucional de la producción cinematográfica.
- b) Hacer una ampliación conceptual de la segunda hipótesis, a partir de la inclusión de un concepto y categorías claves para nosotros, a saber: la teoría general sobre las modelizaciones, y sus categorías derivadas: *crisis del modelo; sustitución del modelo y redireccionamiento de las praxis técnicas* (modos del hacer) *a partir de un nuevo modelo* (Samaja, J.; 2007

y 2013). A partir de esto último, se pretende revisar el núcleo de nuestra hipótesis sobre la evolución conjunta de la producción crítica y la institucionalización de la producción cinematográfica, interpretando a ambas dimensiones como un proceso macro de institucionalización.

Una descripción del objeto: el caso *Excelsior*

Según el relato de Maldonado, a partir de la segunda década del siglo XX comienzan a aparecer en Rosario, Tucumán y Buenos Aires las primeras publicaciones dedicadas con exclusividad a la actividad cinematográfica y a sus producciones, lo cual indica el interés creciente que había en ese momento sobre el cine, no solo del público en general, sino también de los empresarios involucrados en la exhibición de films (Maldonado; 2006, p. 55).

Excelsior aparece en diciembre de 1913 y es la primera revista especializada que se conoce en Buenos Aires. Si bien no fue la primera revista de la Argentina dedicada exclusivamente al cine (según Maldonado, Rosario habría sido la primera ciudad en contar con una publicación de este tipo), sí es la primera publicación de tipo gremial, es decir, dedicada específicamente a un público profesional vinculado con la exhibición cinematográfica y a sus menesteres (se le sumarán más tarde: *La Película*, *El Exhibidor* y *El Heraldo del Cinematografista*).

En la Capital Federal, la Compañía Argentina de Películas edita en 1913 la primera revista gremial de la ciudad: *Excelsior*.

(...) Cronológicamente, el desenvolvimiento de esta etapa de la crítica primitiva debe rastrearse en la fundación de la primera revista porteña especializada en cinematografía, *Excelsior*, ocurrida en 1913 (Maldonado; 2006, p. 39 y 55).

Nótese que en ambas citas Maldonado destaca precisamente estas cualidades de *Excelsior*, aun reconociendo el caso pionero de Rosario:

“primera revista gremial de la ciudad”

“primera revista porteña especializada en cinematografía”

Esto significa que la especificidad de *Excelsior* no se agota en el tema tratado (la circunscripción de la cinematografía como objeto particular), sino fundamentalmente en el destinatario específico al cual se dirige y pretende servir: los dueños de las salas y todo tipo de empresario o profesional vinculado con el negocio del cine. En este último aspecto, debemos decir que *Excelsior* no es solo una revista especializada, sino además –y fundamentalmente–, una publicación profesional.

La *especialización* de un medio de comunicación no implica por sí misma su *profesionalización* en el tratamiento del objeto; para que esto último ocurra debe circunscribirse al tipo de destinatario del discurso, y presuponer que este tiene no solo conocimientos de experto, sino inquietudes e intereses que trascienden los de la población común.

El carácter especializado de una revista surge como una emancipación de las secciones particulares que

desarrollan otros medios de tipo general, como de hecho lo sostiene el propio Maldonado. El carácter profesional, en cambio, presupone, además, una actitud de profundización técnica y formal sobre la materia de la cual se versa y, por lo tanto, requiere –para el contexto de producción pero también para el de recepción– de un marco teórico más sofisticado, de un lenguaje técnico más preciso, y así, termina abandonando casi siempre las explicaciones de conceptos y abordando temáticas que solo un profesional podría visibilizar. De este modo, un diario puede tener una sección “Ciencia y tecnología”, pero no por ello es una publicación especializada. Por otra parte, una publicación puede dedicarse exclusivamente a la divulgación científica y tecnológica sin ser por ello una publicación profesional. Generalmente las revistas de divulgación (como las publicaciones que presentan críticas de cine) suelen estar dirigidas a un público aficionado, pero lego en la materia. En ambos casos, suele darse una intención declaradamente pedagógica, pues se asume que el lector no está familiarizado con el objeto. El lector no está para discutir y tomar posición, sino –en el mejor de los casos– para formarse en las diferentes posiciones.

Que *Excelsior* explota específicamente esta condición de revista profesional queda manifestado no solo en su epígrafe de la primera página del número



1921, sino en el tipo de destinatario al que se dirige (los empresarios de las salas), como se puede apreciar en los anuncios de los films del mismo número.

Según los datos ofrecidos por Maldonado, el panorama de publicaciones especializadas en Argentina entre 1912 y 1920 sería el siguiente:

<i>Cinema</i>	1912	Rosario
<i>Excelsior</i>	1913	Buenos Aires
<i>La Película</i>	1916	Buenos Aires
<i>El Espectador</i>	1916	Buenos Aires
<i>Cinema Star</i>	1917	Rosario
<i>Cine-Graf</i>	1918	Tucumán
<i>Imparcial Film</i>	1918	Buenos Aires
<i>Cine Universal</i>	1919	Buenos Aires
<i>Cinema Chat</i>	1919	Buenos Aires
<i>Horizonte Film</i>	1919	Rosario

A estas publicaciones deben agregarse los diversos catálogos editados por las propias empresas alquiladoras de películas:

<i>Boletín Artístico de la Cinematografía Sudamericana</i>	1918	Buenos Aires
<i>Buenos Aires Film</i>	1918	Buenos Aires
<i>El operador cinematográfico</i>	1918	Buenos Aires
<i>La Esfera Cinematográfica</i>	1919	Buenos Aires

La organización de los contenidos en *Excelsior*

Excelsior distribuye sus materiales en tres tipos de formatos: 1) secciones cuasi-invariantes explicitadas por medio de una titulación que se reitera en los números siguientes; 2) secciones cuasi-invariantes sin titulación; y 3) notas aisladas que no parecen conformar ningún tipo de sección aparente.

1) Entre las secciones que la publicación gremial identifica y titula, encontramos las siguientes:

Crónica Semanal: descripción sucinta de las exhi-

1914		
Abril 8	Abril 15	Abril 22
"Crónica Semanal" "Correo" "Excelsior Journal" "Alguien ha dicho que" "Éxitos de la semana"	"Tribuna libre" "Crónica semanal" "Éxitos de la semana" "Alguien ha dicho que" "Correo"	"Pasando el rato" "Éxitos de la semana" "Crónica semanal" "Excelsior Journal"
1921		
Mayo 4	Mayo 11	Mayo 18
"Lista de estrenos" "Notas y comentarios" "Programación de la semana" "Notas y noticias" "Producción sudamericana" "Estrenos"	"Notas y comentarios" "Películas especiales" "Notas y comentarios" "Programación de la semana" "Producción sudamericana" "Estrenos"	"Notas y comentarios" "De Rosario" "Películas especiales" "Notas y noticias" "Producción sudamericana" "Programación de la semana" "Notas del Uruguay" "Información extranjera"

biciones en las salas de cine (referencia a cantidad y tipo de asistentes a la proyección, programas en exhibición, comodidades de las salas, etc.).

Correo: intercambios informales con los lectores; desde respuestas sobre películas a estrenarse hasta aceptación/rechazo de colaboraciones. El tono es informal, llegando incluso a la sorna:

-Viejo verde. Rosario –Es casada, señor. Es “ca-sa-da” ¡Por favor, que ésta sea la última!

-Luisita. Capital. –Qué simpática nos resulta Ud.

Excelsior Journal: noticias internacionales referidas generalmente a innovaciones técnicas y/o tecnológicas de interés para el negocio cinematográfico; nuevas costumbres en las exhibiciones cinematográficas en otros países, y nuevos empleos de la cámara cinematográfica en las prácticas sociales.

Alguien ha dicho que: diversas opiniones de los agremiados sobre los asuntos del negocio: aumento de los precios de las entradas, de los alquileres, proyectos de ley sobre película inflamable, etc.

Éxitos de la semana: reseñas de los films con descripción de las historias.

Tribuna libre: aparentemente un espacio de expresión para los lectores de la revista.

Pasando el rato: cuentos graciosos y anécdotas humorísticas.

Lista de estrenos: Agenda mensual de los estrenos, con referencia al día del estreno, nombre de la película, cantidad de actos, nombre de la estrella principal

género, al que el film adscribe, cantidad de partes y programa al cual pertenece (Natalini, Bijou, etc.).

Notas y comentarios: como su nombre lo indica, son comentarios de notas publicadas en otros ámbitos en torno de los asuntos de la cinematografía.

Programación de la semana: anuncios de estrenos con referencia a las casas productoras, la cantidad de partes y las estrellas que participan.

Notas y noticias: asuntos diversos y breves vinculados a la cinematografía en mayor o menor medida (referencia a próximos estrenos, inauguraciones de sala, desmentidas, información sobre fallecimiento de personajes ilustres, noticias sobre quién ha alquilado ciertas películas, etc.

Producción sudamericana: la sección apunta a novedades locales de diversa índole; una de las notas presentadas se trata de una denuncia contra una falsa academia de cine, a la cual se acusa de estafa y conducta inmoral.

Estrenos de la semana: reseña de los films con descripción de las historias. Antecede a la reseña la ficha técnica (véase ítem “c” del presente artículo).

Películas especiales: nota sobre la película principal presentada en ese número. Referencia a la producción del film, costes de la película. Reseña y descripción de la historia.

De Rosario: noticias sobre la actividad cinematográfica en esa ciudad (desde información sobre lo que allí se exhibe, cantidad de salas, etc., hasta información sobre la producción cinematográfica misma.

Notas del Uruguay: nota de corresponsal sobre los éxitos de las exhibiciones. Aparece en dos números con el título modificado en el último “Uruguay. De nuestro corresponsal en Montevideo”.

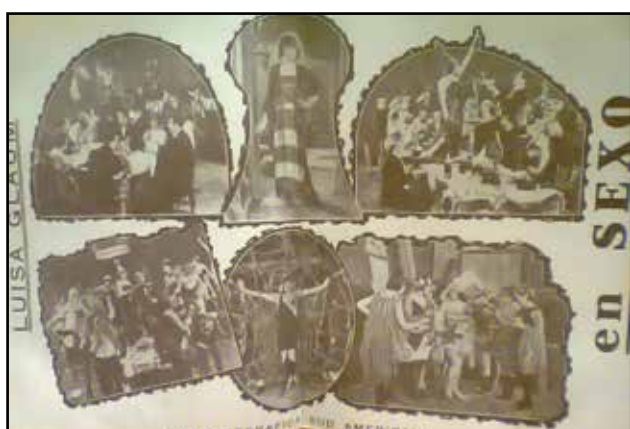
Información extranjera: diversas noticias sobre la producción en EE.UU. y Europa (acerca de la producción y los actores).

2) En cuanto al segundo tipo, encontramos las secciones (no tituladas) de anuncios publicitarios y notas sobre las intérpretes internacionales como Asta Nielsen, Napierowska, Lidia Borelli, etc. Si bien en

ambos años aparecen anuncios y notas sobre artistas, hacia 1921 aparece una serie de cambios significativos que vale la pena mencionar:

- Desplazamiento de los anuncios de las casas productoras y de los programas generales hacia anuncios de cada film en particular.
- Abundancia de material fotográfico publicitario, tanto en las notas como en los anuncios.
- Incremento cualitativo y cuantitativo del espacio destinado a los anuncios (hasta afiches a doble página).





En los números de 1914 hay una nota (“Cinematografistas cinematograferos”) que se repite de modo idéntico en varios números. Se trata de una especie de manifiesto o código ético del gremio que en cada número aparece firmado por un empresario diferente, adscribiendo en ese acto al proyecto de “dignificación del cinema”.

3) Las notas sueltas generalmente responden a asuntos de coyuntura, como discusiones en asambleas, nuevas legislaciones, y algunos sucesos de interés.

El tamaño de la publicación no varía en ninguno de los casos, siendo de modo regular 12 x 9 cm.

RESULTADOS

Excelsior presenta varias de las características que Maldonado adjudica a otras publicaciones especializadas y contemporáneas, como *La Película*, *Imparcial Film* y *Cine Mundial*. Esto último nos da la pauta de que, a idénticos contextos de producción y circulación, resultan esperables idénticos o equivalentes modos de organización de los contenidos y de los contenidos en sí. Dichas semejanzas pueden ser agrupadas en cuatro categorías: 1) características discursivas de las reseñas cinematográficas; 2) pretendido carácter objetivo de las publicaciones como actitud enunciativa; 3) presencia de polifonía textual, a partir de la inclusión de textos externos extraídos de críticas de medios extranjeros como estrategia para cualificar al producto; y 4) el imaginario construido en torno de las diferentes cinematografías.

1) Características discursivas

Los ejes que utilizaremos para describir la publicación *Excelsior* son los que ha empleado Maldonado para sus análisis de *La Película*; *Imparcial Film* y *Cine Universal* (Maldonado, L.; 2006, pp. 72-73). Hemos decidido asumir esas categorías con el objeto de incorporar nuestro análisis de caso en el contexto situacional de las publicaciones especializadas de la época.

a) Carácter predominantemente narrativo antes que argumentativo

Uno de los rasgos característicos de las reseñas de 1914 y 1921 es el carácter eminentemente descriptivo que ostenta cada uno de los escritos; en algunos casos la reseña consiste exclusivamente en la descripción de la trama, sin mayor comentario por parte del autor, ni de la película, los intérpretes o las salas de exhibición. Si bien este carácter narrativo se aprecia en los números de los dos años relevados hasta el momento, lo cierto es que en los números de 1921 la extensión dedicada a las descripciones se ve reducida considerablemente, sobre todo si se las compara con las que han sido confeccionadas en 1914.

Don Picorete y el dromedario

(*Excelsior*: 1914)

Un día recibió Don Picorete de su notario una epístola que así decía:

“Tengo el sentimiento de participarle que su tío morganático, el Caid negro Ali Kuz Kuz acaba de morir de la piedra. Esta pesaba dos

libras y se la tiró su mujer con el propósito pueril de hacerle blanco.

En su testamento le instituye a Ud. heredero de sus bienes que consisten en un retrato de Belmonte en traje de baño; un dromedario; un caballo de tiro y un palafrenero natural de Libia, llamado Tupi”.

Algunas horas después, Don Picorete podía admirar la sinuosa academia del rumiante, la planta altiva del solípedo y los ademanes sobrios, elegantes, del palafrenero, un libio muy ameno con turbante, que turbaba por lo sucio.

Don Picorete señaló a cada cual un sitio en la casa, alojando al dromedario, por favor especial, en la alcoba de su suegra que, presidente de cierta Liga Feminista de Desmoronamiento Social, hallábase en aquellos días en viaje de propaganda.

Esta conducta inconsiderada acarreó a nuestro héroe desagradables consecuencias. Pues habiendo regresado su suegra, mientras se hallaba él de paseo, de su viaje de propaganda, poseída de furiosa indignación al ver profanado por el cuadrúpedo el santuario de su recato, se fue de la casa llevándose a su hija, y dejando al portero, para que la entregara a su yerno, la carta siguiente:

“Me habéis inferido cruel ultraje, permitiendo la intrusión incongruente e intempestiva de un mamífero rumiante en mi tálamo de pureza indiscutida. Adiós, me llevo a vuestra esposa y

no la volveréis a ver a menos que os decidáis a elegir entre el dromedario y yo”.

Don Picorete, después de leer esta carta, púsose en busca de las mujeres fugitivas. Anduvo por todo el barrio, dejando en pos de sí ruinas y destrozos, y no encontrándolas en ningún sitio volvió a su casa desesperado. Compadecido entonces el dromedario de sus cuitas, dirigiole la palabra en estos o parecidos términos: “no me jorobes más de lo que estoy con tus inútiles quejas y (¿?) yo te llevaré a donde está tu suegra.

Y desembuchadas estas palabras comenzó a andar con paso majestuoso. Siguióle dócilmente don Picorete, y el interesante rumiante lo condujo sin vacilaciones y echando abajo respectivamente cuantos frágiles obstáculos se amontonaban a su paso, hasta donde se hallaban las dos mujeres, las cuales cediendo a diferentes razones, una a la fuerza, y otra al amor, regresaron con él a su morada.

Para mayor seguridad, don Picorete ató a su suegra por medio de una cuerda al dromedario y en esta forma, unas veces a pie y otras a rastras, efectuó la digna señora el recorrido.

La suegra olvidó, andando el tiempo, este deplorable incidente. Y, reconociendo al dromedario muy apreciable prenda, trabó con él una firme amistad que fue acrecentándose con los años.

En cuanto al caballo, se aficionó enormemente a la música. Don Picorete tuvo que comprarle

un piano y en él se pasaba todo el día tocando trozos de óperas antiguas y modernas.

Más adelante, su afán era que le compraran un piano de cola. Pues así –relinchaba– podría con la cola pegar los trozos.

¡Solo a un cuadrúpedo se le ocurren semejantes cosas!

Pero lo llamativo no es únicamente la verbosidad discursiva en torno de la historia reseñada, sino el modo en que el cronista revela todos los núcleos del argumento, no quedando margen alguno para descubrir algo en la sala de cine, que no sea el modo en que el dispositivo organiza en el tiempo sus significantes.

Ivette se casa (*Excelsior*: 1914)

Ivette, niña mimada, está en edad de casarse; pero su carácter despreocupado no se aviene fácilmente con esa idea. El “flirt” es para ella la cosa más deliciosa y sus novios son innumerables. A todos los quiere, y cuando promete un valse a Bob olvida fácilmente que ha prometido ya este mismo valse a Fred. Su espíritu ingenioso sale fácilmente del paso en todos los embrollos, y todos se sorprenden cuando anuncia que a pesar de todos sus “flirts”, ella elige al pintor Chaceroy, el único que no le hace la corte. Precisamente, para castigarlo por su indiferencia, dice ella, quiere casarse con él.

Chaceroy es buen muchacho. Lo acepta todo: a Ivette, el mal carácter, y a su perrito, tan pe-

queño y reducido que se pierde en el manchón de su ama.

Pero no es tan pequeño, pues el can “joujou” es un rival que no permite que besen a su ama. De ahí resulta que el viaje de boda a la Costa Azul es un largo calvario para el pobre marido. A Ivette se le ocurre decirle que solo lo amará si se hace aviador. El marido amante se somete, pero su mujercita se asusta al verlo por los aires, tan alto, confiesa su falta y pide perdón.

Después de deliciosos paseos por la Costa Azul vuelven a París. Chaceroy se entrega al trabajo, prepara un gran cuadro para el Salón y hace posar a su modelo: la hermosa Carmen. Ivette se pone celosa, se retira a casa de sus padres y pretende divorciarse. Pero el padre lo arregla todo, hace dar una fiesta a un amigo de la casa a la que son invitados, separadamente, los dos esposos. De pronto, Ivette ve que se le acerca Bob, uno de sus antiguos “flirts”, y con sus coqueterías provoca un duelo.

Ivette, prevenida a tiempo, llega en el momento en que su marido se tambalea herido, al parecer. Ivette pide perdón a su marido, llora, lo besa y se da cuenta del papel ridículo que hace Bob, con la pistola en la mano todavía y asustado a no poder más.

Ivette, avergonzada de su conducta pasada, pide perdón y tiene con su esposo mil atenciones para hacerle olvidar el pasado.

Pero Chaceroy no había sido herido. En complicidad con el médico se lo hizo creer a su mujer para volverla a sí.

Después de tantas emociones, Ivette comprende que no hay que ser niña, y que el afecto de un marido tan bueno bien vale reprimir el carácter. Antes ha sido una niña mimada, en adelante será una buena esposa.

b) Ausencia de elipsis y anticipo del final

Hemos dicho que hacia 1921 hallamos una notable reducción de las descripciones de los films, en comparación con 1914. Sin embargo, dicha reducción no tuvo un efecto inmediato en la modificación de una práctica que también es común en los números de esos dos años: la anticipación, por parte de la reseña, del desenlace de la historia.

(...) La obra alta, noble y pura del compositor Signowski acaba de representarse ante el asombro y la incompreensión del público. En esta hora en que el artista desamparado duda de sí mismo y del porvenir, una pobre, a quien recoge primero por piedad, despierta su corazón al amor. Inspirado por ella recobra la confianza en la ecuanimidad del público y crea una obra maestra que triunfa de un modo magnífico (La estrella del genio; *Excelsior*: 1914).

(...) Ella, sorprendida ante aquella aparición que estaba muy lejos de imaginarse, enmudeció, pálida de emoción. Mas sus malos instintos y su condición perversa triunfaron al fin de su estupor y dando media vuelta y encogiéndose

dose de hombros salió de la casa... ¡para no volver! (Manon de Montmartre; *Excelsior*: 1914).

(...) Después de tantas emociones, Ivette comprende que no hay que ser niña, y que el afecto de un marido tan bueno bien vale reprimir el carácter. Antes ha sido una niña mimada, en adelante será una buena esposa (Ivette se casa; *Excelsior*: 1914).

(...) Y todo termina con una ducha tan intempestiva como imprevista (Carolina y el fotógrafo; *Excelsior*: 1914).

(...) Gracias a su tranquilidad, Pedro -que está pasando una licencia en casa de sus padres- consigue apagar el fuego. El infame secretario es detenido. Lo que tenía que suceder, sucede. Más enamorado de la que ha salvado, Pedro pide su mano, y el viejo campanero, que ha perdonado hace tiempo, toca alegremente el día de la boda las campanas que cantan la dicha de su hija (El perdón de las campanas; *Excelsior*: 1914).

(...) Y él mismo, disfrazado de guardia y con ayuda de los agentes, consigue prender a los pillos, conquistando así la tranquilidad de su familia (El espectro blanco; *Excelsior*: 1914).

(...) Nadie lo reconoce más que Contran, con lo que se resuelve la situación para todos, que justifican así sus coartadas (Don Ruperto; *Excelsior*: 1914).

(...) Muchas peripecias graciosas le ocurren

a la ambiciosa mujer, hasta que, por último, encuentra al marido rico donde menos lo esperaba; en un hombre que se fingió *chauffeur* para saber si ella lo quería sinceramente (El éxito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

(...) La obra alta, noble y pura del compositor Signowski acaba de representarse ante el asombro y la incompreensión del público. En esta hora en que el artista desamparado duda de sí mismos y del porvenir, una pobre, a quien recoge primero por piedad, despierta su corazón al amor. Inspirado por ella recobra la confianza en la ecuanimidad del público y crea una obra maestra que triunfa de un modo magnífico (La estrella del genio; *Excelsior*: 1914).

(...) Pero Stacia, embriagada por el éxito, pues ella también es ídolo del público, ha partido, olvidadiza e ingrata, para vivir su vida según la fórmula consagrada. La inspiradora domina Sigowski, medio loco, lucha en vano contra la desmoralización que le invade. Pero Stacia vuelve y la estrella brilla de nuevo.

(...) Ella, sorprendida ante aquella aparición que estaba muy lejos de imaginarse, enmudeció, pálida de emoción. Mas sus malos instintos y su condición perversa triunfaron al fin de su estupor y dando media vuelta y encogiéndose de hombros salió de la casa... ¡para no volver! (Manon de Montmartre; *Excelsior*: 1914).

(...) Después de tantas emociones, Ivette comprende que no hay que ser niña, y que el

afecto de un marido tan bueno bien vale reprimir el carácter. Antes ha sido una niña mimada, en adelante será una buena esposa (Ivette se casa; *Excelsior*: 1914).

(...) Y todo termina con una ducha tan intempestiva como imprevista (Carolina y el fotógrafo; *Excelsior*: 1914).

(...) Gracias a su tranquilidad, Pedro -que está pasando una licencia en casa de sus padres- consigue apagar el fuego. El infame secretario es detenido. Lo que tenía que suceder, sucede. Más enamorado de la que ha salvado, Pedro pide su mano, y el viejo campanero, que ha perdonado hace tiempo, toca alegremente el día de la boda las campanas que cantan la dicha de su hija (El perdón de las campanas; *Excelsior*: 1914).

(...) Y él mismo, disfrazado de guardia y con ayuda de los agentes, consigue prender a los pillos, conquistando así la tranquilidad de su ambiciosa mujer, hasta que, por último, encuentra al marido rico donde menos lo esperaba; en un hombre que se fingió *chauffeur* para saber si ella lo quería sinceramente (El éxito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

(...) Hay una interesante carrera de automóviles en la que participa Wallace Reid realizando una de sus habituales proezas hasta llegar al triunfo (A milla por minuto; *Excelsior*: 1921).

(...) Lleva a cabo las proezas típicas de los dramas del Far West, y por último vence a sus

enemigos y se casa con la mujer que nunca ha desconfiado de su lealtad (Seis Pies, cuatro pulgadas; *Excelsior*: 1921)

(...) Gray consigue recuperar su prestigio ante el general, se impone a la admiración de sus compañeros y se casa con Peggy (23 ½ horas de permiso; *Excelsior*: 1921)

(...) Es una lucha de mujer a mujer; la norteamericana muestra su amor por Robert en forma que la princesa admira y perdona a los dos (A la luz de la verdad; *Excelsior*: 1921).

(...) con su alianza Matilde no tarda en ver realizados sus propósitos: reconquista la fortuna y la tranquilidad, porque acaba casándose con Marcos Gaudin (Ojo por ojo; *Excelsior*: 1921).

(...) La policía, que siempre siguió los pasos de Joaquín, llega en el momento en que este hacía cavar la fosa para enterrar vivo al único testigo, el abogado Cole. Hay una lucha y en ella mueren todos los canallas, menos Ratray, que al fin y al cabo lo hizo todo por amor. Eva perdona a este y se casa con Cole (Los muertos no hablan; *Excelsior*: 1921).

(...) Un día acusan injustamente a una de sus protegidas y ella lo arriesga todo para probar su inocencia, cosa que consigue, y por añadidura, la protección de un banquero (Filantropía humilde; *Excelsior*: 1921).

(...) Se divorcian más tarde y no por eso deja de amar a Cósimo. Este ha sufrido, además

un quebranto en sus negocios. Cuando Justina sabe eso, le ofrece nuevamente su amor, y vuelven a casarse (La señorita antigüedad; *Excelsior*: 1921).

(...) El hecho pone frente a frente a Víctor y a Ernesto, separados ya por la diferencia de métodos en la lucha social. El herrero ve en Henry a un héroe, y Ernesto ve solo a un pobre de espíritu, sugestionado. Así va desarrollándose la trama hasta triunfar la teoría de la razón sustentada por Ernesto (Los hijos del pueblo; *Excelsior*: 1921).

De todos modos resulta sintomático de esta transición el hecho de que en 1921 aparezcan algunas reseñas que comienzan a poner en escena la estrategia de la sorpresa como mecanismo publicitario, como en el caso siguiente:

Los creadores de novelas (*Excelsior*: 1921)

Amena comedia llevada al lienzo con mucha habilidad, y reservando para el final una sorpresa para el espectador sobre la coartada de uno de sus personajes (...)

c) Referencias a las casas productoras y protagonistas

Maldonado, en relación a *La Película*, refiere a un empleo redundante de nombres propios (casas productoras y actores) en las reseñas. Aunque en *Excelsior* no se aprecian las reiteraciones a las que refiere Maldonado, no obstante, se identifica en el cuerpo mismo de las reseñas cada una de las películas con el nombre de la

casa productora, práctica que parece predominar en 1914 y que aparentemente decrece hacia 1921.

(...) La «Eclipse» nos da con este «film» un asunto policial muy bien desarrollado (La escalera de la muerte; *Excelsior*: 1914).

(...) Este film en colores representa una de las escenas de la vida cruel que tan bien preparan para el cinematógrafo el señor Zecca y Leprince (...) sobre todo esto lo firma S.C.A.G.L. (La estrella del genio: 1914).

(...) La casa «Pasquali» ha conseguido hacer una vista hermosísima con este argumento pasional, que ha desarrollado admirablemente en una decoración lujosa y señorial, y que han interpretado de un modo magistral eminentes artistas: Gustavo Serena, Ana Petersen y Juan Cimarra (El sitio vacío; *Excelsior*: 1914).

(...) Como se ve, es una escena fantástica en que se desarrolla un sueño lo que nos hace ver este film de la compañía «Phoepus» (El buhda misterioso; *Excelsior*: 1914).

(...) Una vista más de las muy interesantes que nos está dando la «Milano» (El espectro blanco; *Excelsior*: 1914).

(...) La «Milano» ha hecho un film de interesantes aventuras, de las que este extracto apenas da una idea (La máscara infame; *Excelsior*: 1914).

(...) La casa Eclair, que tiene la exclusividad de esas obras (El documento robado: 1914).

(...) Esta vista, editada por la compañía "Niza", fue uno de los estrenos de la pasada semana (El retrato notable: 1914).

(...) La compañía «Niza» ha editado esta vista que se ha estrenado la semana pasada (Bigorno, patrón interino: 1914).

(...) La compañía "Nordisk" ha filmado esta comedia patética de argumento delicado y sentimental (El pequeño millonario; *Excelsior*: 1921).

(...) *Aventuras de un teniente* es una película de tema sentimental y una de las buenas que ha hecho Gosta Eckman (*Aventuras de un teniente*; *Excelsior*: 1921).

(...) La cinta ha sido editada por el Circuito Nacional de excluidos de los Estados Unidos. ¡Qué mala suerte! Se exhibió bajo el programa Excelsa, que comprende las producciones más destacadas que importa la empresa Nueva York Films (Qué mala suerte; *Excelsior*: 1921).

d) Presencia de juicios de valor sin reservas

Sin abandonar el estilo predominantemente narrativo de las reseñas de 1914, hacia 1921 aparecen con frecuencia en el cuerpo mismo de los textos algunos tímidos juicios estéticos en torno a las interpretaciones o de las bondades del film, que, sin ser todavía críticas en el sentido estricto, ya exceden la actividad de una mera exégesis del asunto. Siguiendo la terminología propuesta por Maldonado, creemos que estas tipologías corresponden -todavía en 1921- a la Crítica Primitiva, de

la etapa de Admiración y complacencia (otoño de la mirada), lo cual estaría indicando que, al menos hacia mayo de 1921, *Excelsior* no había incorporado aún las nuevas prácticas periodísticas de una crítica con reservas, como ya se estilaba en otras publicaciones especializadas pero no destinadas al gremio, como *Cine Universal*.

Jean Dax, en el doble papel de Sigourd y de Montbal, alcanza un grado de perfección artística que aún no ha sido sobrepasado. Mosnier y Kemm son artistas perfectos. Leontina Marsart seduce como siempre por su belleza y por su real talento dramático; y la bonita y graciosa Paulina Noiseaux está continuamente dominada por una emoción sincera en el papel de Irene (La infamia del otro; *Excelsior*: 1914).

(...) Es un drama bremente terrible, uno de los más angustiosos que ha creado el cinematógrafo. La intriga, sencilla y trágica, representada con gran maestría por artistas excepcionales, llega varias veces a la emoción extrema (La estrella del genio; *Excelsior*: 1914).

(...) Signoret, el gran artista, se muestra en este film de un realismo trágico que conmueve y sacude a todo el público. La Napierkowska, semejante a una deliciosa estatuita de Tanagra, con la plástica y nobleza de sus actitudes, la pureza y la agilidad de sus líneas, parece la personificación misma de la danza. Meier, de la Comedia Francesa, con su juego sobrio y eficaz, contribuye al éxito del conjunto (La estrella del genio: 1914).

(...) Eva Novak interpreta su papel con gran acierto (El tren de las 10 millas; *Excelsior*: 1921).

(...) Hay que tener en cuenta la interpretación, el argumento bien desarrollado con una técnica novedosa (Una hora de debilidad; *Excelsior*: 1921).

(...) Los personajes se mueven en una esfera sin convencionalismos ni tropicales emociones. Es simplemente una comedia de aventuras que gusta. Vistosidad decorativa y excelente presentación interpretativa (El atleta fantasma; *Excelsior*: 1921).

(...) En "La puerta rota" viene Bessie Barriscale, interpretando un papel esencialmente femenino, simpático, en el que pone de relieve todas sus dotes (La puerta rota; *Excelsior*: 1921).

(...) Los salones que sirve la New York Films estrenaron esta película con Bebe Daniels, conocida por su breve aparición en *Macho y hembra* y por sus películas cómicas, y que ha agradado siempre por su bellísima figura (El éxito de "El hábito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

(...) Es una nueva producción del aplaudido actor Roy Stewart que comparte su labor con Robert Mackinn y tiene por "partenaire" a la graciosa Clara Adama (Los enmascarados; *Excelsior*: 1921).

(...) Película característica de Wallace Reid. Es su intérprete y aparece en ella como el representante de la fábrica de automóviles de su suegro (A milla por minuto; *Excelsior*: 1921).

(...) Fue estrenado en el cine Capitol una producción que lleva por título: «Una hora de debilidad». Hermosa comedia dramática. La presentación de este film es altamente moral y hay que reconocer que pocas veces se ven en la pantalla películas donde se halle pasión tan intensa. Hay que tener en cuenta la interpretación, el argumento bien desarrollado con una técnica novedosa (Una hora de debilidad; *Excelsior*: 1921).

(...) Este melodrama está tomado de The Fortune Teller, obra interpretada en un teatro de Nueva York más de un año y medio por la propia Marjorie Rambling.

Como se podrá apreciar por este dato, la fuerza artística y emotiva del argumento y de su interpretación (¿?) para que entre nosotros constituyera un éxito, dado que su adaptación al teatro silencioso no ha perdido ninguno de los encantos de la escena hablada.

De fotografía impecable, dirección correcta, ha de ser "con la cruz a cuestas" un film que ha de permanecer largo tiempo en el cartel (Con la cruz a cuestas; *Excelsior*: 1921).

(...) Película buena es Burbujas de Broadway de la Vitagraph que se estrenó recientemente (Burbujas de Broadway; *Excelsior*: 1921).

(...) Edith Sterling, cuyas habilidades como amazona le han valido los más calurosos aplausos. Como la reina de este film, sin duda alguna, la Sterling va de nuevo a conquistarse las simpatías de nuestro público que no ha de

mezquindarle los elogios a que se hace acreedora por tan brillante interpretación (Una hija del oeste; *Excelsior*: 1921).

f) Referencias espacio-temporales de la exhibición del film

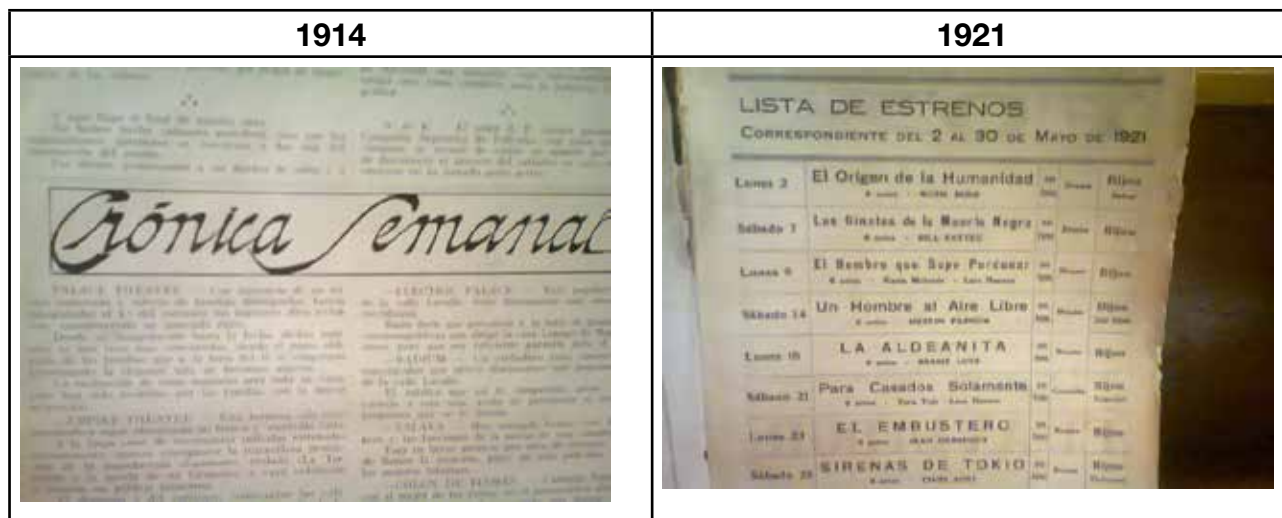
Excelsior destina desde 1914 un espacio específico y regular para los anuncios de los films en donde aparecen mencionadas las coordenadas espacio-temporales, que aparecen con el título de “Crónicas semanales” (1914) y “Lista de estrenos” (1921).

principales salas de la capital (El juicio de las piedras; *Excelsior*: 1914).

(...) Esta vista, editada por la “Celio-Film” se estrenó la semana pasada (La canción de Werner; *Excelsior*: 1914).

(...) Esta vista, editada por la compañía “Niza”, fue uno de los estrenos de la pasada semana (El retrato notable; *Excelsior*: 1914).

(...) se ha exhibido durante la semana santa.



Cabe destacar, de todos modos, que hacia 1921 el espacio de lista de estrenos limita las referencias a los días de exhibición y las casas distribuidoras, no haciendo ya referencia en este apartado a las salas cinematográficas, que seguirán apareciendo -aunque en menor cantidad- en el cuerpo de las reseñas, tal como ocurre, según Maldonado, en la publicación *La Película*:

(...) En la pasada semana se estrenó en las

(...) Damos a conocer una lista de esas salas: Palace Theatre, Corrientes 757; Petit Palace, Libertad 976; Electric Palace, Lavalle 836; Cine Opera, Corrientes 848; Empire Theatre, Corrientes y Maipú; Cine Esmeralda, Esmeralda 320; Majestic Theatre, Lavalle 843; Etoile Palace, Corrientes 2757; Salón Eslava, Suipacha 686; Mundial Palace, Belgrano 1250; Biógrafo Imperial, Cangallo 771; Cine Apolo, Corrientes 1372; Cine de las Familias, Corrien-

tes 1825; La Armonía, Belgrano 3272; Cinema 8 de Julio, Rivadavia 8840; Cine Centro Sud, Belgrano 1825; Cine Callao, Callao 250; Salón Americano, San Juan 3000; Soleil Palace; Cinema Bellavista, Pueyrredón 338; Primer Coliseo, San Juan 2007; Segundo Coliseo, Bernardo de Irigoyen y Venezuela; Salón Variedades, Boedo 953; Cinema Río Bamba, Corrientes 1924; J. Verdi, A. Brown 724 (La Pasión; *Excelsior*: 1914).

(...) Este film tiene la exclusiva Don Roberto Katalini (The Kid; *Excelsior*: 1921).

(...) Fue estrenado en el cine Capitol una producción que lleva por título: «Una hora de debilidad». Hermosa comedia dramática (Una hora de debilidad; *Excelsior*: 1921).

(...) La Nueva York Films estrenó en los cines Empires, Capitol, Esmeralda y Callao esta nueva de producción (Una hija del oeste; *Excelsior*: 1921).

g) Mención de los directores célebres

Maldonado menciona en torno del empleo de nombres propios que en *La Película* aparece, junto a la casa productora y la estrella, el nombre del director del film, siempre que este sea lo suficientemente conocido para el público. Es decir, no aparece como mera referencia técnica, sino como una apelación a un corpus ya consagrado por el público y la prensa que da prestigio al film presente. En el caso de *Excelsior*, no ha sido frecuente encontrar este tipo de casos, ni siquiera hacia 1921 y, por lo

relevado hasta el momento, hemos hallado únicamente dos menciones:

(...) Stuart Blackton, director cinematográfico de los más acreditados, es el que ha puesto en escena este film dramático que estrenó la Nueva York Films (El valle prohibido; *Excelsior*: 1921).

(...) La interpretación del chiquillo es obra del esfuerzo de dirección de Chaplin y sin duda que a él se deben también los detalles escénicos que han llamado la atención (The Kid; *Excelsior*: 1921).

h) Sobre el éxito de la película o los tiempos de exhibición así como los acontecimientos ocurridos durante su estreno.

Las referencias sobre lo que acontece en las exhibiciones, así como cualquier tipo de comentario sobre las salas y el público que a ellas asiste solo las hemos hallado en los números de 1914. En efecto, allí se describen con cierta minuciosidad algunos elementos, a saber: la calidad y cantidad de público que frecuenta la sala; cualidades de las salas de exhibición, así como información de la película proyectada.

En el número del 8 de abril de 1914, de las 12 menciones, 11 hacen referencia a la cantidad de público que asiste frecuentemente a la programación de las salas; 4 de 12 refieren el tipo de público asistente, enfatizando rasgos de clase o alcurnia (“familias distinguidas”, “familias del aristocrático Barrio Norte”, por oposición a familias sin renombre o de condición humilde) como de

conformación vincular (“público familiar”, por oposición a parejas no unidas legalmente, amigos, o individuos solos); 11 de 12 menciones hacen referencias sobre las salas. El modo en que *Excelsior* hace referencia a las salas resulta de interés ya que se pueden advertir tres criterios positivos (aunque presumiblemente en grados diversos) que se han tenido en consideración, a saber: 1) aspectos estéticos de la edificación, la decoración y el mobiliario; 2) aspectos que podríamos asociar con la personalidad del espacio; y 3) el nivel de popularidad (probablemente asociado con el tipo de estrato social que allí predomina).

i) Referencias a los posibles efectos catárticos que la obra puede suscitar en el espectador

(...) Ellen Lowe obtiene en esta escena, tanto por lo pintoresco de su vestimenta como por su extraña mímica, asombrosos efectos cómicos (Carolina y el fotógrafo: 1914).

(...) destacados artistas: Margaret Lannes, Emilio Janings y Gustavo Adolfo Semler, los cuales en sus respectivos papeles logran llevar al público la sensación del momento que la escena reproduce (Alma de cabaret; *Excelsior*: 1921).

Criterio estético	Criterio de personalidad	Criterio de popularidad
“presentando la elegante sala un hermoso aspecto” (Palace Theatre)	“Simpática sala (Eslava) “De los buenos cinemas” (Central)	“Este popular cinema” (Electric Palace; Radium; Opera)
“Esta hermosa sala cinematográfica (Empire Theatre)		
“Esta hermosa sala (Esmeralda)		
“Esta hermosa sala” (Gaumont Theatre)		
“Esta hermosa sala” (Petit Place)		
“Hermosa sala (París)		

Finalmente, de todas estas menciones únicamente la del Empire Theatre hace referencia a las películas que allí se exhiben, ofreciendo alguna información sobre el país de origen, casa productora, autor de la historia, etc.

(...) pocas veces se ven en la pantalla películas donde se halle pasión tan intensa (Una hora de debilidad; *Excelsior*: 1921).

(...) asunto reidero como se ve (La princesa delgada; *Excelsior*: 1921).

Por medio de estas referencias se puede apreciar de qué manera el discurso, en la misma medida en que presume describir el fenómeno, establece el tipo de emoción que corresponde en cada caso. Estas primeras expresiones preanuncian en cierto modo una incipiente categorización para la clasificación de películas, cuyo criterio inicialmente parece fuertemente asociado con una lógica del efecto, o a lo que Altman llama los “usos rituales” (Altman, Rick; 2000, p. 19).

j) Sensualidad en la descripción de la actuación o fisonomía corporal (especialmente del rostro) de las actrices y actores

Las descripciones fisonómicas y/o de la personalidad de los protagonistas aparece como hecho recurrente en *Excelsior* desde 1914, aunque se incrementa notablemente hacia 1921. Resulta llamativa, sin embargo, la total ausencia de descripciones fisonómicas y/o psicológicas de los protagonistas masculinos en los números de los dos períodos relevados.

(...) La Napierkowska, semejante a una deliciosa estatuita de Tanagra, con la plástica y nobleza de sus actitudes, la pureza y la agilidad de sus líneas, parece la personificación misma de la danza (La estrella del genio; *Excelsior*: 1914).

(...) Mae Murray interpreta a una mujercita muy femenina con esa gracia y esta expresión que se ha hecho tan personalísima en ella. Sus ojos, sus grandes ojos claros, dulces como cargados de ensueño que han inspirado más de un soneto, son la fuerza más poderosa

de la sugestión que ejerce en los públicos esta mujer y artista, que últimamente ha hecho pensar a críticos como Tomasito Borrás en «la actriz íntegra» por lo sensitiva, lo fuerte, lo grandiosa, la actriz de la pantalla (El undécimo mandamiento; *Excelsior*: 1921).

k) Cada nueva película estrenada es presentada como la mayor o mejor obra de tal firma, intérprete o director

Del relevamiento es posible inferir que tanto en 1914 como en 1921 predomina casi en su totalidad el tipo de crítica primitiva, cuya característica principal es -como se ha dicho- una actitud complaciente superpoblada de juicios positivos, un estilo predominantemente descriptivo y focalizado fundamentalmente en los aspectos semánticos (trama y personajes) que a los estrictamente sintácticos o formales (lenguaje, aspectos técnicos, etc.).

(...) lo mejor conocido hasta la fecha (...) el mejor “film” que de esa índole se había introducido en el país (La Pasión; *Excelsior*: 1914).

(...) Nuestros colegas neoyorkinos, hasta aquellos que hasta ahora habrán sido adversos a las pantomimas de Carlitos Chaplin, tienen una sola opinión en cuanto a su actuación en la última película *The Kid*, que consideran la más acertada de las realizadas hasta el presente (*The Kid*; *Excelsior*: 1921).

Solo hemos encontrado un caso de juicio crítico desfavorable hacia el film reseñado, que por su carácter de excepción bien vale la transcripción integral del mismo.

Spartaco. “Cuidado con las nueces”

La casa Lipizzi viene anunciando, desde hace poco tiempo, la exhibición de una película, titulada “Spartaco”, y que según reza en sus anuncios supera en esa misma índole a las que se le ha ofrecido al público de esta capital.

Hemos asistido a una exhibición privada de la citada cinta, y haciendo honor a la verdad, debemos consignar los efectos que de ella hemos recibido.

“Spartaco”, podría titularse una grande obra, única y exclusivamente por su gran extensión, por cuanto a lo que se refiere a ser superior a las ya conocidas, no estamos de acuerdo.

Después de haberse exhibido obras de esta naturaleza como Quo Vadis, Cleopatra, El Triunfo del Cristianismo, Últimos días de Pompeya, etc., obras que aún perduran en el recuerdo de los que las han presenciado; no podemos menos que ver en la que se nos viene a ofrecer, una fiel copia de las anteriores con escasas diversidades de detalles.

Ahora bien, si “Spartaco” se hubiera dado a conocer antes que las producciones anteriores, no hay duda que hubiera constituido, indiscutiblemente, un éxito.

La aparatosidad con que se anuncia nos hizo pensar al principio en “algo maravilloso”, “algo encantador”, completamente desconocido, pero una vez presenciada su exhibición sufrimos un verdadero desengaño y un decaimiento en nuestro ánimo que nos obliga, a fuer de imparciales, a poner las cosas en su lugar.

Ahora, en cuanto al alquiler de la película se refiere, vemos que las pretensiones de la casa concesionaria son en extremo absurdas. ¡Pretender cobrar el cincuenta por ciento de las entradas brutas nos resulta excesivamente exagerado y hasta cierto punto irrisorio, por cuanto películas de mayor interés y de argumentación interesantísimas que el espectador recibe con marcada complacencia, tales como “La Tormenta”, “El Caballero de la Casa Roja”, y otras, las casas alquiladoras las incluyen en el programa diario sin que el gremio de empresarios cinematográficos desembolsen (sic) más de lo acostumbrado!

Por estas razones, que las notamos muy poderosas, y hablando sin apasionamiento de ninguna especie, solo nos resta pronosticar a la citada película un relativo éxito y ello debido a la extensa reclame (sic) que se le hace, pues volvemos a repetir, lo que más arriba decíamos, y esto es: que si esta película se hubiera exhibido antes de las que mencionamos, sin duda alguna, por la novedad, hubiera sido de regulares efectos.

Solo nos resta esperar la acogida que el público le dispense para de esta manera poder comprobar lo que hoy dejamos dicho, que sin temor a equivocarnos, creemos que son justas y poderosas nuestras razones.

Al freír será el reír.

Nota: Nuestras informaciones nos permiten pronosticar que, un mes después de que la película sea explotada por la casa Lipizzi, en el Teatro San Martín, "Spartaco" podrá alquilarse para la exhibición a pesos 20 (veinte pesos) por función.

Damos este dato a los dueños de cinematógrafos para su buen gobierno. Pagar otro precio significaría no ser buen comerciante ni entender en asuntos cinematográficos (Spartaco; *Excelsior*: Mayo, 1921).

De la lectura de la nota resulta bastante evidente el carácter tendencioso de la crítica, cuyo juicio desfavorable parece deberse más al exceso de precio en el alquiler que a la supuesta medianía de la propuesta fílmica. Sobre todo porque en la misma publicación el defecto que supuestamente presenta el film en cuestión se da de modo sistemático en todos los *films* reseñados restantes. Basta solo recordar que la mención de una semejanza con un film de anterior éxito resulta en casi todos los casos (ayer y hoy) una de las más logradas estrategias de la reseña cinematográfica.

m) Mención de otras películas (trayectorias, currículum) realizadas por los intérpretes y directores del film criticado

Pese a que desde 1914 *Excelsior* destina espacios en la publicación para referir a las actrices principales, las referencias a labores actorales precedentes no han sido una constante en los números relevados en *Excelsior*, ni en las reseñas ni en los afiches que

publicitan los films, ni en las notas especiales en las que se habla de los intérpretes. Están completamente ausentes en los números de 1914 y un único caso aparece hacia 1921.

(...) Los salones que sirve la New York Films estrenaron esta película con Bebe Daniels, conocida por su breve aparición en *Macho y hembra* y por sus películas cómicas (...) (El éxito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

n) Presencia de cuadro "Reparto" o ficha técnica

Maldonado refiere, a propósito de *La Película*, la aparición de un recuadro titulado "Reparto" en el cual se nombran a los actores indicándose los personajes que cada uno encarna, como era costumbre en los créditos iniciales de las películas de aquellos años. En el caso de *Excelsior*, esta "ficha técnica" no indica el nombre de los personajes, pero sí aparecen los datos siguientes: nombre de la productora y el metraje; el protagonista principal (la estrella) y el nombre de la empresa distribuidora) que se inserta debajo del título y antes de la reseña propiamente dicha.

La aparición de la ficha técnica es un dato interesante porque, en principio, su sola presencia permite clasificar la reseña en dos partes bien diferenciadas: a) la parte técnica, en la cual se mencionan datos de su factura y distribución, y b) la parte del contenido, en donde se distinguirán, eventualmente, dos secciones no siempre diferenciadas espacialmente: b1) referencia a la historia (personajes, escenarios, etc.); b2) juicios de valor sobre las actuaciones, la dirección, decorados/escenarios y/o

la fotografía¹. Pero estas agrupaciones suponen, además, una jerarquía explícita de los contenidos, según la cual la parte más importante se encuentra en el texto principal, es decir, en la exposición de los contenidos (referencia a los personajes, decorados y juicios de valor), en desmedro de los datos de tipo fáctico, como origen de la producción, responsables de su distribución, metraje, etc.

Si bien hacia 1921 en la ficha técnica no figura todavía la categorización genérica, como hoy es habitual, la clasificación narrativa sí está presente en el cuerpo del texto, como preámbulo o como conclusión de la reseña, como se aprecia en los extractos siguientes:

(...) **La compañía "Eclipse"** ha hecho con esto **una obra policial** muy interesante y apasionadora (El brazo invisible; *Excelsior*: 1914).

(...) Esta **vista editada por la Film D'Art** está ejecutada por Polín, Lucy Jousset, Silvestre, etc. con una **eficacia de lo más cómica**. Es un **vodevil** que gustó mucho por lo **alegre y divertido** (Don Ruperto, caza; *Excelsior*: 1914).

(...) La **casa «Pasquali»** ha conseguido hacer una vista hermosísima con este **argumento pasional**, que ha desarrollado admirablemente en una decoración lujosa y señorial, y que han interpretado de un modo magistral eminentes artistas: Gustavo Serena, Ana Petersen y Juan Cimarra (El sitio vacío; *Excelsior*: 1914).

(...) Como se ve, es una **escena fantástica** en que se desarrolla un sueño lo que nos hace ver este film de la **compañía "Phoepus"** (El buhda misterioso; *Excelsior*: 1914).

(...) Una vista más de las muy interesantes que nos está dando la "Milano" (El espectro blanco; *Excelsior*: 1914).

(...) **La "Milano"** ha hecho un **film de interesantes aventuras**, de las que este extracto apenas da una idea (La máscara infame; *Excelsior*: 1914).

(...) **escenas ultra cómicas**, contadas alegremente por este «film» que contiene **locuras de feliz invención y farsas notables** (Casa Niza).

(...) la **Nordisk**, que sabe ejecutar esta clase de **comedias** con una maestría incomparable.

(...) La compañía "**Nordisk**" ha filmado esta comedia **patética de argumento delicado y sentimental** (El pequeño millonario: 1918)².

Sin embargo las clasificaciones genéricas sí aparecen en una sección titulada "Lista de estrenos", junto a las fechas de exhibición, el título del film, cantidad de rollos, actor principal, y casa encargada de la exhibición (véase ítem "f").

o) Ausencia de firma en las reseñas

Igual que menciona Maldonado en su análisis sobre *La Película*, *Excelsior* presenta sistemáticamente reseñas sin referencia al autor, e incluso escribiendo la nota en tercera persona plural, reforzando precisa-

1 Está claro que hacia 1921 todavía no están bien diferenciadas cada una estas áreas, solapándose comentarios sobre la dirección de actores, de escenas, selección de decorados, etc. Esta conceptualización más rigurosa, según el propio Maldonado, se inicia con la labor de Quiroga.

2 Las bastardillas y negritas son nuestras.

mente la idea de que las opiniones vertidas responden al juicio de la publicación y no al de los escribas.

2) Pretendido carácter objetivo en torno de la producción de las publicaciones

En cuanto al pretendido *carácter objetivista* esgrimido como virtud exclusiva por las publicaciones gremiales, Maldonado transcribe las siguientes declaraciones de principio de *La Película*:

La película es el órgano independiente del comercio cinematográfico. Tiene por objetivo los intereses superiores y permanentes del comercio argentino del film, y desarrolla una prédica que está en consonancia con las verdaderas exigencias de su progreso, cada día más grande y más acentuado. *La Película* no ha sido, ni lo es ahora, el portavoz interesado de ninguna empresa determinada del mercado cinematográfico, y no inspirará nunca sus palabras en los intereses materiales y particulares de ninguna empresa alquiladora ni exhibidora. La razón fundamental de su vida radica en la comprensión de los intereses de todos (*La Película* n° 200, 22/7/1920, citado en Maldonado, L.; pp. 58-59).

Los responsables de *La Película* recalcan, en varias ocasiones y de manera continua, lo que ellos entienden que debe ser la crítica y las funciones que debe cumplir. Sostienen que intentan ser objetivos y que el hecho de que la revista sea publicada por el gremio no reper-

cute en la manera de hacer la crítica, a la que consideran imparcial (n° 60, 15/11/1917) (...) *La Película* sostiene que solo ella y su colega *Excelsior* (también una publicación gremialista) son las más autorizadas para hablar del fenómeno (Maldonado, L.; pp. 68 y 69).

En el caso de *Excelsior*, al menos en los consultados de 1914, en todos los números aparece una sección titulada “Permanente”, en donde pretenden validar su posición en tanto discurso independiente y completamente desinteresado.



Precisamente en esta pretendida condición de autonomía es que la publicación *Excelsior* intenta instalarse como un ente de control sobre la actividad del gremio, como se advierte en el siguiente editorial:

“No soy el profeta que viene a predicar por una causa determinada, ni a exponer un verbo extraño, ni a implantar una doctrina moralizadora.

Vengo con las fuerzas, con que cuento, a acompañar a la industria cinematográfica, en un momento difícil, el más triste por ser el más crítico³.

³ Se refiere a la crisis económica que padecen, según la revista,

No aspiro a lograr un laurel glorificador, ni una popularidad entre el gremio.

Solo ansío a que la obra que realiza esta hoja semanal sea considerada en su forma verdadera.

He dicho en distintas ocasiones, que el lema *impersonal e independiente* constituía para mis aspiraciones el galardón máspreciado, y hoy, más convencido que nunca de ese axioma, vuelvo a repetirlo.

Conste, pues, que los cinematografistas, tienen y tendrán en *Excelsior* un amigo fiel y decidido, que los acompañará en cualquier circunstancia en que se entable una cruzada honorable y recta, beneficiosa para los intereses del gremio.

Oficialismos rastreros no subyugarán mi espíritu direccional, por considerar que el *periodismo personalizado* no conduce a otro fin que al de la ruina moral y material del hombre.

Comienza *Excelsior* en el presente número, la era de trabajo y acción que se había impuesto.

Y esta era de trabajo, confío en que será duradera para bien de la industria cinematográfica argentina, hoy tan azotada por una crisis honda e intensa.

Si alquiladores y empresarios consiguen darle una solución radical, empleando medios sanos, lícitos y honorables, la palma del triunfo

corresponderá a todos reunidos en un solo brazo que ejecuta la orden que el buen criterio y honestidad comercial aconsejan.

Este semanario, por su parte, ayudará al gremio, exponiendo situaciones y resultados, sin asumir defensas para empresas o casas alquiladoras determinadas.

Los medios de información que por medio de su personal activo posee *Excelsior*, constituyen de por sí una garantía y aseguran a los lectores una fiel expresión de cuanta novedad en el gremio se opere.

Y termino ofreciendo a todos los cinematografistas, sin distinción de ninguna especie, la acción de esta casa en lo que a cinematografía respecta.” (Augusto Álvarez; *Excelsior*, abril 8 de 1914).

Cabe agregar que, si bien en el texto se deja entrever cierta actitud desapegada y no activa, en los números sucesivos *Excelsior* hará y publicará denuncias recibidas por parte del correo de lectores sobre algunas salas de cine, así como la publicación frecuentemente toma partido sobre asuntos de legislación sobre la actividad.

Ahora bien, resulta evidente que los contextos de producción y circulación en la que se enmarcan ambos medios (*La Película* y *Excelsior*), al menos torna sospechoso y problemático esa asunción de pretendida objetividad. Nosotros en el informe anterior tuvimos oportunidad de señalar un caso sintomático que, aparentemente, desmentiría este aparente desinterés de la crítica por lo que a *Excelsior* compete. Tal

las salas de aquel entonces como consecuencia de una merma significativa en la concentración de público en las salas principales, como consecuencia de una proliferación de salas secundarias que ofrecen entradas a menor costo (Abril 8; 1914).

fue el caso de la reseña desfavorable del film *Spartaco*, en el cual los comentarios negativos sobre el film parecen deberse más a la pretensión de la productora de cobrar más caro el alquiler de este film, que a las pretendidas razones “objetivas” aducidas por el cronista. Sobre todo cuando las argumentaciones esgrimidas para sostener la baja calificación (que no presenta nada nuevo, y es igual a otras películas ya vistas), cabe a cualquier producción reseñada por la revista del gremio.

De hecho, el propio Maldonado advierte también la contradicción que supone tal imparcialidad en el modo en que se realiza la actividad.

(Sobre *La Película*) No obstante se manifieste o autodeclare independiente, ha tenido ciertos privilegios hacia casas y empresas alquiladoras o representantes de las grandes firmas y estudios norteamericanos, como la Cinematográfica o la Saénz y Mai. Esto se evidencia en la importante publicidad de las mismas, en su posición estratégica dentro del cuerpo de la revista, en la entrevista a sus gerentes y directores, en la complicidad de las críticas (Maldonado, L.; 2006, p. 59).

Esta ausencia de neutralidad se comprende en su justa dimensión cuando se advierte que el grueso o el total de las publicidades que financian estas primeras publicaciones provienen precisamente de las casas productoras y/o exhibidoras. Habrá que esperar a la revista *Imparcial Film*, para hallar una estrategia de sustentabilidad que trasciende la endogamia de la producción cinematográfica, al incorporar pu-

blicidades de productos genéricos no asociados a la cinematografía en ninguno de sus ramos.

(Sobre *Imparcial Film*) La publicidad con la que cuenta no está solamente conformada por los estrenos de films y las casas productoras y alquiladoras, sino por productos de uso cotidiano (agua mineral, vestimentas, farmacias, productos para el hogar, remedios) y profesionales (dentistas, médicos), lo que ratifica, junto a otra importante serie de factores, que se dirige a un público general y no específicamente al gremio cinematográfico (Maldonado, L.; 2006, pp.82-83).

Es indudable que esta nueva situación supuso condiciones objetivas de posibilidad para el desarrollo de un discurso crítico autónomo. Sin embargo, la no dependencia financiera directa de las publicaciones especializadas respecto de las casas productoras o exhibidoras no garantiza una neutralidad absoluta de las reseñas. Existieron, entonces, y existen todavía en la actualidad, otros modos menos visibles de influir en la producción de las críticas, estos van desde el envío de sinopsis, menciones y comentarios de otros medios, ya confeccionados por parte de las productoras, como diversos autores lo reconocen:

Del mismo modo que en *La Película*, muchas de las críticas parecen realizarse a partir de los folletos y catálogos que preparan las casas exhibidoras y productoras (Maldonado, L.; 2006, 85).

(...) voluminosos informes de prensa distribuidos por los estudios que, además de carteles

e imágenes, contenían textos anónimos para la redacción de artículos periodísticos y programas de radio, fotografías cuidadosamente seleccionadas, y gráficos y esquemas para promociones y concursos (Altman, R.; 2000, 173).

A esta práctica se le debieron sumar los diversos modos de soborno más o menos indirectos, como pases para funciones exclusivas de films de renombre, regalos personales, y hasta la posible dádiva de una suma de dinero para “comprar una reseña favorable”, sobre todo si el medio en cuestión muestra un impacto en el público significativo para la circulación del producto.

3) Presencia de polifonía textual

En su descripción sobre la publicación gremial *La Película*, Maldonado refiere a una estrategia publicitaria novedosa que aparece junto a las reseñas del film animado *El apóstol*, de Quirino Cristiani, en 1917. Se trata de incluir en el anuncio de la película⁴ fragmentos de críticas de otros escritores. Esto es interesante, porque se hace explícita por primera vez una segunda función del medio de prensa, ya no de mero cronista del espectáculo, sino como artífice de la consagración del producto.

(...) Uno de los primeros casos en el corpus analizado en que la publicidad incluyó citas

4 Recuérdese que, según la definición de Maldonado, el *Anuncio* es la mera publicidad del film en el que se mencionan las coordenadas de la exhibición, y algunos indicadores mínimos del tema tratado. Se caracteriza por un discurso de tipo informativo, más que descriptivo-narrativo o argumentativo. En este sentido, está más asociado con la difusión del producto, que con su recepción. La crítica, en cambio, sí estaría más asociada con la recepción y cualificación de un producto que ya ha circulado (Maldonado, L.; 2006, pp. 21-22).

textuales de críticas fue el anuncio en *La Película* del film nacional de dibujos animados *El apóstol*. El mismo, publicado en el número 60 (15/11/1917), contiene tres largos comentarios positivos de *La Razón* (10/11), *La Nación* (12/11) y *Crítica* (10/11) (Maldonado, L.; 2006, p. 77-78).

Maldonado no sostiene que esta aparición temprana sea realmente la primera vez que se acude a esta estrategia; de hecho, menciona que esta práctica ya era muy común en el ámbito de los anuncios de las obras teatrales que transcribían las críticas que las obras y artistas argentinos habían recibido en los países europeos, como una marca distintiva de calidad garantida. Pero, además, refiere explícitamente que incluso en el ámbito cinematográfico es muy probable que *Excelsior* ya hubiese llevado a cabo dichas prácticas, pero sobre lo cual vuelve a excusarse por la imposibilidad de acceder al material primario.

Es necesario destacar que no se puede asegurar que este nuevo modo de publicitar los films haya surgido en *La Película* dado que los primeros casos pueden haberse dado en *Excelsior*, a la que, como he mencionado anteriormente, no he podido acceder en tanto no se encuentra en ninguno de los archivos consultables en la materia (Maldonado, L.; 2006, p. 78)

Si bien hasta ahora no se ha encontrado ningún caso de estos en 1914, nada hace pensar que en lo que reste del relevamiento no vayan a aparecer algunos de estos casos. Sí hemos hallado en 1921 el caso del anuncio de *El pibe* en la que, en efecto, se acude

a esta estrategia discursiva.⁵ En todo caso, quedará pendiente al momento de finalizar el relevamiento de 1914 si *Excelsior* efectivamente se había adelantado o no en estas nuevas prácticas.

4) Sobre el imaginario construido en torno de la cinematografía y los films como productos culturales en las revistas especializadas (*Excelsior* y *La Película*)

Al describir las primeras publicaciones especializadas que surgen en Buenos Aires, Maldonado menciona que en estas revistas se aprecia desde el inicio una actitud diferencial entre las cinematografías provenientes de EE.UU. y las que llegan desde Europa. La primera, vinculada con el entretenimiento y las grandes atracciones y, en cambio, la segunda, asociada con el gran arte, heredero de la tradición del teatro y la literatura que había consagrado la burguesía del siglo XIX.

Los responsables de *La Película* crean un imaginario de la industria norteamericana que se relaciona con el espectáculo (films de acción, *westerns*, policiales), el entretenimiento, el des-

pliegue técnico y estilístico, la fastuosidad de decorados, las superproducciones y la potencialización del *star-system*. Por otro lado, conectan al cine europeo, principalmente al francés y al italiano, con el buen gusto, las tesis filosóficas, el arte entrecomillado y con mayúscula, la sensualidad, lo sugerido, lo recatado, lo aristocrático y lo prestigioso. En realidad, no estaban más que elogiando el "*film d'art*", que no era sino teatro filmado que hacía retroceder al lenguaje cinematográfico a la época de los primitivos (Lumiere y Meliés) (Maldonado, L.; 78)

Este imaginario que Maldonado menciona en su libro se ve reforzado por el predominio de reseñas de películas europeas (mayoritariamente francesas, pero también italianas y españolas) que acusa la publicación *Excelsior*.

Hacia 1921 se dan varios cambios entre los cuales podemos mencionar: la irrupción y predominio de reseñas de películas norteamericanas; la presencia de reseñas de películas provenientes de otros países (Alemania, Austria, Suecia, Dinamarca) y la notable disminución de reseñas sobre películas francesas.

Excelsior 1914				
Origen de las producciones cinematográficas referidas				
<i>Francia</i>	<i>Italia</i>	<i>España</i>	<i>Indefinidas</i>	<i>Totales</i>
19	4	1	5	29

Excelsior 1921								
Origen de las producciones cinematográficas referidas								
<i>EE.UU.</i>	<i>Francia</i>	<i>Italia</i>	<i>Alemania</i>	<i>Austria</i>	<i>Dinamarca</i>	<i>Suecia</i>	<i>Indefinidos</i>	<i>Totales</i>
48	3	5	2	1	2	3	7	71

⁵ Véase la transcripción completa de la reseña en ítem "d" sobre el film de Chaplin.

Como se advierte a partir del cuadro, en 1921 la distribución geográfica se modifica completamente; la cantidad de películas exhibidas provenientes de EE.UU. no constituye únicamente una escandalosa mayoría en relación con las producciones de cada uno de los países, considerados cada uno por separado, sino que el total de películas europeas no alcanza a equiparar el grueso de las producciones que provienen de los grandes estudios de Hollywood (23 europeas contra 48 películas de las casas productoras de EE.UU.).

Sobre estos cambios no debe olvidarse que Francia fue el centro de producción industrial más desarrollado de la época hasta la primera guerra mundial. Ello explica, probablemente, la preferencia del discurso periodístico especializado por una cinematografía que en aquella época debía resultar más sofisticada, y con una temática más acorde con el público burgués adulto que las producciones estadounidenses. Dicha preferencia por la cinematografía francesa declina en las publicaciones precisamente al finalizar la guerra, y la hegemonía que Francia detentaba a comienzos de 1910 se desplaza lenta pero definitivamente hacia los EE.UU.

INTERPRETACIONES SOBRE EL RELEVAMIENTO

En este apartado presentamos las interpretaciones sobre los datos obtenidos a partir del relevamiento sobre *Excelsior*, finalizando con una comparación de esos datos con la información expuesta por Maldonado sobre las revistas especializadas *La Película*, *Imparcial Film* y *Cine Mundial*.

Sobre el carácter descriptivo de las reseñas y la anticipación de los desenlaces

Esta práctica puede, en principio, resultar extraña, sobre todo desde la perspectiva de un espectador actual, o para utilizar un término más preciso: desde la óptica de un espectador institucionalizado. Para este último, el espectáculo cinematográfico vale fundamentalmente por lo que puede narrarle, es decir, por el contenido y forma de la historia que se pone en escena. Desde este paradigma interpretativo el dispositivo cinematográfico se concibe, de modo predominante, como un relator privilegiado de historias; el espectador va al cine a que le cuenten sucesos que no conoce previamente⁶. Bajo este paradigma, resulta evidente que la eficacia de la expectación está centrada en una tensión entre el conocimiento y el desconocimiento de la trama; el espectador puede conocer algo del asunto, pero no debe conocer aspectos sustanciales del desarrollo, y mucho menos del desenlace⁷. Bajo esta concepción, toda anticipación por parte de la reseña se manifiesta como un contrasentido, porque precisamente se ve afectado el “principio del descubrimiento” sobre el cual está organizada la distribución estratégica de la información, sobre todo en el modo clásico institucional (Borwdell, David; 1996).

6 Y esto no se modifica sustancialmente con la práctica de basar el argumento en algún mito popular ya conocido, o algún clásico de la literatura universal. Y la prueba de que no se modifica es que el espectador contemporáneo, aun en esa circunstancia, no necesita conocer la historia de antemano, pues la estructura enunciativa está organizada de tal manera que el relato pueda ser apropiado aun para quien desconozca las relaciones con el material original. En este sentido, el espectáculo cinematográfico garantiza una autointeligibilidad, y por lo tanto una dependencia muy débil, incluso nula, con materiales extracinematográficos.

7 Cfr. el caso de la estrategia de difusión sobre el film *Psicosis* de Hitchcock (1960) que, a este efecto -como en casi cualquier otro, resulta paradigmático.

Pero este paradigma de espectación es contemporáneo a la consolidación de la institución cinematográfica como sistema industrial de producción. Por el contrario, en los primeros años del cine la expectativa en torno del dispositivo estaba centrada fundamentalmente en la espectacularidad de la imagen en movimiento; esto significa que el principio válido no era el del descubrimiento, sino el de la *atracción* (Gaudreault, A.; 2003). Para el espectador preinstitucional, lo importante no es descubrir una historia desconocida previamente, sino “tener la experiencia cinematográfica” de ese relato. Ello explica la proliferación en la primera década del cine de cortometrajes basados en relatos populares (como *Las mil y una noches*, *Viaje a la luna*, *Ali Baba y los 40 ladrones*, *Cenicienta*, etc.). El público necesariamente debía conocer de antemano el núcleo argumental, pues la organización narrativa, aún incipiente, no disponía de elementos suficientes para exponer un suceso para un espectador no-iniciado. Desde este paradigma de expectación, tiene sentido que las reseñas abundan en detalles sobre la trama, e incluso anticipen los finales, ya que el valor del espectáculo no se centra en torno del contenido de lo discursado, sino de la forma misma que asume el discurso, esto es: en la fascinación del dispositivo.

A partir de esto último, resulta perfectamente comprensible que el grueso de las reseñas de 1914 presenten no solo descripciones muy extensas de los asuntos sino también un grado elevado de anticipaciones de los desenlaces, precisamente porque las mismas corresponden a este período de transición entre la etapa preinstitucional y la institucional en

sentido riguroso, en la que se consolida el fenómeno cinematográfico moderno⁸. En cambio, la persistencia de anticipación de finales en las reseñas de *Excelsior* en 1921 amerita alguna hipótesis auxiliar, pues hacia 1920 las producciones cinematográficas estaban perfectamente en condiciones de exponer un relato complejo, sin necesidad de depender de ninguno de los recursos extracinematográficos que se habían utilizado en la primera década, como el *espectador iniciado*, la presencia de un comentador o el empleo de intertítulos (Cfrt. Samaja; 2013).

En efecto, la ausencia de elipsis (a) y la anticipación de los desenlaces (b) producen, en definitiva, el mismo efecto que presuponían la presencia del comentador en la sala o el empleo sistemático de los intertítulos, a saber: ayudar al espectador a decodificar lo que verá/está viendo en la imagen que se le presenta delante de sus ojos. Cabe recordar que, entre 1905 y 1915, los intertítulos podían presentar un efecto anticipatorio semejante al que encontramos en las reseñas analizadas, como se advierte en el texto siguiente:

(...) *Kentucky Feud* (1905) en donde a cada cuadro le precede un largo rótulo que resume con sequedad telegráfica todas las sangrantes peripecias que nos esperan. En una de esos cuadros podemos leer el siguiente intertítulo: «*Casa de los McCoy. La subasta. Buddy McCoy dispara sobre Jim Hatfield, matando a la madre de este*».

(...) *One is Business, Other is Crime* (1912). Aquí vemos a un ladrón que ha conseguido entrar a la

⁸ Para un desarrollo sobre estas categorías, consúltense Samaja, J.; 2008; 2013; y Samaja, J. y Bardi, Ingrid; 2010.

casa de un importante funcionario público. El ladrón revisa el escritorio del político en busca de dinero, mientras tanto en la habitación contigua vemos a la esposa del funcionario, quien ha escuchado los ruidos en el escritorio y -revólver en mano- se dispone a atravesar la puerta. Vemos nuevamente al ladrón revisando los cajones de la mesa. En ese momento -en el que presumiblemente tendrá lugar el encuentro- aparece intercalado el siguiente intertítulo: «*Los ojos de la mujer se abren. El ladrón pide clemencia: -mi pasado es honorable*» (Samaja, J.; 2008).

Ahora, si bien el proceso de institucionalización-industrialización de la producción se inicia en los EE.UU. hacia 1917, y culmina hacia la segunda mitad del siglo XX, en la Argentina este proceso tuvo lugar un poco más tarde, coincidiendo con el proceso de sonorización hacia la década del 30. Sabemos, por otra parte, que hacia 1921 la filmografía norteamericana ya tenía en Buenos Aires una presencia muy alta en las salas de exhibición, al menos por el nivel de recepción que se encuentra en las publicaciones especializadas si se lo compara con el de 1914. Esto supone que el público porteño debía estar medianamente familiarizado con la nueva organización discursiva que se había comenzado a instituir desde las producciones más importantes de David Griffith, por lo cual parecería improbable que ese mismo público necesitara de estas “instrucciones para entender” que se desprenden de las reseñas. Pero esto último sería cierto solo si fuera del caso de que la institucionalización del espectador fuese el resultado de un vínculo íntimo y no mediado entre las películas y el espectador.

Según la propuesta de autores como Altman y Maldonado, el espacio del discurso crítico habría tenido una función decisiva en la percepción del espectador, siendo un elemento de mediación entre el público y las obras cinematográficas. Si esto último es cierto, entonces no hay dificultad en comprender la persistencia de la función anticipatoria hacia 1921, dado que la *crítica propiamente dicha*, de la que nos habla Maldonado, recién se instituirá con la labor sistemática de Horacio Quiroga entre 1918 y 1922.

Sobre la mención de las casas productoras, directores y protagonistas a partir de 1921

A partir de 1921, el empleo de nombres propios asociados con el film en el cuerpo de la reseña tiende a focalizarse exclusivamente en torno de la estrella, en sintonía con la institucionalización del *star-system* que comienza a desarrollarse de modo sistemático en la década del 20 en los EE.UU. y que aquí en Argentina tendrá su efecto mucho antes que en la producción fílmica local en las nuevas estrategias que asumirán publicaciones especializadas como *Imparcial Film* y, sobre todo, *Cine Mundial*; ambas orientadas a un público general no vinculado con las actividades del gremio.

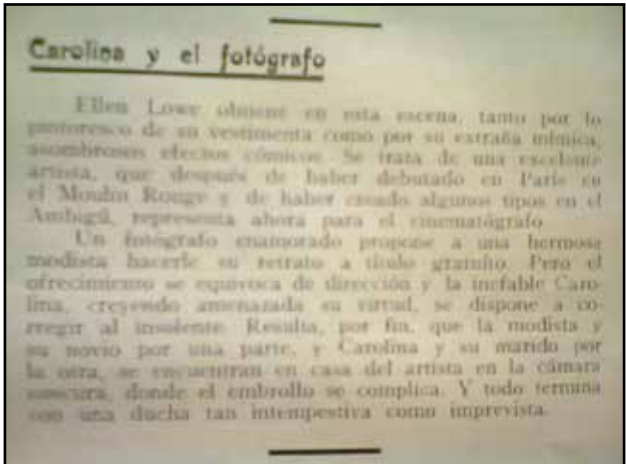

El narrador que construye la publicación es, antes que nada, un experto en la vida pública y privada de las estrellas, un eterno enamorado de los intérpretes, especialmente de los norteamericanos, a los que rinde culto de diversas maneras (...) (...) *Cine Universal* cumple

un rol muy importante en la conformación de un imaginario relacionado con el culto a la estrella (Maldonado, L.; 2006, p. 99).

Ahora bien, las menciones de los nombres de las casas productoras desaparecen solo del cuerpo principal de la reseña, pero no desaparecen completamente de la reseña. Estas menciones se reubican en un segmento que no había aparecido en los números relevados de 1914, a saber, la “ficha técnica” (Sobre la ficha técnica, véase más adelante ítem “n”).

de la opereta». Un joven millonario es amigo suyo y por ella derrocha su dinero. Justina, que se ha educado en un colegio de Francia, resulta un estorbo considerable para la madre.

El millonario, en un estallido de celos, mata a la «reina de la opereta» suicidándose después. En esa situación Cósimo cree que su deber es casarse con Justina.

1914	1921
	

La señorita antigüedad (Excelsior: 1921)

Artcraft – 6 actos

Protagonista: Irene Castle

Programa: Sociedad General

Llámase así porque la protagonista de la cinta es una muchacha que no logra despegarse de su aspecto de colegiala. Justina, que así se llama, es una actriz conocida como la «reina

Se divorcian más tarde y no por eso deja de amar a Cósimo. Este ha sufrido, además, un quebranto en sus negocios. Cuando Justina sabe eso, le ofrece nuevamente su amor, y vuelven a casarse.

Irene Castle y Augusta Anderson interpretan la comedia.

El tren de los 10 millones (Excelsior: 1921)

Universal – 6 actos

Protagonista: Eva Novak

Programa: Sociedad General

Drama policial desarrollado con habilidad y con creciente interés; trátase de una pandilla de malhechores capitaneados por Catalina, que se ha propuesto robar los diez millones de dólares que debe trasbordar un tren blindado. Pretherson, detective diestro, sigue el plan denunciado, que se disloca en una serie de episodios subsidiarios que colocan a Catalina contra uno de los jefes de la pandilla, y el robo se evita gracias a una maniobra ágil de la muchacha con la cual se casa el detective. Eva Novak interpreta su papel con gran acierto.

Como se podrá apreciar en estas reseñas de 1921, las menciones de nombres propios en el cuerpo principal han quedado circunscriptas exclusivamente a las estrellas del film. Resulta llamativo y sintomático de este centramiento en la estrella que el nombre de la productora quede circunscrito a la ficha técnica, mientras que el nombre de las estrellas participantes figure tanto en la ficha como en el cuerpo central del texto; en otras palabras: el nombre de la productora aparece una vez sola pero el de la estrella, al menos dos veces. La consecuencia más notable de estos cambios entre 1914 y 1921, en lo que refiere a la organización del discurso crítico, es la relevancia que adquiere el intérprete; ya no solo se asocia su nombre con el título de la película, sino que se tematiza su actuación, su apariencia y hasta la impresión que deja en quien ha confeccionado la reseña. De hecho, esta transformación coincide en *Excelsior* con la

aparición sistemática de los juicios de valor (todavía superpositivos), que estarán fundamentalmente centrados en la interpretación de los actores. Véanse los siguientes extractos:

(...) Película característica de Wallace Reid. Es su intérprete y aparece en ella como el representante de la fábrica de automóviles de su suegro (...) Hay una interesante carrera de automóviles en la que participa Wallace Reid realizando una de sus habituales proezas (A milla por minuto; *Excelsior*: 1921).

(...) Irene Castle y Augusta Anderson interpretan la comedia (La señorita antigüedad; *Excelsior*: 1921).

(...) es uno de los más célebres *cow-boy* del cine, Jack Hoxie, que entre sus anécdotas cuenta con una en la que apostó matar a un toro con un golpe de puño y la ganó con la mayor naturalidad del mundo (Juan Centellas; *Excelsior*: 1921).

(...) Mabel Normand, que se ha acreditado como actriz divertida, es la que encarna a la protagonista de este film Goldwyn (La princesa delgada; *Excelsior*: 1921).

(...) El protagonista de esta bonita comedia Jack Pickford, el joven actor ya popularizado (...) Rodean a Jack Pickford dos gentiles actrices: Margarita de la Motte y Clara Horton (Qué mala suerte; *Excelsior*: 1921).

(...) La Cinematográfica Sudamericana reprisó

una de las películas de su archivo y uno de los éxitos de Mae Murray, la actriz exquisita por temperamento (El undécimo mandamiento; *Excelsior*: 1921).

(...) Los salones que sirve la New York Films estrenaron esta película con Bebe Daniels, conocida por su breve aparición en *Macho y hembra* y por sus películas cómicas, y que ha agradado siempre por su bellísima figura (El éxito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

(...) Es una nueva producción del aplaudido actor Roy Stewart que comparte su labor con Robert Mackim y tiene por “partenaire” a la graciosa Clara Adams (Los enmascarados; *Excelsior*: 1921).

(...) Eva Novak interpreta su papel con gran acierto (El tren de los 10 millones; *Excelsior*: 1921).

(...) nueva de producción de la famosa actriz de *cow-boys* Edith Sterling, cuyas habilidades como amazona le han valido los más calurosos aplausos. Como la reina de este film, sin duda alguna, la Sterling va de nuevo a conquistarse las simpatías de nuestro público que no ha de mezquindarle los elogios a que se hace acreedora por tan brillante interpretación (Una hija del oeste; *Excelsior*: 1921).

(...) Buck Jones confirma en esta producción su inteligente labor de artista que sabe los secretos de la emoción y de interpretar al público sin salirse del ademán mesurado y del gesto conveniente. Obra de episodios semicómicos

y dramáticos, cualidad sobresaliente en las películas que toma parte este actor (Sprage, el Bravo; *Excelsior*: 1921).

(...) Tom Moore, galán muy conocido, y la linda Kim Novak son los actores principales de esta película (El gran chasco; *Excelsior*: 1921).

(...) Acompaña a Jack en la pareja central de la obra, la bonita actriz Marin Sais (Juan Centellas; *Excelsior*: 1921).

(...) Tom Moore, galán muy conocido, y la linda Kim Novak son los actores principales de esta película (El gran chasco; *Excelsior*: 1921).

Sobre los juicios de valor “sin reservas”

Los juicios valorativos son casi siempre “impresionistas”, basados en una afección “sin reservas” del cronista, y no en elementos de juicio objetivables en el producto cinematográfico. No se mencionan posibles divergencias por parte de otros agentes en torno de la valoración de un artista, de un film o de su autor. La única excepción que hemos encontrado a este respecto es la reseña sobre el largometraje *The Kid* (Charles Chaplin: 1921). Resulta curioso de todos modos que los juicios categóricos en torno de las cualidades “artísticas” de esta película, así como la diversidad de criterios de valoración sobre la obra de Chaplin que aparecen en la reseña, sean transcripciones literales de una revista norteamericana, a la cual se le adjudica mayor “autoridad” en los juicios cinematográficos. Esto nos da la pauta de

que es probable que la crítica cinematográfica estadounidense estuviese un poco más adelantada en el empleo de juicios categóricos, y discusiones en torno de las valoraciones de las películas, lo cual es perfectamente coherente con el grado de desarrollo que tiene en ese mismo momento el sistema de producción institucional.

Nuestros colegas neoyorkinos, hasta aquellos que hasta ahora habrán sido adversos a las pantomimas de Carlitos Chaplin, tienen una sola opinión en cuanto a su actuación en la última película *The Kid*, que consideran la más acertada de las realizadas hasta el presente.

Una de las tantas revistas que se publican en Nueva York y que trata todos los asuntos cinematográficos con cierta autoridad, dice refiriéndose a la película:

“No solo por su metraje, sino por el argumento y la forma en que está desarrollado tanto como por los elementos dramáticos que en él entran y por las novedades que en cuestión de fotografía tiene esta película la mejor de Chaplin en opinión de muchos- ha venido a cimentar definitivamente la fama del actor, tanto en lo que se refiere a sus dotes teatrales, cuanto por lo que toca a su sabiduría como director de escena. La interpretación del chiquillo es obra del esfuerzo de dirección de Chaplin y sin duda que a él se deben también los detalles escénicos que han llamado la atención. No se trata de una pantomima vulgar en la que vuelan los pasteles por los aires y hay puntapiés

a granel y porrazos cada diez metros de celuloide (aunque no faltan tampoco ¿? Y hasta payasadas), sino de una verdadera creación cómica que no vacilamos en recomendar calurosamente a exhibidores y público, sea cual fuese su nacionalidad. Sin exagerar, creemos que se trata de una pequeña obra maestra del arte cinematográfico. *Hay algunos paisajes en los que Chaplin, no solamente tiene escasa reputación con bastante antipatía –según cuentan quienes se creen enterados ello- aunque esto parezca inexplicable. Pero allí, y en cualquiera otra parte la producción de que se trata será un éxito artístico.”*

Este film tiene la exclusiva de Don Roberto Katalini (*The Kid*; *Excelsior*: 1921)⁹.

Sobre la conformación de las identidades estelares: diferenciación y homogeneización

Con el nuevo discurso centrado en las personalidades estelares de la película, no solo se da en el discurso periodístico la aparición del nombre junto a los créditos del film, sino que aparecen de modo sistemático las descripciones sobre su apariencia física. Notablemente en este proceso hacia la lógica institucional se da un fenómeno relativamente contradictorio, que es propio y específico del *star system*, a saber: la necesidad de diferenciar a las estrellas, a partir de la distinción que supone la mención de nombres propios, pero al mismo tiempo una homo-

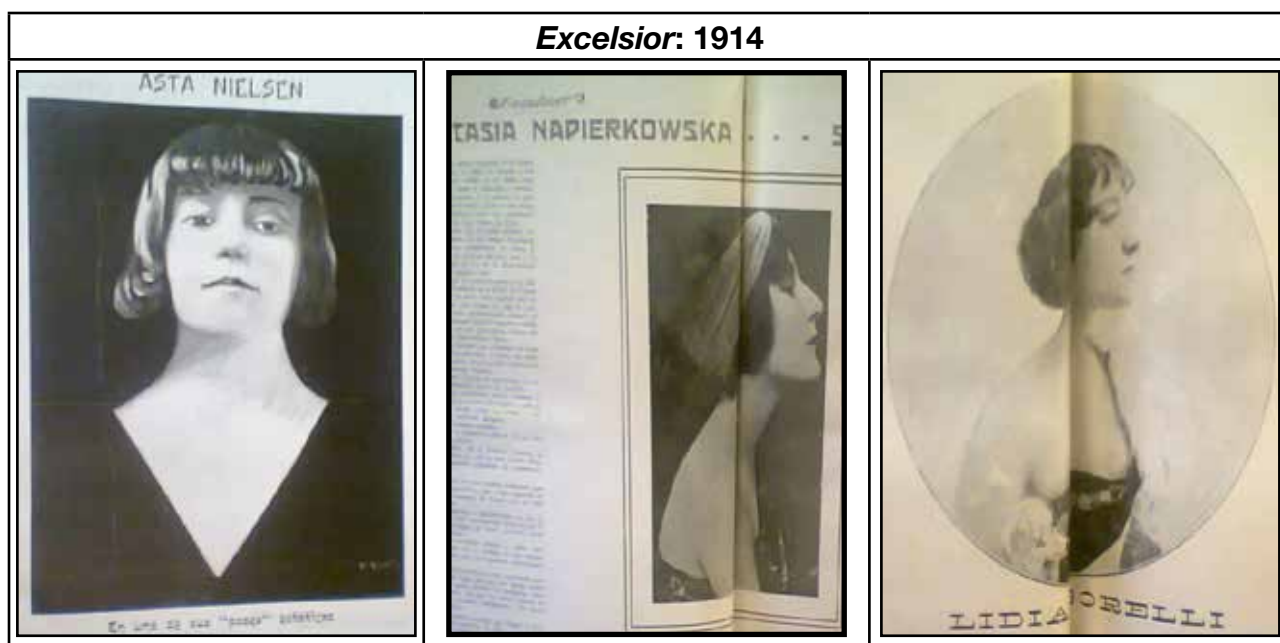
⁹ Las bastardillas son nuestras.

geneización sistemática en torno de su apariencia y sus caracteres psicológicos, como modelo de belleza (sobre todo, en el caso de las mujeres), y como estereotipos sociales (tanto para varones como para mujeres). Es decir que a este proceso de diferenciación le corresponde un proceso de elaboración de los arquetipos de belleza y de actitud, así como de una elaboración estereotipada de las conductas opuestas a ese patrón instituido. De hecho, si se observan las todavía pocas imágenes fotográficas que presentan las revistas especializadas sobre estas estrellas (casi exclusivamente estrellas mujeres), se aprecia con cierta facilidad los “rasgos de familia” que presentan en conjunto.

(...) Leontina Masart (sic) seduce como siempre por su belleza (...) y la bonita y graciosa Paulina Noiseaux (sic) (La infamia del otro; *Excelsior*: 1914).

(...) La Napierkowska, semejante a una deliciosa estatuita de Tanagra, con la plástica y nobleza de sus actitudes, la pureza y la agilidad de sus líneas, parece la personificación misma de la danza (La estrella del genio; *Excelsior*: 1914).

(...) La protagonista tiene un bonito rol de muchachita ingenua (La aventura de un teniente; *Excelsior*: 1921).



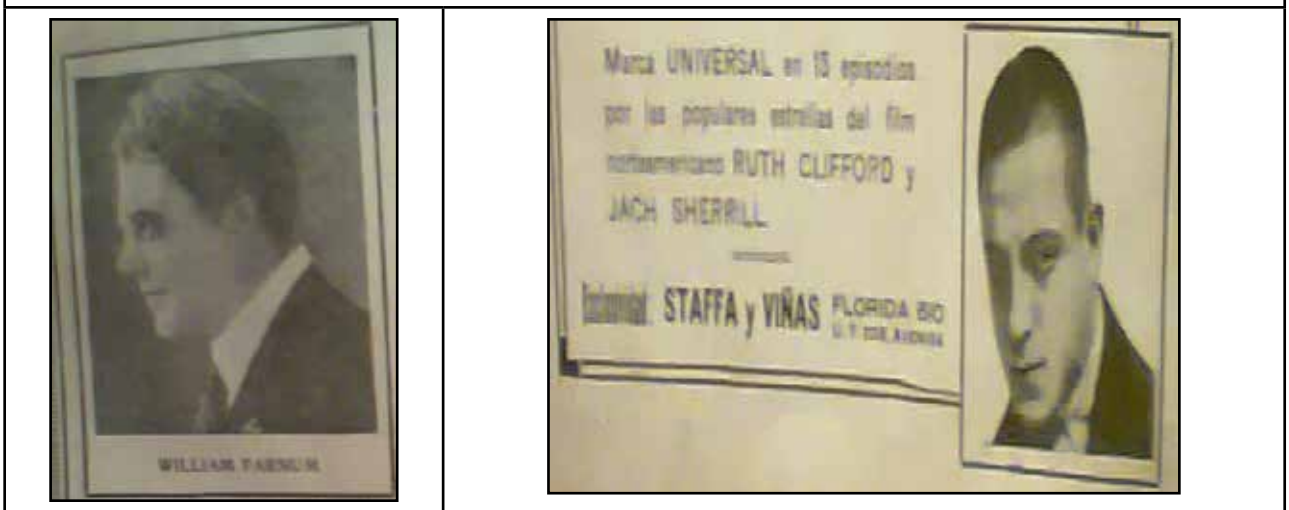
Esta homogeneización tiene su correlato en las descripciones sobre las apariencias de las estrellas, como se advierte en los términos seleccionados para referirse a cada una de las estrellas:

(...) Mae Murray interpreta a una mujercita muy femenina con esa gracia y esa expresión que se ha hecho tan personalísima en ella. Sus ojos, sus grandes ojos claros, dulces como cargados de ensueño que han inspirado más

Excelsior: 1921



Excelsior: 1921



de un soneto, son la fuerza más poderosa de la sugestión que ejerce en los públicos esta mujer y artista, que últimamente ha hecho pensar a críticos como Tomasito Borrás en «la actriz íntegra» por lo sensitiva, lo fuerte, lo grandiosa, la actriz de la pantalla (El undécimo mandamiento; *Excelsior*: 1921).

(...) ha agradado siempre por su bellísima figura (Sobre Bebe Daniels, El éxito no hace al monje; *Excelsior*: 1921).

(...) bonita actriz Marin Sais (Juan Centellas; *Excelsior*: 1921).

(...) linda Kim Novak (El gran chasco; *Excelsior*: 1921).

Uno de los rasgos más curiosos que hemos encontrado en los números de *Excelsior* sobre el tratamiento de las figuras estelares es la presencia excluyente de figuras femeninas. Si bien aparecen algunas fotografías con protagonistas varones, y en las reseñas se mencionan sus nombres lo cierto es que las notas especiales que se destinan a las vidas de las estrellas versan únicamente sobre actrices mujeres (Napierowska, Borel, Nielsen, etc.).

Tom Gunning propone que, a los efectos de poder analizar rigurosamente el fenómeno del *star-system* que comienza a desarrollarse desde 1910, es necesario distinguir dos tipos de figuras cinematográficas: la celebridad y la estrella (1994). La celebridad es una persona conocida por la sociedad, lo que actualmente podemos llamar “famoso”; la celebridad de un artista es creada por el público, quien reconoce o no a esa persona. En cambio, la *star* es una construcción de la lógica de los estudios; la estrella -dice Gunning- es aquella actriz o actor cuya vida privada (recreada ficcionalmente por parte del estudio) es explotada para capitalizar las películas en las cuales actúa. Por supuesto, esto último supone que los medios de comunicación vehiculen esas pseudo-biografías que los estudios digitan.

Dada la situación mencionada en torno de la preferencia de notas sobre actrices mujeres, podemos entonces inferir que en los primeros años de la década del 20 solo existían, en sentido riguroso, estrellas femeninas. Los hombres no habrían alcanzado aún dicho estatuto, al menos por lo que podemos apreciar en los medios de Buenos Aires de aquella época.

Sobre la concepción progresiva de los juicios en la crítica sin reservas

Esta actitud eminentemente progresiva de las reseñas primitivas, según la terminología empleada por Maldonado, es coherente con la primera actitud de la Modernidad Burguesa en el contexto de las revoluciones del siglo XIX, según la cual “todo lo nuevo es mejor; una superación constante de lo anterior”, cuyo paradigma se instituye en el marco de las tendencias evolucionistas lineales que presumen que la dirección de la historia es un ascenso indefinido hacia la perfección (cfr. Hauser, Arnold; 1998). De modo tal que nuestra percepción actual de que tales juicios son deficientes, o al menos ingenuos, en modo alguno resulta evidente, y, por lo tanto, amerita alguna explicación.

Hacia fines del siglo XVIII se reinstala en Europa, y con mayor fuerza que nunca, la premisa de un arte progresivo, que, además, parece no deberle o deberle muy poco a los modelos clásicos anteriores (una situación semejante se había dado hacia el siglo XVII, en el pasaje del Renacimiento al Manierismo y al Barroco). Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX, y como consecuencia de una tendencia sistemática a la unificación política, económica y cultural, la sociedad Moderna Burguesa comienza a buscar aquellos universales que garantizan la unidad de la humanidad: el descubrimiento de leyes naturales y sociales de pretendida validez universal; el descubrimiento de normas morales universalizables; y el establecimiento de un gusto estético universal. En el marco de estas búsquedas (cuyo sostén real es la

necesidad de sustentar un mundo globalizado que deviene mercado universal para el capitalismo tardío) aparece en el mundo del arte, y sobre todo en música, la irrupción de un canon estético, cuya principal función es oficiar de modelo universal para las producciones nuevas. Ese modelo, al menos en el campo de la música, se retrotrae al clasicismo del siglo XVIII, y cuyos máximos héroes de esa gesta son Haydn, Mozart y Beethoven.

Mencionamos todo esto porque creemos que, en definitiva, la presencia de estos juicios, en donde las reseñas presentan cada película como la mejor jamás realizada, indica la ausencia efectiva de un modelo establecido como canon. La crítica propiamente dicha a partir de 1920 y la crítica especializada de la actualidad invierten precisamente esta lógica sacralizando obras del pasado, las que son presentadas como vara de evaluación para las obras de la posteridad.

Sobre la ausencia de referencias a las interpretaciones precedentes de los actores y actrices

La ausencia en 1914 de estas referencias no deja de ser interesante, pues, si bien los intérpretes principales (exclusivamente femeninos) son identificados de modo singular, no se los ubica todavía en un sistema de interpretaciones precedentes que permita conformar una imagen integral de la personalidad estelar.

Sobre esto último es importante recordar que la estrategia de publicidad de los films centrada en la es-

trella se inicia en los EE.UU. hacia 1913 con el caso de Florence Lawrence), y quizás ello explica en gran parte que hacia 1914 todavía no se haya constituido en una práctica sistematizada para los intérpretes restantes. La situación de los intérpretes previa a la institucionalización del *star system*¹⁰ era excesivamente precaria, y sus nombres no figuraban en los créditos, pues precisamente se trataba de evitar que el público asociara exclusivamente las películas con los intérpretes para que, en cambio, se identificara su rostro exclusivamente con el nombre propio de la productora; de allí que las menciones de los intérpretes se realizaran a partir de su pertenencia a una productora específica: la chica Biograph, la chica Vitagraph, etc.¹¹

Algunos autores, como Aumont, han propuesto en torno de las consideraciones del género, que la estrategia publicitaria de los nuevos films se ubica precisamente en torno de un *efecto corpus*, es decir, que el sentido del género que se pretende evocar en la

10 En sentido, riguroso debemos ubicar el *star system* junto a la institucionalización de las estructuras narrativas, es decir, a partir de 1925, cuando termina de consolidarse el sistema de producción institucional. Por supuesto, ello no impide que identifiquemos algunas experiencias análogas en años anteriores. Nosotros hemos propuesto que, para una comprensión integral del fenómeno del *star system*, había que incorporar esta estrategia de los estudios en el marco más general de una institucionalización de las estructuras de representación, en las cuales, junto a las estructuras de género, conforman el sistema ficcional posible en el período clásico. La estrella no solo se retroalimenta de los géneros en los que participa, sino que ella por sí misma (la personalidad que el estudio le otorga) constituye una ficción fuera del film. Para decirlo categóricamente: la estrella no solo es una personalidad, es una narración que el estudio produce y proyecta sobre el actor y la actriz (Samaja, J.A.; 2005).

11 Los números de 1913 de la publicación norteamericana *The Dramatic Mirror* mencionan, del mismo modo que los números de *Excelsior* de 1914, los nombres de los intérpretes en notas especiales (siempre acompañados del nombre de la casa productora), y sin embargo en los afiches publicitarios de los films ni siquiera se menciona el nombre de fantasía de los intérpretes, conformándose únicamente con la mención de la casa productora y lineamientos básicos de la clasificación narrativa (comedia, western, etc.) (Consultado en <http://fultonhistory.com/my%20photo%20albums/All%20Newspapers/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/index.html>, salvado el 30/03/2014).

mente del espectador es el linaje de películas anteriores con las cuales la última conforma una especie de grupo unificado en torno del tema, las estrellas participantes y otros elementos narrativos (Aumont/Marie/Bergala/Vernet; 1995, pp. 147-148). Como se puede apreciar, este efecto-corpus que opera, según los autores, en la constitución pública del género, funciona de modo esencialmente análogo cuando de las estrellas se mencionan sus interpretaciones precedentes. Si esta analogía es algo más que una coincidencia, podríamos llegar a pensar que las referencias sistemáticas a las interpretaciones precedentes solo llegaron a instituirse dentro de la nueva lógica de producción institucional, de la cual aquella es una parte componente del sistema institucional de las representaciones ficcionales.

Dicho de modo categórico: la ausencia o escasez de las remisiones a interpretaciones precedentes es parte constitutiva de una situación discursiva de la época en la cual tampoco es común que los films nuevos sean remitidos a un conjunto de producciones anteriores. La estrategia publicitaria está fundamentalmente centrada en la correspondencia del film con el nombre de la productora, y, muy en segundo lugar, con la categoría narrativa a la que presuntamente pertenece.

Sobre la ausencia de firmas en las reseñas

Maldonado menciona en su trabajo que el prestigio del crítico de cine llegó a concretarse tardíamente,

sobre todo en comparación con los críticos especializados tradicionales de música y teatro, y que ésta bien pudo ser una razón para que las reseñas aparecieran sin la rúbrica correspondiente. Pero lo cierto es que también debemos considerar que gran parte de los materiales que figuran en las reseñas (en particular la etapa de lo que Maldonado denomina *crítica sin reservas*) pudieron no ser el producto de ningún crítico empleado en las revistas, sino textos anónimos enviados por las propias casas productoras para los anuncios publicitarios de sus películas.

La ausencia de firma solo pudo presentarse como un rasgo negativo para las propias publicaciones cuando la labor del crítico cinematográfico hubo conquistado cierto nivel de autoridad sobre su propio discurso, y, por lo tanto, se requiriese de este que fuese el autor genuino de su reseña; es decir, cuando no solo comenzó a valer *su nombre*, sino fundamentalmente *sus palabras*.

(Sobre los críticos) (...) Si bien facilitan una cierta cantidad de información a la gente que aún no ha visto la película, les correspondería un lugar muy bajo en la escala de valores del gran totem del cien, si todo lo que pudieran ofrecer es una prioridad del visionado. De hecho, era esto lo que ofrecían los primeros críticos del periodismo cinematográfico y la posición que ocupaban era ciertamente ínfima: se amontonaban anónimamente en publicaciones del medio como *The Film Index* y *The Moving Picture World*. No fue hasta que *The Dramatic Mirror* empezó a publicar reseñas más complejas cuando el nombre de un

crítico comenzó a adquirir una identidad específica (como “el Espectador”) y, finalmente, a aparecer en el encabezamiento del artículo (como Frank E. Woods) (Altman, R.; 2000, p. 176).

Cambios en la discursividad: 1914 y 1921

Entre los cambios discursivos más notables que se aprecian hacia 1921 encontramos, por un lado, el decrecimiento del carácter eminentemente narrativo y la incorporación gradual de juicios de valor sobre los films y sus componentes. Estos juicios todavía forman parte de las prácticas que Maldonado denomina “de la mirada complaciente”, es decir, juicios superpositivos que están orientados a la publicidad de un producto que a una verdadera evaluación crítica, hecho que se expresa en la ausencia explícita de un canon evaluador para las películas nuevas. Junto a esta disminución del carácter narrativo, cabe destacarse la desaparición de los anticipos de finales y la omisión expresa de los desenlaces como estrategias publicitarias.

La otra gran transformación está asociada con una descentralización de las publicidades en torno de los nombres de las casas productoras, y un recentramiento gradual y sistemático, fundamentalmente hacia las figuras estelares, pero también, aunque secundariamente, hacia los directores de los films. En el caso particular de las estrellas, este incremento de su importancia se puede apreciar tanto en las reiteradas menciones del nombre de los intérpretes (en la ficha técnica y en el cuerpo de la reseña), el aumento de referencias sobre las interpretaciones anteriores

por parte de los actores y actrices, y sobre todo el aumento de atención sobre las características físicas de los intérpretes, especialmente en el caso de las mujeres de las cuales se explota discursivamente especialmente aquello que se considera su valor máspreciado: la sensualidad. Con esta marcada atención sobre las figuras estelares se incrementa también la referencia a posibles efectos catárticos, casi siempre en relación con las pasiones que despierta la estrella en los espectadores.

Estas dos transformaciones discursivas ocurren en la década del 20, en medio del proceso de institucionalización cinematográfica que se había iniciado en 1917, y dicha institucionalización supone no solo una nueva forma de producción de los films sino también nuevos medios y modos de circulación. Este nuevo escenario supone básicamente la concentración de la producción, distribución y circulación de los productos cinematográficos en unos pocos grandes estudios y la institucionalización de las maneras de producir, de los modos de trabajo, de la nueva atomización de la producción y jerarquización de los oficios, así como la consolidación de determinadas estructuras narrativas invariantes y de las axiologías que ellas implican. Ahora bien, los modos de circulación no se limitan a los espacios físicos de las salas cinematográficas adaptadas al gusto burgués, sino que incluyen los discursos sociales sobre la validación de productos culturales, por medio de un aparato crítico que se desarrolla a partir de un modelado sobre la crítica teatral y musical. Esta nueva forma de existencia de los modos de producción (industrialización) y de los productos producidos (películas)

supuso nuevas formas discursivas que iban gradualmente incorporando la dimensión judicativa de los relatos en términos de una sanción estética, para un nuevo público que se autoproduce precisamente en esas distinciones culturales.

Presentamos, a continuación, un cuadro comparativo con las principales diferencias entre los dos períodos que se han relevado.

Comparación de las reseñas de *Excelsior* con los datos ofrecidos por Maldonado

Las características mencionadas por Maldonado sobre los números de *La Película*, *Imparcial Film* y *Cine Universal* las hemos podido confirmar casi en su totalidad en los números de *Excelsior*. Por lo tanto, antes de pasar a las conclusiones del trabajo, presentaremos un cuadro para poder explicitar las semejanzas y diferencias en torno de estas características discursivas de las reseñas.

<i>Excelsior</i>	
1914	1921
Carácter eminentemente narrativo	Reducción del carácter narrativo
Anticipo de desenlaces	Menor frecuencia de anticipaciones. Primeras estrategias del final en suspenso
Escasez de juicios de valor sobre los films y ausencia de canon	Aumento de los juicios valorativos todavía “sin reservas” y ausencia de canon
Predominio de menciones sobre la casa productora	Decrecimiento de las menciones sobre casas productoras en favor de las menciones sobre las estrellas (doble mención en ficha técnica y en cuerpo del texto)
No se han encontrado referencias a posibles efectos catárticos	Aumento de referencias sobre efectos catárticos que el film produce
Mención sobre los acontecimientos de la exhibición	Desaparición de las crónicas sobre acontecimientos en la exhibición de films
Descripción física de las actrices	Aumento de las referencias sobre las descripciones físicas de las actrices
Sin menciones sobre interpretaciones en films precedentes cuando se menciona al intérprete	Aparecen algunas menciones sobre interpretaciones en films precedentes cuando se menciona al intérprete
No se han encontrado referencias al nombre del director	Mención sobre directores del film
Presencia numerosa de menciones sobre las coordenadas espacio-temporales de exhibición	Solo se mencionan coordenadas temporales de la exhibición
Indiferenciación de datos técnicos con datos de contenido sobre el film	Aparición de ficha técnica y con ello separación de los datos técnicos de los del contenido del film
Ausencia de notas firmadas	Ausencia de notas firmadas
Sin polifonía textual	Aparición discreta de polifonía textual
Referencia predominante sobre cinematografía francesa	Referencia predominante sobre cinematografía norteamericana

<i>Rasgos discursivos</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
Excelsior (1913)	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	3	1	2	1
La Película (1916)'	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Imparcial Film (1918)	1	2	1	2	3	1	1	1	1	1	3	3	1	1	1
Cine Universal (1919)	1	3	3	3	3	1	1	2	1	1	3	3	1	2	1

Codificación de categorías	1	2	3
1. a) Predominio discurso narrativo	Presentes	Presentes	No presentes
2. b) No elipsis y anticipación del final	(sin modificación)	(con modificación)	
3. c) Mención de nombres de la productora y actores			
4. d) Juicios de valor superpositivos (sin reservas)			
5. e) Redundancia de los juicios de valor s/r			
6. f) Referencias espacio-temporales de la exhibición			
7. g) Consignación nombre del director consagrado			
8. h) Referencia al éxito de película, tiempos de exhibición y acontecimientos durante la proyección			
9. i) Referencia de efectos catárticos que la obra puede generar en el espectador			
10. j) Sensualidad en la descripción de actrices y actores			
11. k) Cada nueva película es la mejor película hasta el momento			
12. l) Juego naif con el título de la película			
13. m) Mención de otras películas realizadas por los intérpretes y/o director			
14. n) Presentación de recuadro "reparto" donde figuran nombres de los actores y personajes interpretados			
15. o) No personalización del crítico/ausencia de firma			

Se aprecia del cuadro precedente que, en relación con las otras publicaciones, *Excelsior* se manifiesta como la revista gremial más semejante a *La Película*, aun con las pocas diferencias, modificaciones u omisiones que pueda presentar en algunas de las categorías analizadas.

Descripción sobre las modificaciones realizadas en las publicaciones en las categorías correspondientes:

	<i>h</i>	<i>n</i>
<i>Excelsior</i>	<i>Excelsior</i> solo refiere a las coordenadas pero no al éxito obtenido de la película. Cuando refiere al éxito del film, lo hace en términos de potencialidad.	<i>Excelsior</i> presenta ficha técnica, no cuadro de reparto. En la ficha no aparecen indicados los personajes que encarnan los actores, pero sí los nombres de los protagonistas, así como la mención de la casa productora, la distribuidora y el metraje del film.
<i>Cine Universal</i>	Decrecen los comentarios sobre sucesos ocurridos durante el estreno o lo que sucede en la sala a oscuras.	Muy pocas veces utiliza el recuadro "Reparto".
	<i>b</i>	<i>d</i>
<i>Imparcial Film</i>	No se describe el argumento paso por paso, si no que se realiza una sinopsis.	Los juicios superpositivos solo se dedican a las estrellas, pero se emplean reservas para los otros tres rubros (argumento, fotografía y dirección, o puesta en escena).

CONCLUSIÓN

Discusión sobre la primera hipótesis de Maldonado: relación entre la crítica propiamente dicha y la maduración del lenguaje cinematográfico

Ya desde nuestro primer informe tuvimos ocasión de posicionarnos en torno de lo que creemos que es una correlación no del todo correcta entre la maduración del lenguaje cinematográfico y la de la labor crítica, propuesta por Maldonado. Y en este sentido hemos propuesto que el contenido de esa correlación debía ser revisado, ya que no sería el desarrollo del lenguaje cinematográfico el factor más significativo, sino la institucionalización-industrialización de la producción de films, que se inicia a partir de 1917.

(...) algo ocurre en 1920, y en esto Maldonado aporta un dato crucial: hacia la década de 20 se consolida el sistema de estudios que inaugura la nueva etapa institucional de la producción cinematográfica. Esto es realmente significativo: el hecho de que la profesionalización del discurso crítico cinematográfico se realice en el mismo momento en que se consolida el modelo institucional-industrial. Dicho de otro modo: lo realmente notable es que coincidan en un mismo lapso de tiempo la maduración del sistema de producción de discursos-film y la maduración del sistema de producción de discursos-crítica: es decir, que se constituyen al mismo tiempo el film institucional y su forma no-filmica, ambos componentes de un sistema de industria cultural (Samaja, J.; Guiñazú, M. y Leiro, C.; Informe n° 1; 2011).

Trataremos aquí de ampliar esta crítica tratando de justificarla a partir de ciertos marcos teóricos que hemos ido incorporando, y a los cuales también hemos ido aportando desde 2005.

Maldonado pretende establecer una correlación entre dos fenómenos: por un lado, la maduración del lenguaje cinematográfico y, por otro, el pasaje de lo que denomina *crítica primitiva (de admiración sin reservas)* a una *crítica propiamente dicha (respeto y crítica)*. Ahora bien, la correlación pretende fundamentarse a partir de la incorporación gradual en las reseñas de elementos formales como objetos de análisis: tanto del lenguaje en un sentido técnico (montaje, iluminación, encuadres, etc.), como de decisiones artísticas vinculadas con la selección de actores, elección del argumento, adaptaciones, modificaciones de final, etc. De hecho, si se revisan las dos hipótesis que nosotros hemos destacado de la obra de Maldonado, no resultará difícil advertir que entre ambas hipótesis hay una retroalimentación necesaria. Solo en la medida en que maduró la labor del crítico, es decir, que este fue capaz de seleccionar e identificar aspectos formales para darles un significado o reconocerles una función en el contexto de la obra, recién entonces pudieron visualizarse los alcances formales y expresivos de la codificación cinematográfica; pero al mismo tiempo, solo porque se desarrolló una potente codificación cinematográfica pudo la labor del crítico advenir como una nueva realidad discursiva. Esta nueva labor del crítico se consagra, por una parte, gracias a la autonomía de ese discurso, como mecanismo de validación de los juicios estéticos, y, por otra, a la identificación y articulación de compo-

nentes formales (discursivos y/o técnicos) a partir de los cuales se realizaría un doble movimiento de producción y reproducción de un modelo cuya función es básicamente establecer el buen criterio de gusto, respecto del cual las producciones cinematográficas se acercan o se alejan en menor o mayor medida.

Es importante reconocer que Maldonado en ningún momento plantea, o siquiera sugiere, que el desarrollo del lenguaje opere como una suerte de fenómeno causal para la labor del crítico; sin embargo, presupone una ligazón significativa entre ambos fenómenos, que al menos habría que revisar.

El proceso de institucionalización en el marco de la producción industrial

Tradicionalmente suele interpretarse la historia del cine en dos grandes períodos históricos: 1) la etapa antigua de los pioneros, la época de la experimentación o llamada también el modo artesanal de la producción, y 2) la etapa industrial, la época clásica o el cine de estudios. De este modo se suele simplificar la realidad histórica estableciendo el *modo producción* como criterio exclusivo para comprender el nuevo fenómeno del espectáculo moderno, pero olvidando en esa simplificación que los modos del hacer son la contracara de una entidad cristalizada que organiza y reproduce esas formas de producción, proyectándolas de modo hegemónico como las únicas formas posibles de la acción. Dicho de otro modo, no hay modos del hacer sin que al mismo tiempo se cristalice un modo del ser que sostiene ese hacer como estrategia de autoconservación.

En función de todo ello, es que hemos insistido en varios trabajos que el proceso de industrialización del cine, es decir, el desarrollo de un sistema seriado de fabricación de películas, debe ser interpretado en el marco de un proceso macro de institucionalización de las lógicas cinematográficas. Dicho de otra manera, el modo de producción industrial no es el resultado de un desarrollo aislado de las técnicas de producción, si no de la emergencia de una nueva entidad que es la que está a cargo de la realización de las películas, y cuya necesidad específica es la homogeneidad de las acciones de cada una de sus partes, como de sus productos: la institución (cfr. Samaja, J.; 2005, 2008, 2010 y 2013).

La consecuencia más visible de la *institucionalización* es la concentración monopólica de centros productores que adquiere la forma de un sistema de estudios. Ahora bien, la proliferación de estudios cinematográficos no implica la existencia aislada y autárquica de centros productores; de ser así, la diferencia con el modo artesanal se reduciría a una cuestión puramente cuantitativa. Lo verdaderamente novedoso es la conformación de todos ellos al interior de un sistema macro de coherencia económica, axiológica y tecnológica que es la que da consistencia y coherencia absoluta al sistema de producción, y por la cual puede hablarse de una auténtica “Estructura de Producción Institucional”¹². Es precisamente en función de esta nueva institución que se consagra el nuevo modo industrial de realización de películas¹³.

¹² Bordwell denomina a esta lógica integral el “*estilo clásico*”.

¹³ Del mismo modo, el pasaje del artesanado al modelo industrial no es una cuestión puramente de número de trabajadores, si no del fortalecimiento de los lazos de solidaridad entre los empresarios capitalistas frente a la clase proletaria, respecto de la cual for-

Ello explica que la “industrialización” no haya significado solo un proceso de estandarización de los modos de fabricar películas, sino también -y fundamentalmente- una institucionalización de las axiologías posibles a las axiologías existentes y necesarias, es decir, a la consolidación de una *Estructura de representación*, que se objetiva en las nuevas formas narrativas que asumen los géneros cinematográficos como el *paradigma de lo narrable*.

Reproducir las estructuras de representación de una totalidad es reproducir -en algún aspecto- a esa totalidad (...) la razón de ser del género como estructura de representación sería principalmente la de ser función de la reproducción social de esa totalidad que persevera precisamente en la reelaboración y re-iniciación de sus estructuras simbólicas.

(...) para la existencia efectiva del género institucional se necesitó algo más que el mero despliegue tecnológico de una instancia de producción, fue necesaria, además, una preclara conciencia de sus representaciones; tan solo esto es lo que distingue al género como mero conjunto de temáticas del género como principio de organización al interior de un sistema que regula los valores sociales posibles. Esto quiere decir que no es la mera existencia de una industria, sino un determinado grado de su existencia lo que llevó a la sistematiza-

ción de las narraciones. De esto se desprende otra idea central: los films de género no constituyen solo una mercancía, sino también -y en la misma medida- un sistema de valores (Samaja, J.; 2005, p. 8 y 9).

Ahora bien, los desarrollos técnicos en torno de la codificación del dispositivo cinematográfico venían desarrollándose con antelación a este nuevo contexto, es decir, que se desarrolla en el marco de una producción preinstitucional y preindustrial. Dichas experimentaciones en torno del lenguaje se habían iniciado asistemáticamente desde 1901, con la denominada *Escuela de Brighton*, y habría adquirido cierta sistematicidad a partir de 1908, particularmente en la filmografía de David W. Griffith, quien hacia 1912 maneja prácticamente todos los recursos expresivos y formales necesarios para abordar un largometraje de complejidad, suceso que ocurre de hecho en 1915 con el film *The Birth of a Nation*.

Si se revisa la hipótesis de Maldonado, se advertirá que el período en que el autor ubica la maduración del discurso crítico (advenimiento de la última etapa *respeto y crítica*) es 1919-1920. En un sentido muy general, la tesis del autor podría interpretarse en términos de que habría una correlación significativa entre dos procesos: de la indiferencia a una admiración y complacencia sobre el fenómeno cinematográfico y luego hacia una admiración con reservas y de los primeros modos primitivos de representación visual en las producciones cinematográficas (MRP) a un sistema integrado e institucionalizado de organización visual (MRI) (Burch, Noël; 1999).

man un único frente unificado. Tienen más diferencias culturales y de clase (intereses) los capitalistas y los trabajadores, que los mismos capitalistas entre sí; distintas empresa pueden competir entre ellas, y operar bajo la ilusión expresa de que cada una existe sola en el mundo, pero lo cierto es que conforma junto a las otras un sistema expandido de lógica económica, política e ideológica, llamada Capitalismo (Marx, K.; 1968).

1896-1910	Asombro e indiferencia
1911-1918	Admiración y complacencia
1914-1918	Admiración con reservas
1919-1920	Respeto y crítica

En los intercambios que hemos podido tener con el autor, Maldonado refiere que la correlación pretendida entre la maduración final de la crítica y el lenguaje cinematográfico hacia 1919 no apunta a relacionar dos procesos de producción diferenciados (el de la maduración del lenguaje, por un lado, y el de la producción de textos sobre films, por otro), sino a caracterizar un acontecimiento protagonizado por la propia crítica; la correlación temporal no estaría dada, entonces, entre la maduración del lenguaje y de la prensa crítica en Argentina, sino entre esta y las exhibiciones de los films de Griffith en las salas de Buenos Aires, por medio de las cuales críticos como Quiroga habrían descubierto las primeras sistematizaciones del lenguaje cinematográfico.

Cabe mencionar que *El nacimiento de una nación* (1915) se estrena en nuestro país en 1916, siendo reseñado en abril de ese mismo año (Maldonado; 2006, 42), lo cual nos lleva a pensar que no hubo un desfase significativo entre las primeras exposiciones sistemáticas del lenguaje y las experiencias de recepción por parte de la prensa en nuestro país. Ahora bien, si los films que exponen la codificación eran ya conocidos en la ciudad de Buenos Aires desde 1916¹⁴ **¿por qué la fase de la crítica**

14 Y esto suponiendo que los cortometrajes de Griffith entre 1908 y 1912 no fueran exhibidos en Buenos Aires con anterioridad. Recuérdese que tanto *El nacimiento de una nación*, como *Intolerancia* (1916), sintetizan y sistematizan los logros ya producidos en su obra de 1912. Brunetta en su estudio sobre el nacimiento del relato cinematográfico sostiene que hacia 1912, Griffith ya cuenta

“propiamente dicha” recién se manifiesta hacia 1920? Si no hubiese ocurrido nada significativo en este cambio de década, podríamos suponer que el desfase se debió a un mero retraso perfectamente razonable: el tiempo necesario para que los críticos pudieran asimilar los cambios vertiginosos que el cine estaba proponiendo; sin embargo, en este mismo momento acontece una de los sucesos más significativos en la historia del cine desde 1902 (cfr. Samaja, J.; 2013): la transformación definitiva de los modos y medios de producción, que no solo afectará al modo de realización de los films, sino también a los modos de organización de los discursos sobre los films y de sus componentes asociados.

De todos modos, y aun sin considerar el desfase temporal entre la exposición sistemática del lenguaje y su recepción en relación con la maduración de la crítica, la correlación que propone Maldonado no deja de suponer que el discurso de la prensa especializada estaría solo –o preponderantemente– vinculada con las películas (y, en particular, al lenguaje cinematográfico), y no –o en menor medida– a sus contextos institucionales de producción. Es cierto que la institucionalización e industrialización de la producción nacional recién ocurrirá hacia 1930, pero ello no impide que las productoras extranjeras tuvieran injerencia –directa o indirectamente– en la labor de los críticos. En esto coincide básicamente nuestra crítica al autor.

con todos los elementos necesarios para articular sus grandes producciones. Si esto es cierto, *El nacimiento de una nación* no sería el film con el que Griffith produce los grandes descubrimientos del lenguaje, sino el momento en el que los expone sistemáticamente (Brunetta, Gian Piero; 1993).

Por todo lo dicho, sostenemos que la maduración de la crítica no tuvo dependencia en relación con el lenguaje cinematográfico, o al menos no preponderantemente, sino, o al menos también, con una nueva forma sistemática de producción, distribución, circulación y consumo de las mercancías cinematográficas. En este sentido, la maduración de la labor del crítico, que Maldonado articula en particular con la producción de Quiroga, habría estado fuertemente vinculada con la maduración de un nuevo modo de producción institucional, que tuvo a los órganos de prensa como sus principales vehículos discursivos, no solo para visibilizar las mercancías producidas, sino para hacer circular un sistema de valores que fue asimilándose principalmente en la forma de culto a las personalidades estelares, el cual halló expresión paradigmática en el discurso del crítico.

Discusión sobre la segunda hipótesis de Maldonado: las nuevas actitudes del crítico hacia el cine

A propósito de la anticipación de finales que Maldonado menciona, hemos sugerido que este rasgo particular bien pudo coincidir con aquella concepción que sobre el dispositivo tuvieron los primeros realizadores y espectadores, y que Gaudreault propone llamar el *paradigma de la atracción* (2003)¹⁵. Es

15 El término *cinematografía de la atracción* es un concepto que emplea André Gaudreault para referir a un contexto de producción/exhibición/recepción en donde se destaca la fascinación por el dispositivo como fenómeno en sí mismo. Desde esta lógica, el dispositivo cinematográfico no se presenta como un medio para el discursar de las narraciones, sino como la finalidad misma: la gracia de ir al cine es ver a la cámara filmando, sin que importe mucho el contenido filmado. En la actualidad este fenómeno se ha repetido -en cierta medida- con el siempre renovado sistema tecnológico del 3D, sobre todo en los últimos años en donde ha comenzado a proliferar la estrategia de reprisar películas ya con-

decir, la presencia de una explicitación tan marcada del final bien puede interpretarse como un indicador de que el desconocimiento por parte del espectador sobre el contenido narrativo (hoy uno de los componentes básicos del espectáculo cinematográfico, y de los discursos en torno de este) no era una condición necesaria para el consumo del espectáculo. El foco de lo espectacular, es decir, de aquello que se anunciaba como experiencia, pudo no necesariamente estar asociado con lo que hoy se nos ofrece como experiencia en el mercado cinematográfico¹⁶.

Si esta tesis es correcta, entonces, la anticipación de los finales nos permite identificar por dónde pasaba (y también por dónde no pasaba) el verdadero espectáculo: lo que atraía no era el contenido que el dispositivo ponía en escena, sino el modo en que el dispositivo lo organizaba. El dispositivo no era, entonces, un medio para el consumo de relatos narrativos, sino más bien a la inversa: el relato era la excusa para ir a mirar el movimiento de las imágenes registradas.

En diversas publicaciones hemos tenido oportunidad de trabajar sobre esta teoría del teórico canadiense precisando, por nuestra parte, que este pasaje hacia el nuevo paradigma narrativo-representativo coincide con un cambio de modelo sobre el dispositivo cinematográfico, que se manifiesta a partir de 1901 y se concreta hacia 1912 con las nuevas formas de

sagradas, pero retocadas con los procedimientos del 3D. Es evidente que en estos casos la excusa para ver esas producciones nunca puede ser la de conocer un relato o consumir una historia, sino “verla en 3D”.

16 De hecho, varios autores mencionan la necesidad de un *espectador iniciado* durante los primeros años del cine, sin el cual la comprensión de los contenidos no habría sido posible (Gaudreault, A.; 2003). Sobre este particular puede consultarse nuestro trabajo en Samaja; 2013.

organización de la imagen que surgen como consecuencia de la nueva concepción sobre el dispositivo: de la conservación de lo real y del predominio del tiempo del referente, a la narración ficcional o experimento narrativo (Samaja, J.; 2007) y al predominio del tiempo de la diégesis (Samaja, J.; 2007 y 2013)¹⁷.

Precisamente, este cambio de modelo que lleva a una nueva configuración del dispositivo en el contexto de producción es el que llevará a un nuevo dispositivo de recepción por parte del público y fundamentalmente por parte de los discursos sobre el cine, es decir, a una transformación en la actividad de los críticos. Por esa razón, nosotros consideramos que las nociones de *modelo*, *crisis del modelo* y *sustitución del modelo* pueden ser de gran utilidad para interpretar estos acontecimientos.

La dialéctica de los modelos

Siguiendo a Jean Ladriere, llamamos *modelo* a una representación preconceptual que define, selecciona y estructura ciertas conductas posibles en torno a la realidad objetivada por el sujeto. Las representaciones que tenemos de un objeto cualquiera son, en verdad, la representación de nuestras posibles interacciones con el objeto, a partir de algunas existentes que ya se han dado, valoradas en el marco de lo social y culturalmente necesario a partir de ciertas

¹⁷ Durante el año 2009 y hasta 2011 he desarrollado, bajo mi dirección, el proyecto *La función regulativa de los modelos en el desarrollo de los dispositivos tecnológicos. El caso de la revolución en los medios de comunicación: Cine, Radio y Televisión*. Dicha investigación fue realizada en el período que se menciona para la Universidad de Belgrano y el Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información. En la actualidad esta investigación se realiza con exclusividad para el Centro de Estudios sobre Cinematografía.

praxis que la sociedad instituye en la vida de los individuos. De modo tal que las representaciones que tengo de mis acciones posibles con el objeto son el todo de la representación de mi objeto: el objeto es para mí aquello que yo concibo que puedo hacer con él en un contexto determinado de subjetivación.

Considérese qué efectos, que pudieran concebiblemente tener repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos constituye la totalidad de nuestra concepción del objeto (Peirce, Charles; 2012, 23)¹⁸.

Siendo la realidad un escenario potencialmente multideterminable, el sujeto no puede interactuar con ella en tanto y en cuanto no determine a esa realidad en algún sentido, seleccionando aspectos, descartando

¹⁸ En el pragmatismo peirciano no queda completamente claro de qué modo se constituyen dichas concepciones en el pensamiento, es decir, cómo es que un sujeto llega a tener esas representaciones particulares de sus posibles objetos. Pero años más tarde un filósofo vietnamita llamado Tran-Duc-Thao, en la línea del *materialismo dialéctico* enfatizará precisamente este aspecto al establecer que las representaciones mentales o idealizaciones son la consecuencia de las condiciones materiales, es decir, de la praxis en la que se constituyen al mismo tiempo el sujeto y el objeto. “Cuando yo veo este árbol, siento esbozarse en mí, más o menos confusamente, un conjunto de reacciones que perfilan un horizonte de *posibilidades prácticas* -por ejemplo, la posibilidad de acercarme, de alejarme, girar en torno, trepar, cortar, recoger, etc. *El sentido vivido* del objeto, su ser para mí, se define por esas posibilidades, sentidas y vividas en los comportamientos *esbozados* e inmediatamente *reprimidos* o inhibidos por los datos objetivos, reduciéndose aquí el acto real a una simple adaptación óculo-motriz. La conciencia, como conciencia del *objeto*, es justamente el movimiento mismo de esos esbozos reprimidos. En esta represión, el sujeto, es decir, el organismo viviente, mantiene *en sí* esos esbozos y ese acto de mantener constituye la *conciencia de sí*. Es así como en su sentido vivido y no simplemente desde un punto de vista “exterior” la conciencia se define por la *dialéctica del comportamiento*. Las reacciones provocadas por el estímulo y detenidas por el acto real antes que puedan llegar a la etapa de cumplimiento se integran en el comportamiento total como momentos suprimidos, conservados, superados. En ese movimiento el organismo viviente llega a ser *sujeto*. La vida consiste originalmente en una absorción *real* de las materias del ambiente. Pero el desarrollo de este proceso lleva al organismo viviente a extender sobre su medio un conjunto de reacciones esbozadas de antemano: en esta *absorción anticipada* del objeto, lo posee *idealmente* en sí mismo, es decir, *tiene conciencia* del objeto” (Tran-Duc-Thao; 1971, pp. 205-206).

otros; en otras palabras, para el sujeto la realidad no puede ser nada hasta que no la transforma por medio de una operación en ese fenómeno particular que es el *objeto*. Ahora bien, dicho esto se advertirá que el modelo permite ciertas interacciones posibles, pero también impide otras interacciones potencialmente realizables por fuera del contexto que se ha actualizado. Al mismo tiempo que habilita una dirección de las acciones y de las interpretaciones, se constituye en un punto ciego respecto de las alternativas que han quedado fuera del marco de modelización.

El modelo aporta una perspectiva y una forma de organizar el mundo, pero por lo mismo implica un recorte y un límite del mundo que se organiza. El modelo es por definición un límite ontológico (Samaja, J.; 2007).

Siendo el modelo ese intermediario entre el sujeto y la realidad exteriorizada, se entiende que modificándose la precomprensión modelizante deban necesariamente modificarse las interacciones entre el sujeto y los objetos con los que se relaciona. En otras palabras, la transformación de las relaciones sujeto-objeto dependen de los cambios de modelo. Pero cabe la pregunta ¿de qué depende el cambio de modelo? ¿Por qué razón se modificaría una representación sobre el objeto? Dado que la noción de modelo, según la proponen autores como Ladrière, denota una representación preconceptual y no necesariamente consciente, las modificaciones no serían posibles por una actitud voluntaria en función de algún tipo de preferencia o conveniencia. Del mismo modo que ocurre con la Lengua, los modelos se encarnan y son

actuados por individuos particulares, pero no son estos los que pueden transformar modelos a voluntad. Un modelo, en consecuencia, solo podrá modificarse en la medida en que se hayan dado las condiciones suficientes y necesarias para su revisión y visibilización (conceptualización), en otras palabras: solo cuando se ha agotado en sus posibilidades, y la concreción de lo posible en lo existente lo lleva a un estado irremediable de crisis¹⁹.

Hemos presentado hasta aquí el núcleo básico de la propuesta sobre los modelos porque consideramos que la transformación que Maldonado señala en la actividad crítica cinematográfica precisamente responde a esta misma lógica, y que a su vez su propia transformación interna se encuentra enmarcada en la transformación que protagoniza el fenómeno cinematográfico de conjunto.

Revisemos el núcleo de la segunda hipótesis: Maldonado sugiere en su segunda hipótesis que la crítica moderna se consolida a partir de las transformaciones discursivas que Horacio Quiroga instituye en la labor periodística en su desempeño como crítico cinematográfico, a saber:

¹⁹ Es importante mencionar que el cambio de modelo no supone para nuestra concepción una sustitución con eliminación del modelo anterior; en verdad los modelos anteriores son reconfigurados y se conservan (aunque suprimidos en su autonomía) en las nuevas formas modelizadas. De modo tal que un modelo nuevo jamás barre con lo anterior, sino que refuncionaliza lo anterior a su propia lógica. Esta es la diferencia clave entre la noción de modelo en Ladrière, y el concepto de Paradigma en Kuhn. Para Thomas Kuhn el paradigma que se consagra elimina completamente al anterior, de allí que el autor caracterice la relación entre los paradigmas en términos de *inconmensurabilidad* (Kuhn; 1988). Esta dialéctica de los modelos, su institucionalización, desarrollo, crisis y sustitución, ha sido desarrollada por nosotros en el marco de la investigación *La función regulativa de los modelos en el desarrollo de los dispositivos mediáticos. La cinematografía: de la conservación a la narración* para la Universidad de Belgrano y el Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información (2011-2013).

- a) definición del cinematógrafo como medio de expresión y estudio de su lenguaje y especificidad;
- b) creación de una preceptiva de tipo teórico que marca lo posible y lo aconsejable en materia cinematográfica y a partir de la cual se juzgan las películas;
- c) tendencia a la objetivación de los comentarios y utilización del método comparativo en lo que se refiere al lugar que cada film debe ocupar en la historia del arte cinematográfico.

Estas transformaciones terminan de consagrar lo que Maldonado denomina “crítica propiamente dicha”, cuyos críticos se caracterizarán por una doble actitud frente al cinematógrafo como dispositivo, y frente a los films como sus productos específicos: de respeto, por la potencialidad de un nuevo arte, que gradualmente va independizándose de las instituciones artísticas tradicionales (como la pintura, el teatro y la literatura) mostrando su propia carta de ciudadanía en el universo de las producciones culturales; pero al mismo tiempo de sentido crítico, no aceptando del medio cinematográfico cualquier tipo de producto, es decir, por el mismo respeto que se le tiene, se le exige un producto de calidad que el crítico reconoce que el medio es capaz de ofrecer. Ya no se lo mira a como a un niño pequeño, que se le perdonan las travesuras por su desconocimiento de las reglas, sino que se lo trata como a un adulto; allí donde comete una transgresión, es sancionado. El crítico se instala, de este modo, como el supremo

tribunal del gusto; como aquel que está en condiciones de juzgar lo ocurrido, precisamente porque dispone de modelos ideales de lo que debe ocurrir en el marco de las ocurrencias posibles. Esto último se hace especialmente notorio en el empleo del método comparativo en donde se contrasta la novedad con aquellos modelos ya consagrados que constituyen el sustrato de la validez.

Si bien estas nuevas actitudes son inseparables, como ya se ha dicho, de las nuevas condiciones de producción institucional, y presuponen, además -y de manera evidente-, una conciencia de las conquistas formales que el cine había ido alcanzando en su proceso de codificación, lo cierto es que las transformaciones discursivas que Maldonado refiere en el contexto del discurso crítico responden a un cambio de concepción sobre el espectáculo del cine y sus tecnologías implicadas. Es decir, para que pudieran irrumpir las nuevas formas del ejercicio crítico cinematográfico, no habría sido suficiente la maduración del lenguaje, sino que tuvo que suceder que la institución periodística modificara su precomprensión sobre el dispositivo y sobre el espectáculo. Por lo tanto, se sugiere que también en el contexto del discurso crítico tiene lugar una sustitución del modelo con el que se concibe tanto al dispositivo como al espectáculo.

Esto es lo que sugiere Maldonado, a nuestro entender, cuando afirma que la primera característica es la necesidad del crítico de disponer de una definición del cinematógrafo. Ahora bien, nosotros agregaríamos que en verdad se trata de una redefinición del cinematógrafo posibilitada por la remodelización. Y esto, a su vez,

fue posible por las mediaciones de la praxis que implicaron la institucionalización del espectáculo cinematográfico a partir de 1917. De este modo, la nueva crítica no es para nosotros el resultado aislado de una mente genial (Frank Woods en EE.UU., o Quiroga, en el caso argentino), sino la cristalización de una nueva forma de discurso sistematizada y centralizada que hace posible precisamente lo que parecía impensable: la aparición de la ley; son estas nuevas leyes (escritas y no escritas) de la nueva producción cinematográfica las que hacen posible establecer un patrón estético autónomo. La ley que el cine se da a sí mismo desde su propio discurso.

Cabe hacer una aclaración que no por obvia resulta pertinente y necesaria; cuando nos referimos a la influencia que ha desempeñado la institución en la maduración del discurso crítico, no estamos sugiriendo que los estudios le dictaran a Quiroga lo que este tenía para escribir. Pero sí estamos convencidos de que los postulados estéticos y profesionales de los que Quiroga comenzó a partir para desarrollar sus nuevos modelos de reseña estaban modelados por la nueva lógica de producción institucional. Esto significa que cada medio de producción es también productor (en alguna medida) de los discursos que genera. Y así como a una etapa de producción fundada en la fascinación absoluta del dispositivo como fin en sí mismo, le corresponde un discurso que hace suya esa misma fascinación en la forma de una admiración complaciente y sin reservas; a una etapa de producción fundada en la producción sistemática de narraciones espectaculares basada en la lógica del prestigio cultural (simulada o realmente lograda) le corresponden, asimismo, un discurso que se instala como el crite-

rio absoluto de demarcación entre el “arte auténtico” (sea lo que fuere una categoría semejante) y las “meras formas del entretenimiento vulgar”.

Por no haber conectado esta lógica discursiva del crítico con las estructuras institucionales de producción, creemos que Maldonado no llega a advertir la articulación fundamental que existe entre una realidad y la otra; de haber reconocido la trascendencia de este proceso de institucionalización en el fenómeno cinematográfico de conjunto (no solo en la producción, sino también en el consumo del público y en la institucionalización de su recepción por parte del crítico) habría podido establecer fuertes lazos de causalidad recíproca entre las estructuras materiales de producción y las estructuras imaginarias de la representación, que se cristalizan precisamente en aquellas instituciones con el poder de instalar aquellas axiologías cuya base constituyen en una época y lugar determinados la producción social del sentido.

// BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J; MARIE, M; VERNET, M; BERGALA, A. (1995) *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- BATESON, G. (1993). *Espíritu y naturaleza*. Barcelona, Amorrortu.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BRUNETTA, G. P. (1993). El nacimiento del relato cinematográfico. Madrid, Cátedra.
- BURCH, N. (1999). El tragaluz del infinito, Madrid, Cátedra.
- GAUDREAUULT, A. (2003). *Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire en GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique)*, Universidad de Montreal, Québec, *Cinema delle origini. O della «cinematografia-attrazione»* (Material del seminario de doctorado de la UBA: "El cine de los primeros tiempos: la atracción"; Buenos Aires, 2003).
- GUNNING, T. (1994). "La estrella y el telescopio: Mr. Griffith, F. Lawrence, M. Pickford y la aparición de la estrella" en Archivos de la Filmoteca, Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen. ISSN: 0214-6606, Valencia, Generalitat Valenciana, Filmoteca.
- HAUSER, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte (Vol I y II)*, Madrid, Debate.
- KUHN, T. (1988). *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MALDONADO, L. (2006). *Surgimiento y Configuración de la Crítica Cinematográfica en la Prensa Argentina (1896-1920)*, Buenos Aires, Rojo.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1968). *La ideología alemana*, Montevideo, Pueblos Unidos.
- MATURANA, H. (2009). *Fundamentos biológicos del acto de conocer*. Barcelona, Anthropos.
- PEIRCE, C. S. (2012). Obra filosófica reunida (Tomo 1 y 2). México, Fondo de Cultura Económica.
- PIAJET, J. (1985). *Psicología y epistemología*. Barcelona, Planeta Agostini.
- SAMAJA, J. A. (2007). "Las estructuras argumentales posibles" en *Perspectivas Metodológicas* N° 7, Bs. As. EDUNLa.
- (2013) "Del cinematógrafo al cine. Historia del tiempo y la subjetividad cinematográfica", en *Escritos de Audiovisión* N° 5. ISBN: 978-987-1987-08-5 (pp. 35-70)
- 2010 *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*. ISBN: 978-987-96909-3-2. Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía-Sociedad Argentina de Información.
- (2008) El nacimiento del espectáculo cinematográfico. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Información.
- (2007) "La función trascendental de los modelos en los dispositivos tecnológicos. El caso de la cinematografía" en *Perspectivas Metodológicas*. Año 7 N° 7. ISSN 1666-3055, Buenos Aires, Ediciones de la UNLa.
- (2005) "Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión

sión de los géneros cinematográficos” publicado en *Actas del V Congreso de Semiótica Discursos críticos*. ISBN 987-23328-

0-0. Asociación Argentina de Semiótica. Buenos Aires.

SAMAJA, J; GUIÑAZU, M.R; LEIRO, M.C. (2011). Informe N° 1 del proyecto *Recepción de las estructuras de representación cinematográficas en la prensa argentina (1914-1983)*, Buenos Aires, UCES.

SAUSSURE, F. DE (2007). Curso de Lingüística General (vol. 1 y 2). Buenos Aires, Losada.

TRAVERSA, O. (1984). *El significante negado*. Buenos Aires, Hachette.

TRAN-DUC-THAO (1971). *Fenomenología y materialismo dialéctico*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Fuentes consultadas

EXCELSIOR

Año 1914: Abril 8-15-22 y 29; Mayo 6-13-20 y 27; Junio 3-10-17 y 24; Julio 1.

Año 1921: Mayo 4-11-18 y 25; Junio 1-8-15-22 y 29; Julio 6.

El material de *Excelsior* ha sido consultado en su versión original impresa en la biblioteca del INCAA-ENERC.

THE DRAMATIC MIRROR

Años: 1909; 1910; 1912; 1913 y 1914. Consultado en <http://fultonhistory.com/my%20photo%20albums/All%20News-papers/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/index.html> (Salvado el 30-03-2014)

// ANEXO

Incluimos en este anexo las reseñas restantes que fueron relevadas, pero no se han incluido en el cuerpo principal. Agregamos, además, el listado de las películas reseñadas por *Excelsior* con la referencia de año y país de origen.

Reseñas

Millonario a pesar suyo (*Excelsior*: 1921)

Artcraft – 6 actos

Protagonista: Dorothy Gish

Programa: Sociedad General

Vaudevil en la cual se relatan las aventuras de una joven dueña de cuantiosos bienes. Es hija del propietario de un ferrocarril que, para evitar el gravamen sobre la herencia, transfiere la empresa a la hija, que, su vez se ha tomado en serio esa transferencia y ha decidido dirigir la empresa. El abogado del ferrocarril, solemne y obeso, la ama; la ama Packard, un hombre rico; la ama el subgerente. Pero Sussie ha conocido a un modesto cronista, y es a quien ama y con quien se casa. El joven marido ignora, por exigirle así la trama de la cinta, que su mujer es rica. Viven en la pobreza; se han establecido en una ciudad donde no se detienen los trenes del ferrocarril, por orden de Sussie, cuando manejaba la empresa. Esto da origen a complicaciones muy graves. El reportero ve a su esposa conversar sospechosamente con gente elegante, a la que llama aparte, ruega, suplica. Un día, cuando más excitado estaba el marido, llegaron a su casa el abogado y el gerente Mr. Packard; los ha escondido en habitaciones distintas. El mari-

do los sorprende. Sussie se ve obligada a confesar sus vinculaciones con la empresa y su carácter de millonaria.

Ojo por ojo (*Excelsior*: 1921)

Pathé N.Y: 30 partes

Protagonista: Frank Keenan

Programa: Max Glucksmann

Se desarrolla el drama en el ambiente de los negocios. Matilde de Martín ha sido víctima de las operaciones ilícitas de Víctor Morante, y, en la ruina, ya solo piensa en vengarse y a ello consagra su espíritu y su inteligencia. Marcos Gaudin cae por error en una celada preparada por Matilde y así averigua este los antecedentes de esa mujer y decide ayudarla. Con su alianza Matilde no tarda en ver realizados sus propósitos: reconquista la fortuna y la tranquilidad, porque acaba casándose con Marcos Gaudin.

La señorita antigüedad (*Excelsior*: 1921)

Artcraft – 6 actos

Protagonista: Irene Castle

Programa: Sociedad General

Llámase así porque la protagonista de la cinta es una muchacha que no logra despegarse de su aspecto de colegiala. Justina, que así se llama, es una actriz conocida como la «reina de la opereta». Un joven millonario es amigo suyo y por ella derrocha su dinero. Justina, que se ha educado en un colegio de Francia, resulta un estorbo considerable para la madre.

El millonario, en un estallido de celos, mata a la «reina de la opereta» suicidándose después. En esa situación Cósimo cree su deber casarse con Justina.

Se divorcian más tarde y no por eso deja de amar a Cósimo. Este ha sufrido, además, un quebranto en sus negocios. Cuando Justina sabe eso, le ofrece nuevamente su amor, y vuelven a casarse. Irene Castle y Augusta Anderson interpretan la comedia.

A la luz de la verdad (*Excelsior*: 1921)

Especial – 6 actos

Protagonista: Tsen Mey

Programa: New York Film

A la luz de la verdad es una historia de amor y de justicia que tiene su principio en la patriótica idea de la princesa Tsu, que desea ver progresar su tierra dando entrada a la civilización extranjera. Franz Von Rickman, agente diplomático alemán en China, engañando al viejo Li Sung, príncipe y tío de Tsu, pretende hacer firmar unos documentos para una concesión antes de que este firme sus contratos con Henry en Monns, representante norteamericano. La princesa Tsu, que está enamorada de Robert Teneyron, canciller americano, entrega a este el documento que deja Franz y que debe firmar Li Sung al día siguiente. De esta manera, se desbarata el plan de su contrario. Robert debe partir al otro día para Nueva York, a fin de llevar la fotografía de los documentos. Le acompaña la esposa de Henry y su hija, que es la novia del canciller. Un criado de la princesa le hace saber que Robert ama a una mujer blanca, y en su despecho la china hace secuestrar a la joven y le prepara una emboscada a Robert. Es una lucha de mujer a mujer; la norteamericana muestra su amor por Robert en forma que la princesa admira y perdona a los dos.

El tren de los 10 millones (*Excelsior*: 1921)

Universal – 6 actos

Protagonista: Eva Novak

Programa: Sociedad General

Drama policial desarrollado con habilidad y con creciente interés; trátase de una pandilla de malhechores capitaneados por Catalina, que se ha propuesto robar los diez millones de dólares que debe traspasar un tren blindado. Pretherson, detective diestro, sigue el plan denunciado, que se disloca en una serie de episodios subsidiarios que colocan a Catalina contra uno de los jefes de la pandilla, y el robo se evita gracias a una maniobra ágil de la muchacha con la cual se casa el detective. Eva Novak interpreta su papel con gran acierto.

A milla por minuto (*Excelsior*: 1921)

Artcraft – 6 actos

Protagonista: Wallace Reid

Programa: Sociedad General

Película característica de Wallace Reid. Es su intérprete y aparece en ella como el representante de la fábrica de automóviles de su suegro. La comedia tiene por asunto la rivalidad de la fábrica con otra y las tretas a que recurre el establecimiento enemigo para desacreditar los vehículos de su rival. Hay una interesante carrera de automóviles en la que participa Wallace Reid, realizando una de sus habituales proezas hasta llegar al triunfo.

El texano (*Excelsior*: 1921)

Fox – 6 actos

Protagonista: Tom Mix

Programa: Fox Film Corp.

Tiene esta película las virtudes de toda obra interpretada por un ídolo popular como Tom Mix. Con su bravura, arrojo, consigue salvar a una pareja de las manos de una gavilla. Su caballo, tan bravo como él, hace en su correr por los caminos de Texas, hazañas que entusiasman.

Sprage, el bravo (*Excelsior*: 1921)

Fox Film – 6 actos

Protagonista: Buck Jones

Programa: Fox Film Corp.

Es una cinta de *cowboys*. Sprage protege a dos mujeres asediadas por bandidos; el padre de Rosa, una de ellas, ha sido asesinado y su mina robada. Sprage, que las protege, lucha con enemigos poderosos y por fin logra vencerlos, casándose después con su protegida. Buck Jones confirma en esta producción su inteligente labor de artista que sabe los secretos de la emoción y de interpretar al público sin salirse del ademán mesurado y del gesto conveniente. Obra de episodios semicómicos y dramáticos, cualidad sobresaliente en las películas que toma parte este actor.

Compañeros de tinieblas (*Excelsior*: 1921)

Goldwyn – 6 actos

Protagonista: Res Reach

Programa: New York Film

Gira el argumento alrededor de la tesis de que la función de la policía no es represiva, sino más bien preventiva, llegando por este último sistema a convertir por el camino del bien a muchos delincuentes o presuntos delincuentes.

Tornel, nuevo jefe de Policía, sostiene esta última teoría, que trata de llevar a la práctica, no obstante la tenaz resistencia que hace el jefe de investigaciones Mateo Brandley. Un día que llega Gliffotd, un joven con las mismas convicciones que Tornel, Brandley se queja a esta de la debilidad y el fracaso de este detective, que el jefe no hace caso y, por el contrario, cree encontrar en él colaborador de su obra.

Con este asunto se ha hecho una comedia dramática sumamente interesante y que ha de ser bien recibida por el público y que ningún empleado de policía debe dejar de ver, por las enseñanzas que encierra.

Origen de películas exhibidas

Excelsior; Abril de 1914

1. Manon de Montmartre (Francia: Dir. Louis Feuillade)
2. Ivette se casa (Francia)
3. La infamia del otro (Francia: L'infamie d'un autre; 1913. Dir. Camille de Morlhon)
4. La canción de Werner (Italia: La canzone di Werner; 1914. Dir. Maurizio Rava)
5. La casa del bañista (Francia: La maison du baigneur; 1913)
6. El retrato notable (Francia) -Niza-
7. La escalera de la muerte (Francia) -Eclipse-
8. El sitio vacío (Italia: Il posto vuoto: 1914. Dir. Giuseppe Giusti)
9. Bigorno, patrón interino (Francia: Bigorno patron par intérim; 1914) -Niza-
10. Un corazón caído en el lazo (¿?)
11. La estrella del genio (Francia: L'étoile du génie. Dir. René Leprince y Ferdinand Zecca; 1914)
12. El brazo invisible (Francia) -Eclipse-
13. Don Picorete y el dromedario (¿?)
14. El buhda misterioso (¿?) -Phoepus-
15. Un novio secuestrado (Francia)
16. Carolina y el fotógrafo (Francia: Caroline et le photographe; 1914)
17. Max y la doctora (Francia: Max et la doctoresse; 1909)
18. El perdón de las campanas (Francia) -S.C.A.G.L.-
19. El espectro blanco (Italia: 1914)
20. La máscara infame (Italia: La maschera dell'onestà. Dir. Baldassarre Negroni; 1914)
21. El juicio de las piedras (¿?)

22. Don Ruperto, caza (Francia: Papillon dit Lyon-nais Le Juste; 1914)
23. Minutiyo Pugilista (Francia) -Gaumont-
24. Rocambole (Francia: idem. Dir. Georges De-nola; 1913)
25. El documento robado (Francia) -Eclair-
26. La muerte (Francia) -Eclair-
27. Espartaco (España: 1913)
28. La Pasión (Francia) -Pathé-
29. La gitanilla (¿?)
46. Mujer o hembra (¿?)
47. El valle prohibido (EE.UU.)
48. La horda de plata (EE.UU.)
49. El enigma del velo negro (EE.UU.: The Veiled mistery. Dir. William Bowman; 1920)
50. La hija de la tempestad (EE.UU.)
51. El origen de la humanidad (¿?)
52. Los ginetes de la muerte negra (¿?)
53. El oasis del infierno (EE.UU.: Hell's Oasis. Dir. Neal Hart; 1920)
54. Locura de amor (EE.UU.: Love Madness. Dir. Joseph Henabery; 1920)

Excelsior; Mayo de 1921

30. El éxito no hace al monje (EE.UU.: You Never Can tell. Dir. Chester Franklin; 1920)
31. El verdugo de Londrés (¿?)
32. La voz misteriosa (Alemania)
33. Los enmascarados (EE.UU.)
34. El tren de los 10 millones (EE.UU.: Wanted at headquartets. Dir Stuart Paton; 1920)
35. A la luz de la verdad (EE.UU.)
36. Ojo por ojo (EE.UU.: Dollar for dollar. Dir. Frank Keenan; 1920)
37. El aviador (EE.UU.)
38. Con la cruz a cuesta (EE.UU.)
39. A milla por minuto (EE.UU.: Double Speed. Dir. Sam Wood; 1920)
40. Seis pies, cuatro pulgadas (EE.UU.: Six Feets Four. Dir. Henry King; 1919)
41. El castillo de los 57 faroles (Italia)
42. Almas de temple (EE.UU.: Simple Soul. Dir. Robert Thornby; 1920)
43. La reina del mar (EE.UU.: Queen of the sea. Dir. John G. Adolphi; 1918) -Fox Film-
44. Sexo (EE.UU.: Sex. Dir. Fred Niblo; 1920)
45. Los lobos del mar (EE.UU.: Wolves of the ni-ght. Dir. J. Gordon Edwards; 1919) -Fox Film
55. Borrascas de la vida (Italia: La principessa Giorgio. Dir. Roberto Roberti; 1920)
56. Para casados solamente (Suecia: Erotikon. Dir. Mauritz Stiller; 1920)
57. El embustero (EE.UU.: The Deceiver; 1920)
58. Sirenas de Tokio (EE.UU.: A Tokio Siren. Dir. Norman Dawn; 1920)
59. El hombre que supo perdonar (Suecia: Fis-kebyn. Dir Mauritz Stiller; 1920)
60. Un hombre al aire libre (EE.UU.)
61. La aldeanita (EE.UU.)
62. Narayana (Francia: idem. Dir. Leon Poirier; 1920)
63. El diario de un soltero (EE.UU.)
64. 23 ½ de permiso (EE.UU.)
65. Los muertos no hablan (EE.UU.: Dead Men Tell No Tales. Dir. Tom Terriss; 1920) -Vitagra-ph-
66. Alma negra (EE.UU.) -Vitagraph-
67. El valle prohibido (EE.UU.: Forbidden Valley. J. Stuart Blackton; 1920) -Vitagraph-
68. La horda de plata (EE.UU.: The Silver Horde. Dir. Frank Lloyd; 1920) -Goldwyn
69. Juan Centellas (EE.UU. Thunderbolt Jack. Dir Francis Ford; 1920)

70. El rayo invisible -Serial- (EE.UU.: The Invisible Ray. Dir. Harry Pollard; 1920)
71. La flor de oriente (Austria: Enis Aldjelis, die Blume des Ostens. Dir. Ernst Marischka; 1920)
72. El paladín de su honor (EE.UU.)
73. Los creadores de novelas (EE.UU.: The Romance Promoters. Dir. Chester Bennett; 1920)
74. Con la cruz a cuesta (EE.UU.)
75. La hija del oeste (EE.UU.)²⁰
76. The Kid (EE.UU. Dir. Charles Chaplin; 1920)
77. Compañeros de tinieblas (EE.UU.)
78. Alma de Cabaret (Alemania: Colombine. Dir. Martin Hatwig; 1920)
79. El lobo de mar (Francia: L'homme du large. Dir. Marcel L'Herbier; 1920)
80. El misterio de un baúl (EE.UU.)
81. La señorita antigüedad (EE.UU.: The Amateur Wife. Dir. Edward Dillon; 1920)
82. El texano (EE.UU.: The Texan. Dir. Lynn Reynolds; 1920)
83. Sprague, el bravo (EE.UU.: Sunset Sprague. Dir. Paul Cazeneuve; 1920)
84. Una hora de debilidad (Italia)
85. Millonario a pesar suyo (EE.UU.)
86. Aventuras de un teniente (Suecia)
87. El atleta fantasma (Italia)
88. El gran chasco (EE.UU.: The Great Accident. Dir. Harry Beaumont; 1920)
89. La princesa delgada (EE.UU.: The Slim Princess. Dir. Victor Schertzinger; 1920)
90. Qué mala suerte (EE.UU.: In Wrong. Dir. James Kirkwood; 1919)
91. Poder y derecho (¿?)
92. La novela de un joven pobre (Italia: Il romanzo di un giovane povero. Dir. Amleto Palermi; 1920)
93. Los hijos del pueblo (Dinamarca: Folkets ven. Dir. Holger-Madsen; 1918)
94. El undécimo mandamiento (EE.UU.)
95. Burbujas de Broadway (EE.UU.: The Broadway Bubble. Dir. George L. Sargent; 1920)
96. La puerta rota (EE.UU.: The Broken Gate. Dir. Paul Scardon; 1920)
97. El diamante de senescal (Francia: Le diamant du sénéchal. Dir. Louis Feuillade, 1920)
98. El pequeño millonario (Dinamarca: Mands vilje. Dir. Robert Dinesen, 1918)
99. Maldita sea la guerra (¿?)
100. El secreto de la x misteriosa (¿?)

²⁰ En *Excelsior* aparece el título en inglés *A daughter of the west*. Pero según IMDB (www.imdb.com), en este film no habría actuado Edythe Sterling.

**// PRODUCTION MATERIAL STRUCTURES AND INSTITUTIONAL REPRESENTATIONS
OF IMAGINARY STRUCTURES: CRITICAL REVISION UPON RISE AND CONFIGURATION
OF FILM CRITICISM IN THE ARGENTINIAN PRESS: CASE EXCELSIOR ANALYSIS
(APRIL 1914 AND MAY 1921)**

by Samaja, Juan Alfonso

// ABSTRACT

This article is the result of a survey on the April and May numbers 1914 and 1921 , respectively, of the union publication Excelsior. For this survey have been taken as a starting point two hypotheses proposed by Leonardo Maldonado (2006), which have been critically reviewed: 1) the transformation of critical discourse depends on the maturation of film language, and 2) the professionalization of film criticism was strengthened by the work of Horacio Quiroga by adopting a number of strategies, among which an enlightened definition of cinema, their function, specificity and potential as an artistic medium, and attention growing on the formal elements. Our critique Maldonado aims to enrich its analysis, incorporating a number of concepts that are absent in their work , namely the concept of Model, Crisis and Replacing Models, as a heuristic presuppositions in professional activity. All this in the context of a fundamental transformation of the movie phenomenon: the transformation of materials structures, which results in the institutionalization of cinematic spectacle. The latter will articulate the transformations of the journalistic discourse with social structures prevailing materials, showing that such stylistic and conceptual changes are not explained solely due to the genius of a single subject, but by a network of circumstances which constitute a system representations.

// KEY WORDS

INSTITUTIONALIZATION OF CINEMATIC SPECTACLE, MATERIALS PRODUCTION STRUCTURES;
IMAGINARY REPRESENTATION STRUCTURES; FILM REVIEW; EXCELSIOR.



// Nuevos escenarios artísticos en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina

Arte popular & arte político

Gallo, Sebastián Alejandro

Extracto publicado en **Taller 24 hs – Revista semestral de investigación en diseño**, Año 10, #19 marzo–agosto 2014

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, México.

Título: Arte pop de vanguardia en Argentina en los años 60 y 70.



GALLO, SEBASTIÁN ALEJANDRO

**Director de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual
de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UCES)**

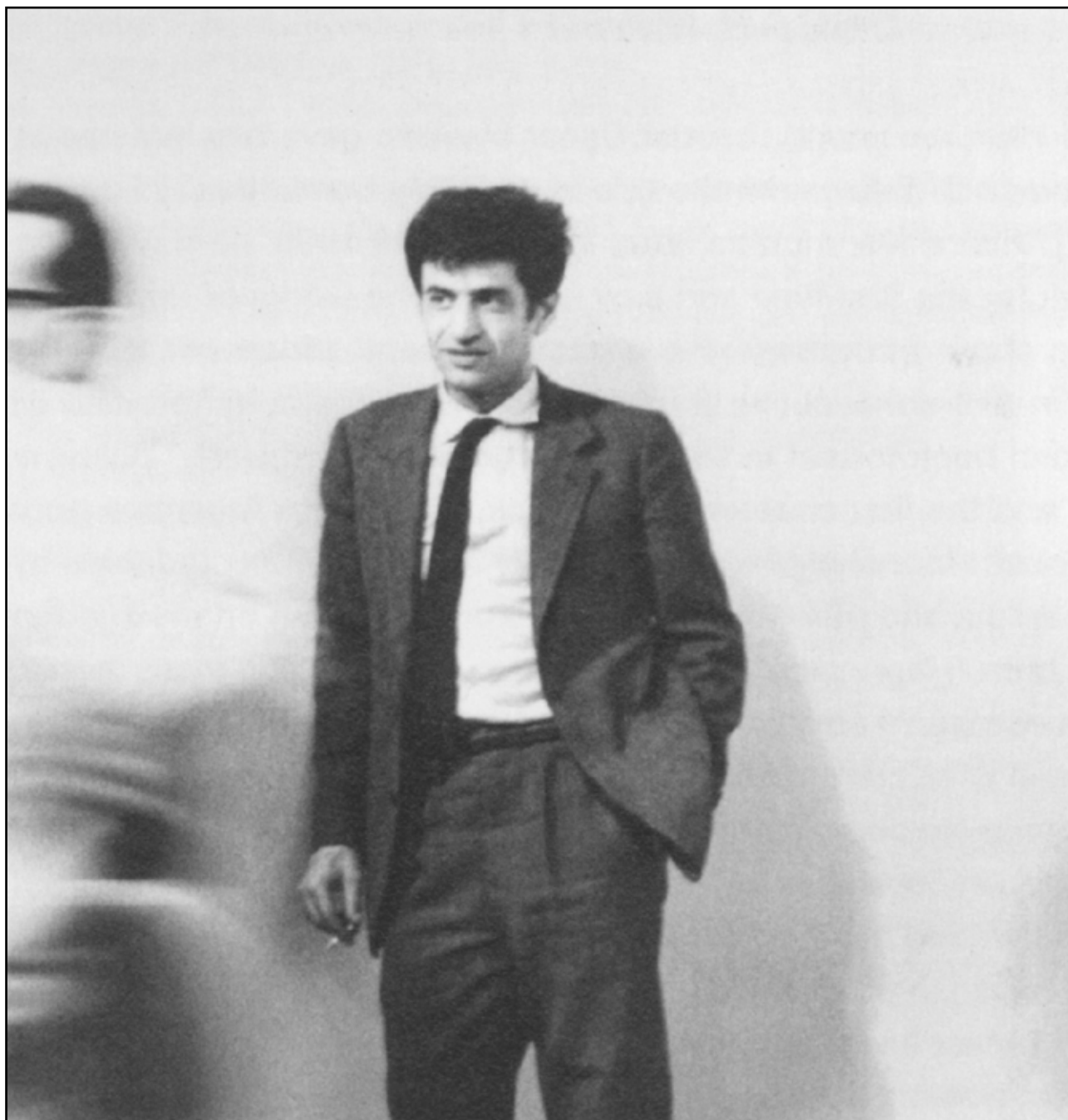
Diseñador Gráfico (FADU, UBA). Maestrando en Comunicación e Imagen Institucional en la Fundación Walter Benjamin (UCAECE). Docente e investigador universitario en FADU, UCES, USAL, UB y el ISP. Director de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual (UCES). Responsable de comunicación visual de la Dirección de Cultura de la Legislatura Porteña y del campus virtual del Ministerio de Educación de la CABA. Director editorial de la revista de investigación científica en *uces.DG, enseñanza y aprendizaje del diseño*.

// RESUMEN

Bajo la mirada de Oscar Masotta en El pop art (1967) este trabajo pretende indagar sobre la relación que mantuvieron las vanguardias artísticas argentinas con la actividad sociopolítica en las décadas de 1960 y 1970 para encontrar los cruces entre las esferas en que actúan arte, espectáculo, política y mercado.

// PALABRAS CLAVE

ARTE POP, ARTE Y POLÍTICA, CULTURA DE MASAS, *HAPPENINGS*.



Oscar Masotta. Foto: © 2012 X-TRA Contemporary Art Quarterly

Este trabajo presenta un recorrido por algunas ideas del arte y su relación entre la estética y la política en la producción pop argentina de los años 60 y 70 desde la temprana y aguda lectura de Oscar Masotta¹ en *El "pop-art" (1967)*²:

“Arte pop y semántica es el título de las conferencias que dicta Masotta en el Instituto Di Tella en setiembre de 1965. Dos años más tarde, en 1967, esas charlas, con escasas modificaciones, integrarán el libro El “pop-art”. Allí analiza la obra de los artistas del pop estadounidense, pero también la producción de artistas locales (Minujín, Renart, Puzovio, Squirru). En el prólogo se pregunta si lo que escribió aún tiene vigencia, ya que buena parte de las obras que analizaba solo las conocía por medio de reproducciones fotográficas. Luego de viajar por Europa y Estados Unidos (en 1966 y en 1967), y de tomar contacto directo con obras y autores (Lichtenstein, Warhol), se responde que sí, que sus ‘fantasías’ acerca de las obras resultaron ser bastantes realistas”³.

En 2004 estos textos son reeditados por Ana Longoni en el libro *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (publicado por Edhasa)⁴ con los escritos de Masotta sobre

cuestiones artísticas, producidos entre 1965 y 1968, que incluyen sus tres libros *El “pop-art”, Happenings, y Conciencia y estructura*, con un estudio preliminar de la propia Ana:

“Oscar A. Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los 50 y los 70. Ha sido nombrado ‘un verdadero héroe modernizador’, ‘una sensibilidad prototípica de la década del sesenta’ o –empleando la categoría bourdieuana– un ‘escritor-faro’” (Longoni 2004, p. 12).

La idea de una tensión entre la cultura argentina y la política, y la explosión entre arte experimental y cultura popular en la década del 70 nos lleva a explorar desde la mirada de diversos autores los nuevos escenarios artísticos en la Argentina en los que se expresa la dialéctica entre política y arte, con la política participando de la producción artística y la cultura interviniendo donde la política no puede llegar, donde se plantean las problemáticas que suscita el arte político.

“Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario. Primero, porque en un sentido, ningún arte podría serlo, y porque pensar una relación de inherencia inmediata entre política y arte, solo lleva a un peligroso terrorismo cultural” (Longoni, 2004, p. 91).

Masotta en sus textos hace referencia constantemente a la revolución dentro del arte y en la sociedad, pensando una *“revolución general de la socie-*

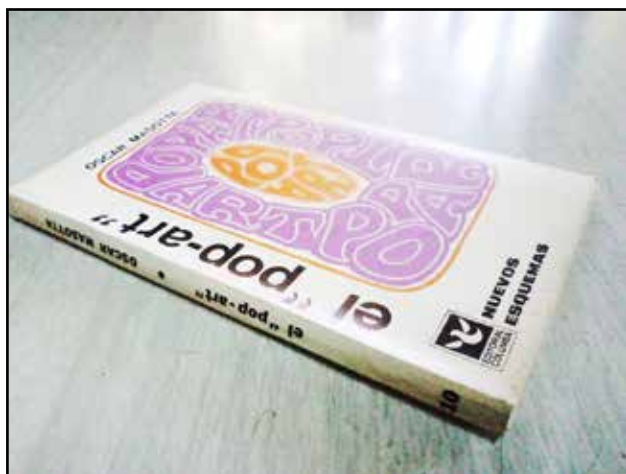
1 Oscar Abelardo Masotta (n. 8 de enero de 1930, en Buenos Aires, Argentina – 13 de septiembre de 1979, en Barcelona, España) fue un intelectual argentino, de trayectoria en diversos campos del saber, reconocido mundialmente por ser el responsable de introducir la enseñanza y la práctica de Jacques Lacan al idioma castellano. http://es.wikipedia.org/wiki/Oscar_Masotta

2 Masotta, O (1967) *El “pop-art”*. Buenos Aires: Editorial Columba.

3 La Voz.com.ar, Jueves 10 de setiembre de 2009, Marcos Vidable. Épico y extraño (http://archivo.lavoz.com.ar/Nota.asp?nota_id=549483&high=%25E9pico)

4 Masotta, O (2004). *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

dad que transformará radicalmente las condiciones de producción y circulación artísticas” (Longoni 2004, p. 91). Esto plantea el problema de cómo el objeto nuevo de producción artística se adelanta al pensamiento teórico-cultural –que se construye a posteriori– afirmando, entonces, que *la revolución en el arte es una condición de la vanguardia no solo un sentido histórico-social, sino también político, que da una nueva significación cada vez que aparece un movimiento artístico: “La incompreensión que generan las nuevas formas artísticas –escribe [Masotta]– se debe a que el arte cambia rápidamente y aparece como ajeno a la historia efectiva. El arte nuevo, entonces, se adelanta de alguna manera a la revolución”* (Longoni, 2004, p. 92).



El “pop-art”, de Oscar Masotta (Editorial Columba, Buenos Aires 1967)

Del arte en otras revoluciones previas

Podemos retomar las ideas de Gombrich sobre el arte en el siglo XIX, en el período que figura en su Historia del Arte con el nombre de *La revolución permanente* (Gombrich 1951: 393-418). A partir de este

siglo con el inicio de la revolución industrial y la producción maquinista, se pone en crisis la sólida tradición artística.

Los artistas pierden la seguridad en su profesión. Si bien en el siglo XIX ya podían elegir sus temas y estilos dentro de una amplia variedad, el problema nuevo es la dificultad para hacer coincidir sus propios gustos con los del público. En este momento de quiebre el artista trabajaba en dos direcciones opuestas: o seguía los convencionalismos y producía obras bajo el pedido del público comprador (mientras pensaba que había hecho “concesiones” a cambio de dinero y se sentía autotraicionado y rechazado); o mantenía sus convicciones y se preciaba de seguir su voz interior. Esto último acompañado del surgimiento de una novedosa actitud *dramático-bohemia* del artista que no “vendía su alma” al señor burgués, al que trataba de “sacar de sus casillas” como pasatiempo.

La novedad generó tensión y recelo entre el artista y el público. En este panorama, y lejos de los convencionalismos de la tradición, donde el arte se ha desprendido de sus otros usos, los artistas se dieron cuenta de que podían expresar en sus obras el propio sentir individual. “*El artista está impulsado, como un sonámbulo, por el espíritu del tiempo*”, decía

Joaquín Lorda⁵. Y fueron más allá, no solo desafian-

5 Aquí trabaja la idea de progreso y afirma: “Gombrich menciona de pasada a Hegel, para descargar sobre él la responsabilidad del furor por la innovación que se desata en aquellos años (Cfr. 7, 100). De la idea de progreso se desprenden, entonces, varias consecuencias, que están formuladas claramente en Heine, ya en 1832 (Cfr. 7, 100–2). Se resumen en cuatro afirmaciones: a) el artista está impulsado, como un sonámbulo, por el espíritu del tiempo; b) su obra debe ser de su tiempo: aportar una novedad sobre el caduco pasado; c) no hay más criterio de calidad que la innovación, y por tanto; d) La crítica, que no puede calibrar lo nuevo, debe prescindir de criticarlo, y ayudar, en cambio, a abrirle paso”. Capítulo 4. 5. *The Primitivis*. Joaquín Lorda, *Gombrich, A Theory of Art*. Pamplona: Universidad de Navarra. Su obra es una exposición donde describe de modo

do al arte hegemónico, sino también descubriendo nuevas posibilidades innovadoras antes inexploradas por el arte, “su obra (la del artista) debe ser de su tiempo: aportar una novedad sobre el caduco pasado” así pues “no hay más criterio de calidad que la innovación” afirmaba Lorda.

En esta línea, Gombrich conceptualiza varias “revoluciones”. La primera con Eugène Delacroix (1799–1863) como referente, donde se plantea la importancia del color por sobre el dibujo en la pintura. La segunda con Jean-François Millet (1814–1875) y Gustave Courbet (1819–1877) a la cabeza, que cuestionan los temas de la academia, que “no deseaba la belleza, sino la verdad” (Gombrich 1951: 400). La tercera, por Édouard Manet (1832–1883) que cuestiona las condiciones tradicionales de luz y sombra, y las armonías de color establecidas: cambia la manera de ver la pintura, interpretando los colores según su luz ambiente y las formas en movimiento. Pone en tela de juicio la forma de representar los volúmenes mediante las transiciones graduales de la luz y sombra: los colores se debían depositar directamente sobre la tela sin descansar en detalles, teniendo en cuenta el efecto general del conjunto, haciendo frente al cambio constante de la naturaleza. Con los aportes de Claude Monet (1840–1926) y el avance de estos estudios del color y movimiento al aire libre, estos artistas, denominados despectivamente por sus contemporáneos como “impresionistas”, por la forma “inconclusa” de la “descomposición de los contornos” de sus obras se consideraban ellos mismos revolucionarios.



Lucha entre Jacob y el ángel
(*Lutte de Jacob avec l'Ange*)
Eugène Delacroix, 1855–1861
Fresco • Romanticismo
Iglesia de San Sulpicio, París, Francia



Las espigadoras
(*Des glaneuses*)
Jean-François Millet, 1857
Pintura al óleo sobre lienzo • Realismo
83,5 cm × 110 cm
Museo de Orsay, París, Francia

continuo las ideas de Gombrich (<http://www.unav.es/ha/000-03-GOMB/000-03-GOMB.html#022>). Consultada en 2012.



Los Nenúfares (*Les nymphéas*), Claude Monet, 1920-1926
Óleo sobre tela • Impresionismo, 219 cm x 602
Orangerie de las Tullerías, París, Francia



El Origen del mundo
(*L'Origine du monde*)
Gustave Courbet, 1866
Pintura al óleo sobre lienzo • Realismo
55 cm x 46 cm
Musée d'Orsay, París, Francia

Imágenes pág. 103 y 104: <http://es.wikipedia.org/>



Amazona de frente
Édouard Manet, 1882
Pintura al óleo sobre lienzo • Impresionismo
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Modernismo y cultura de masas: la revolución de los medios en la actividad artística

Sandor Radnoti en su texto “Cultura de masas”, haciendo referencia al mercado dice que *“Tanto el arte como el comportamiento culturalmente receptivo del público son mecanismos de mercado [...] el asalariado libre del mercado cultural abrió un tipo distinto de libertad para el arte, la libertad de la no participación en esta producción”* (Radnoti; 1986, p. 79).

Dentro del nuevo concepto universal de arte que se estaba formando, en el cual el artista se sentía en la disyuntiva de producir obras para el mercado o en sintonía con sus intereses propios, se abre una brecha entre las obras de arte y los productos de la cultura de masas. Allí se ve claramente el contraste entre un arte superior y uno inferior: *“solo en la época moderna la cultura superior y una cultura “otra”, inferior industrializada fruto de la producción de masa se enfrentan una a otra como cosas separadas”* (Radnoti 1986, p. 83). Así pues, según el autor, aparece *“una pluralización dinámica de formas de ver y de estilos estéticos: una libertad de opciones, un incremento del alcance de la actividad artística, una creciente posibilidad de autodeterminación en las pautas y valores y una elaboración crítica de las tradiciones”*.

Tras un análisis exhaustivo de la contraposición entre el arte inferior y el arte superior, Radnoti concluye que paradójicamente el llamado arte superior en nuestra época es creador de cultura, porque da valor a su opuesto, la cultura de masas, posibilitando una tensión entre ambos.

En este sentido, Peter Bürger⁶, en su estudio sobre las vanguardias, reconstruye cómo se originó la ideología sobre la autonomía del arte como uno de los rasgos más destacados de la modernidad estética⁷ adjudicada a la obra de arte. Bürger se remite a la situación marginal en que quedaron los artistas en la nueva sociedad burguesa, por ser una actividad que no se integra a la producción de mercancías capitalista, quedando la idea de autonomía del arte desvinculado de la vida práctica y de la lógica capitalista.

“En resumen, la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto de la vida práctica, históricamente determinada, describir, pues, el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto

6 Bürger, Peter, (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
7 Huyssen en su libro *Después de la gran división*, hablando de la estética modernista, y según ella “corriendo el riesgo de simplificar”, recrea una noción de arte moderno en este punteo:

“– La obra es autónoma y totalmente separada de las esferas de la cultura de masas y de la vida cotidiana.

– Es autorreferencial, autoconsciente, frecuentemente irónica, ambigua y rigurosamente experimental.

– Es la expresión de una conciencia puramente individual más que de un *Zeitgeist* de un estado de conciencia colectivo.

– Su naturaleza experimental la hace análoga a la ciencia y, como esta, produce y borra saberes.

– La literatura modernista es, desde Flaubert, una exploración persistente y un encuentro con el lenguaje. La pintura modernista, desde Manet, es una elaboración igualmente persistente del medio mismo: el blanco del lienzo, la estructuración de la notación, pintura y pincelada, el problema del marco.

– La premisa más importante de la obra de arte modernista es el rechazo de todos los sistemas clásicos de representación, el borramiento del ‘contenido’, el borramiento de la subjetividad y de la voz del autor, el repudio de las semejanzas y las verosimilitudes, el exorcismo de toda petición de cualquier tipo de realismo.

Solo fortificando sus límites, preservando su pureza y su autonomía y evitando cualquier contaminación con la cultura de masas y con los sistemas significantes de la vida cotidiana, la obra de arte puede mantener su actitud negativa: negativa tanto hacia la cultura burguesa de la vida cotidiana como hacia la cultura de masas y el entretenimiento, juzgados como las formas principales de la articulación cultural burguesa” (Huyssen; 2006: 105-106).

reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está, por tanto, socialmente condicionado. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología –con tal de que se utilice este concepto en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx– está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto de la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto de la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto de la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatación de este hecho histórico a una “esencia” del arte)” (Bürger 1987, p. 99).

Afirma Bürger que los movimientos históricos de vanguardia “niegan las características esenciales del arte autónomo” según tres ámbitos: la *finalidad* de la obra (que afirma su separación con las esferas de la cultura de masa y la vida cotidiana poniendo de manifiesto la falta de función social de la obra de arte), la *producción* como expresión autorreferencial e individual y la *recepción* también individual.

Huysen⁸, hablando de la noción de cultura de masas, hace un recorrido por diversas denominaciones de diferentes críticos, donde Adorno y Horkheimer hablan de “*industria cultural*”, Enzensberger, “*industria de la conciencia*”, Schiller, “*administradores de mente*” y Michael Real, “*cultura masmediática*”, tratando estos de distanciar la noción de: cultura de masas igual que arte popular.

El modernismo es el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global.

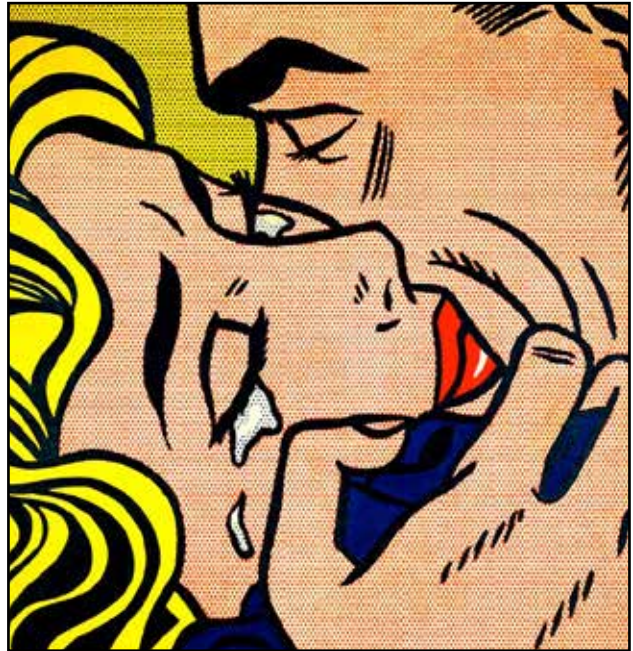
Raymond Williams hace referencia en *La política de la vanguardia* a los conceptos: modernismo y vanguardia. Los trabaja como si uno fuera la mutación del otro, en palabras del autor “*Aquello que fue moderno, fue sin duda vanguardia...*”. El modernismo, explica el autor, propuso una nueva clase de arte, con artistas radicalmente innovadores. En cambio, los vanguardistas fueron opositores desde sus inicios y llamaban a destruir la tradición. Sin embargo, Williams apunta a que tanto el modernismo como la vanguardia son “*la insistencia en una clara ruptura con el pasado*”.

Estas y otras sensaciones de insatisfacción y sus búsquedas de diversas soluciones a través de la experimentación que movilizaron a estos y muchos de los artistas que siguieron, traspasaron la propia necesidad del autor, e impulsaron las revoluciones del arte tanto en el ámbito artístico, como sociopolítico.

⁸ Andreas Huysen, en el capítulo 3, “La cultura de masas como mujer” en *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pop Art: una ruptura radical con la tradición artística europea

El *pop art*, que sería el segundo gran movimiento estético del siglo XX, luego de las vanguardias históricas de principios de siglo, cobró su fama por artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, entre otros, que desarrollaron su obra en los Estados Unidos, meca del arte en los años 60, siendo Nueva York el centro artístico internacional, la ciudad del arte por excelencia, con espectáculos, películas y exposiciones continuas, fue donde el *pop* se institucionalizó y adquirió reconocimiento por parte de la prensa, el mercado y el público.



Roy Lichtenstein, *Kiss V*, 1964



Andy Warhol. *Double Elvis*, 1963⁹



Jasper Johns, *Bandera (Flag)*, 1967

⁹ *Los años 60*. Su primera exposición individual fue en la galería californiana Ferusel. Era el 9 de julio de 1962 y marcó el debut del movimiento pop art en la costa oeste. Cuatro meses más tarde, entre el 6 y 24 de noviembre, inauguró su primera exposición en Nueva York. Exactamente en la galería Stable, propiedad de Eleanor Ward. Allí incluyó El díptico de Marilyn, 100 latas de sopa, 100 botellas de cola y 100 billetes de dólar. Y fue allí donde conoció a John Giorno, con quien después coincidiría en la primera película warholiana: Sueño (1963). http://es.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol



Robert Rauschenberg, Rectroactivo I., 1964

Este movimiento estético tuvo su origen a principios de los años 50 en Londres con artistas como Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, entre otros, que desde nuevas perspectivas iniciaron un análisis del horizonte cultural de la época y se propusieron restablecer la relación entre el arte y la vida, inspirados en la imaginería dinámica y paradójica de la cultura popular norteamericana (revistas de ciencia ficción, films de Hollywood, diseños y arquitecturas modernas) que estaban afectando los patrones de la vida a la vez que mejoraban la prosperidad de la sociedad. Para los artistas ingleses, sus obras estaban alimentadas por la cultura popular norteamericana, que eran fuentes masivas y populares que representaban la sociedad de consumo, mientras que el *pop*

estadounidense que aparece a fines de los años 50, estaba inspirado por la propia experiencia de vivir dentro de esa cultura.



Sir Eduardo Paolozzi, *Meet the People*
Ten Collages from *BUNK*, 1948



Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956

Con Londres y Nueva York como epicentros de este movimiento, los artistas se preocupan por hacer desaparecer la separación entre una cultura superior y una cultura inferior industrializada o de masas, para ello incorporan a la historieta, la publicidad, el diseño, la moda, la serialización de los objetos, y toman lenguajes como el kitsch, elevándolo todo a la categoría de gran arte.

Según Tilma Osterwold¹⁰, en su libro *Pop Art*, habla de una contradicción constante entre los “mitos de la vida cotidiana”, los medios de comunicación y la tecnología que se manifiesta en una doble cara “positiva–negativa” en la sociedad americana de los 60: lujo y miseria, sueño y trauma, optimismo constructivo y decadencia, progreso y miedo a la catástrofe, acceso a los productos y desperdicios, idealismo y realidades sin superar, el culto a las estrellas y la frustración del anonimato del público, representan a una sociedad vulnerable dentro de un aparente bienestar que promete “posibilidades ilimitadas” en una ciudadanía con muchos límites. En las reproducciones de las *Marilyns* de Warhol, interpreta el estereotipo producido por las estrellas que encubre dicha, fortuna, confort, abundancia, felicidad y belleza, y cuestiona: “Divinidad, estrellato y en tercer lugar, ¿cuál es la siguiente categoría? ¿Qué viene después del estrellato? La caída”¹¹. Sus multiplicaciones, según Masotta, son el “verdadero mensaje” y funcionan como “signo”. Este teoriza sobre la característica de “redundancia” como constructora de la imagen como signo, definido desde un código elemental que tiene

dos significados en el arte pop: “sentido” y “no-sentido” y dos significantes: “multiplicidad” y “unidad”. De esta manera, la obra pop coloca al espectador delante de un signo, no de una imagen, que obliga al espectador a verla de manera integral, hay un “borramiento de la imagen individual”, y así complejiza la relación entre la imagen y el objeto real representado: “La intención pop consistiría en traer a primer plano la ‘estructura’ (relación lógica entre signos), para llevar a segundo plano la ‘forma’” (Longoni 2004: 52).

Masotta le atribuía una futura función desalienante a las multiplicaciones de Andy Warhol o los comics de Roy Lichtenstein, según su mirada no expresan el absurdo y el sinsentido del mundo contemporáneo, sino que significan la presencia–ausencia del código como condición estructural de todo sentido posible. Masotta define el “sentido” del pop art y ve en él un nuevo “realismo del objeto”: una “crítica radical a todo realismo del objeto, un arte que piensa el objeto como irremediabilmente mediatizado por los lenguajes” (Longoni 2004: 53), ve en el arte pop una ruptura radical con la tradición artística europea, habla de la despersonalización del objeto de arte como principal característica del movimiento. Masotta afirma que este movimiento estético no es una crítica al orden social, sino una crítica a la institución artística.

“Los pintores pop han mostrado hasta qué punto las artes plásticas reproducen ‘símbolos’ y no ‘cosas’. Quiero decir: hasta qué punto el realismo, en estética, constituye una posición débil. ‘Antes’ de la obra, en efecto, no existe ‘realidad’ alguna que no haya sido, ya, simbolizada. Y

10 Osterwold, Tilman (2007). *Pop Art (Taschen 25th Anniversary)*. Alemania: Taschen GmbH, capítulo “Los símbolos de la época. Temas del Pop Art”.

11 Andy Warhol.

no podría ser de otra manera, puesto que los hombres no han esperado nunca a los artistas para generar significaciones. Desde el momento mismo que viven en sociedades y que, como explica Lévi-Strauss, cambian mensajes y objetos entre sí, esto es: desde el instante mismo en que entran en comunicación, producen tanto las condiciones como los medios que hacen posible ese intercambio. Y tales medios y tales condiciones no son, en fin, otra cosa que símbolos. [...]”¹².

Durante el siglo XX, los pensadores del arte trabajan en torno de la relación entre arte, estética y política. En los próximos párrafos abordaremos las relaciones en las que Masotta promueve conexiones entre los fenómenos que estudia: las nuevas disciplinas de su época (el psicoanálisis, la antropología y la semiología), los problemas teóricos (la división entre la cultura alta y la cultura de masas, el impacto de los medios en la teoría y la actividad artística) y sus objetos de interés (el arte experimental y la historieta), para repensar una redefinición de arte contemporáneo, la idea de vanguardia, y la articulación cultura y política.

Nuevos escenarios artísticos en los 60 y 70 en Argentina: Arte popular = arte política

En los 60, según Huyssen, el debate posmodernista en el que se encuentra esta división se empieza a desarmar, donde hay algunos acuerdos que relacio-

nan el “arte elevado” con algunas formas de cultura de masas y cultura de la vida cotidiana.

En la Argentina de los 70 el *happening* es el medio a través del cual se cuestionó esta relación, ya que se pone en escena la tensa relación entre la política con la cultura, con una nueva concepción en la idea de obra y artista. Como vemos en la obra de Longoni, donde dice:

“Lo que es evidente es que sus reflexiones sobre el pop, así como el protagonismo que alcanzó en la experimentación con happenings y arte de los medios, ubican a Masotta en una posición poco habitual y sin duda incómoda: un lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética, que él mismo concebía como conflictivo, difícil de clasificar e intranquilizador para los cánones vigentes en el campo artístico y cultural” (Longoni, 2004, p. 23).

Así podemos decir que la exploración de estos escenarios mantiene una división difusa entre las relaciones estéticas, arte, espectáculo, política y mercado, pensando en las nuevas concepciones de obra, artista, estética y cultura masiva.

En este panorama, Masotta, orienta su análisis a las producciones artísticas experimentales (arte *pop*, *happenings*, arte de los medios) y hacia los objetos de cultura de masas (historietas, especialmente), según Longoni, estudiando los “efectos ideológicos de los mensajes de masas” (Longoni 2004, p. 17). Masotta en sus estudios trabaja los cruces y fusiones entre esta división de cultura alta y cultura de masas:

¹² Masotta, Oscar (1967). El “pop-art”. Publicado en *El “pop-art”*. Buenos Aires: Columba.

“El arte no está en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas y en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias [...] Lo que ocurre es que hasta hace muy poco era posible creer que se podía ser revolucionario en estética y reaccionario, o indiferente, en política. Algunos cambios históricos muy recientes han terminado por desbaratar las fiestas, por hacer evidente lo absurdo. [...] Brevemente: que las obras de comunicación masiva son susceptibles –y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura– de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la “praxis revolucionaria” con la “praxis estética”. Las obras así producidas serán las primeras que realmente no podrán ser conservadas en los museos y que solo la memoria y la conciencia deberán retener: pero un tipo muy específico de memoria y de conciencia. No serán objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia postrevolucionaria” (Masotta 2004, p. 321-323).¹³

Masotta en sus reflexiones nos permite establecer conexiones entre las esferas de la cultura alta y de la cultura de masas. Propone una teoría de la historia del arte contemporáneo a través de la conquista del “saber” provocado a partir de la “experiencia” y afirma que existen grandes correlaciones históricas

¹³ En “Conciencia y estructura”, Masotta, O (2004). *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

entre las áreas del conocimiento y los movimientos estéticos; en sus estudios plantea entrecruzamientos entre la literatura y la política, asocia el surrealismo con el psicoanálisis, relaciona los happenings y los medios masivos, encuentra cruces entre el pop y la semántica, la semiología y estudios del lenguaje, y da cuenta de intersecciones entre la historieta y la teoría del inconsciente.

Estas consideraciones las observa desde su condición de teórico y productor que “ubican a Masotta en una posición poco habitual y sin duda incómoda: un lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética” (Longoni 2004, p. 23).

El pop argentino un arte joven, efímero y vitalista

El arte *pop* tiene, en Buenos Aires¹⁴, un desarrollo breve pero contundente, que marca a fuego uno de los episodios más activos de la historia del arte argentino. Buenos Aires fue el foco cultural por excelencia en nuestras tierras, en ella, instituciones como el Di Tella le daban marco a la experimentación de un extenso grupo de artistas que intentaron cuestionar desde distintas perspectivas las nociones de lo que se consideraba arte en ese momento. El núcleo de todo este fenómeno fue el Instituto Di Tella¹⁵, una institución de vanguardia que se puso como meta hacer

de Buenos Aires una de las capitales artísticas del

¹⁴ El pop argentino tiene como epicentro a la Ciudad de Buenos Aires, aunque existan algunas manifestaciones fuera de ella.

¹⁵ La Fundación Torcuato Di Tella fue creada en 1958 con fondos provenientes de la empresa Siam Di Tella, a los que luego se sumaron fondos de organismos internacionales. En 1960 comienza el programa de arte, que adquirirá visibilidad a partir de la inauguración del edificio del Instituto Di Tella de Buenos Aires en la céntrica calle Florida y su Centro de Artes Visuales, en 1963.



El grupo pop argentino.
De Izq. a der.: Dalila Puzzovio, Charlie Squirru, Delia Cancela,
Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Marta Minujín, Alfredo Arias y Juan Stoppani.
Foto: Edgardo Giménez.

mundo. De la mano de Jorge Romero Brest, director de su Centro de Artes Visuales, un grupo de jóvenes artistas iba a encarnar las aspiraciones de una generación “frenéticamente decidida a ir adelante”, como lo expresara Germaine Derbecq¹⁶.

“Las referencias locales incluyen también a Santantonín, Minujín, Puzzovio, Squirru, Stoppani, Renart, Wells y Maza, a quienes nombra [Masotta] ‘los imagineros argentinos’. ‘Imagineros’ deriva de ‘imaginería’, el término usado por José Augusto Franca en un sentido peyorativo para referirse a los nuevos movimientos artísticos.

Masotta lo libra de ese matiz, y emplea como concepto ‘descriptivo, generalizante y positivo’ en tanto todos ellos ejercen una crítica a la estética de la imagen” (Longoni, 2004, pp. 36,37).

Los objetos, las ambientaciones y los *happenings* fueron los instrumentos para las obras de los que fueron llamados integrantes del “pop lunfardo” o “*le pop art de la banlieue*” como dijera el famoso crítico francés Pierre Restany, o “*el arte de las cosas y los objetos*”, según Alberto Greco, los “*reporteros de la vida social*”, “*fetichistas de lo cotidiano*”, como los llamé, además, la crítica. El *pop* argentino agregó al *pop* británico y al norteamericano un fuerte interés

por la moda y el diseño, y una singular incorporación del arte de acción, las performances y los *happenings*, a toda esta mezcla.

Los artistas argentinos utilizaban materiales artificiosos y frágiles, se nutrieron del nuevo “*mundo de la imagen*”, el de la cultura de masas, criticaban el buen gusto y se valían de los medios de comunicación o la moda –soportes hasta el momento ajenos al universo del arte–, exploraban el espíritu de las revistas de moda, el *glamour* de las estrellas de cine, la creatividad del diseño y la persuasión de las campañas de publicidad, el *pop* lunfardo se alimentaba de una materia preelaborada: la que proveían los medios. La mayoría de sus producciones fueron efímeras, realizadas en materiales precarios o perecederos, pensadas con el único objeto de ser disfrutadas en el mismo acto de la contemplación–participación, sin dejar huellas.

“La finalidad del arte de los medios es, dice Masotta, invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados. [...] La materia del Arte de los Medios se presenta como ‘mucho más social que física’, como observaron tanto Masotta como Jacoby y Verón. El primero distingue entre la ‘materia’ de los happenings (‘más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción’) y la ‘materia’ de las obras de los medios (‘más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta’)” (Longoni 2004, p. 65).

El *pop* argentino fue un arte joven, efímero y vitalista, que desdibujó los perfiles de los géneros y las disci-

plinas, tomaron las calles, llamaron a la participación y al juego. Plantearon al arte como una vía de desalienación y ampliación de la percepción desdibujando los límites entre lo público y lo privado, entre alta y baja cultura. El *pop* argentino tuvo un entusiasmo único, que fue tan efímero como lo fue todo entusiasmo en una década tan controvertida: un fervor cultural inédito en el país, una industrialización incompleta, la intermitencia de gobiernos democráticos débiles y el avance de los golpes militares¹⁷.

Ante los análisis que realiza Masotta en sus estudios, cuando nos referimos a la pregunta de si existe un *pop* local, Longoni responde:

“¿Se podría concluir de su aproximación a la vanguardia local que para él no existe un pop local? Eso parece, porque, si bien en todos los artistas analizados encuentra dimensiones que los emparentan de una u otra manera con dicha tendencia artística, también afirma que el pop es estrictamente “un producto norteamericano”. En “la pluralidad de proposiciones de los argentinos” no encuentra paralelos ni versiones del pop norteamericano, deslucidos ejemplos locales de las estrellas internacionales, sino diversos caminos que se cuida de calificar como pop, caminos que empiezan a delimitar un ‘folklore’ propio de la cultura de Buenos Aires” (Longoni 2004, p. 43).

Pensando en el contexto político y social de la Argentina de ese momento, Juan Domingo Perón impulsó el nacionalismo, la participación activa del pueblo,

¹⁷ La década se inicia con un flamante gobierno democrático, tras la retirada de los militares de la presidencia en 1958, pero en 1966 los militares vuelven a ocupar el poder hasta 1973.

el arraigo de las costumbres locales, la popularización de la música folclórica, ente otras cosas, todo esto aparejado de un fuerte crecimiento industrial, en medio las luchas sociales que mantienen vigente la idea de una base popular protagonista y establecen fuertes lazos del pueblo con sus raíces.

Viendo esto, podemos inferir que el sentido de lo popular en los países del norte y en los del sur tiene diferentes significados: en América del Sur la distancia entre las promesas mediáticas de consumo y las realidades políticas y socioeconómicas del pueblo genera que los artistas locales tensionen la mirada glamorosa de sus pares norteamericanos. Si analizamos la iconografía del *pop art* de Estados Unidos, como señala Osterwold en su libro, encontramos entre los símbolos norteamericanos de la época a las estrellas Marilyn Monroe, Liz Taylor y Elvis Presley como referentes de bienestar y sufrimiento; a la palabra “LOVE” en la contraposición de los deseos amorosos y los sueños no vividos; al “desnudo americano tipificado” como banalización de los deseos reales; a los montajes cinematográficos que embellecen la decadencia de la vida cotidiana; a los objetos de consumo y sus marcas como *Coca-Cola*, *Pepsi*, *Seven-up*, la sopa en conserva, los helados, los cigarrillos, las cerillas como símbolos de una “*forma de vida programada para el bienestar*”; al dólar, como símbolo de confianza y poder en el mundo, tratado de modo crítico, desdibujado; a la bandera norteamericana como emblema del “*sueño americano*”, se convirtieron en los primeros temas importantes del *pop art*:

“El arte descubre los símbolos de la época y a su vez ejerce su influencia en la sociedad. De este modo, él mismo da un paso decisivo: aprovechar un nuevo terreno artístico en medio de su propio entorno e identificarse con sus costumbres” (Osterwold 2007, p. 38).

En América latina se produjeron dos grandes mitos: el primero local, el *Che Guevara* representado en innumerables retratos de estilo *pop* realizado en trazos esquemáticos, colores saturados y pintura plana, que representa el cambio y la liberación a través de la revolución local, tensionan el glamour despreocupado de las *Marilyns* de Andy Warhol. El segundo mito, uno internacional, las botellas de *Coca-Cola* que, mientras en Warhol se multiplican como en una cadena de montaje, en los artistas locales los envases del producto aparecen como símbolo del imperialismo “yanqui” y su poder económico, utilizados en general en mensajes antiimperialistas. Los artistas del “*pop lunfardo*” no utilizan al consumo o las marcas comerciales como los *pop* norteamericanos, sus trabajos se caracterizan por la polémica y el escándalo, sus cuerpos son utilizados como elementos de conflicto: maquillaje excesivo, travestismo, minifaldas, grandes melenas, ropas chillonas provocan una incomodidad de las normas sociales y muchas veces terminan en conflicto con la policía local. Los autodenominados *pop* locales siempre apuntan a no dejar indiferente al espectador. La libertad era el tema central, mientras que el tono del “grito *pop*” *lunfardo* fue la ironía, la parodia y el humor haciendo que esté ubicado “*más allá de un evento plástico para convertirse en un movimiento de la historia de Bue-*

nos Aires y de la Argentina”¹⁸, según Alfredo Arias. En Buenos Aires se multiplican los *happenings*, los desfiles, las intervenciones urbanas, y las apariciones de sus protagonistas en fiestas y en los medios locales.

“[...] Buenos Aires ha sido desde hace algunos años una ciudad con una importante actividad de los artistas Pop y con un potencial mayor aún. Es claro que con el Premio Di Tella 1966 ahora es uno de los más vigorosos Centros del Pop Art en el mundo. Los artistas de la más joven generación, que dominan la muestra, han hecho una síntesis de dos posibilidades estilísticas. Los elementos folclóricos, persistentes en el arte argentino, se han fusionado con las formas y temas internacionales del Pop Art. El resultado es que la exuberancia de la herencia local ha sido asimilada en un estilo genuinamente internacional. El arte Pop argentino tiene una nueva claridad y poder. [...]”¹⁹.

Según la mirada de Jorge Romero Brest, el pop local en un principio se parecía más al europeo que al norteamericano, aunque afirma que los artistas pop dejaron de serlo rápidamente ya que se corrieron al “arte de los medios” y las “experiencias visuales”: “Ni Minujín, ni Puzovio, ni los Cancela-Mesejean, ni Rodríguez Arias o Stoppani son pop en la actualidad” dice Brest²⁰. En

Argentina de la noche a la mañana la nueva figuración²¹

18 Arias, Alfredo. *El grito Pop* (pp. 221-222). En Giménez, Edgardo (Ed.) (2006). Jorge Romero Brest: la cultura de la provocación. Buenos Aires: Ediciones de Autor.

19 Lawrence Alloway. “El rasgo singular del Premio Di Tella 1966 [...]”. Texto inédito, Archivo del Instituto Torcuato Di Tella, UTDT, Buenos Aires. Publicado en el catálogo *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960*.

20 Jorge Romero Brest. “Relación y reflexión sobre el Pop-Art. Publicado en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: The Museum of Modern Art; Fundación Proa; Fundación Espigas, 2007.

21 La Nueva Figuración Argentina se trata del surgimiento

es reemplazada por el pop, con sus imágenes planas, esquemáticas y hasta infantiles. Esto produce en el circuito de arte local violentos escándalos.

Tras el golpe militar de 1966 en Argentina, y con el avance del conceptualismo, el *pop* quedaba detrás. Varios artistas emigran, otros se dedican exclusivamente al diseño. Su salida del circuito del arte, el enfrentamiento con el gobierno, la creciente politización de la sociedad, la persecución y exilio de algunos artistas, hacen desaparecer el entusiasmo popular y callejero de los años anteriores.

de una alternativa respecto de las tendencias dominantes de abstracción y el reciente *nouveau réalisme* (nuevo realismo). El término agrupa artistas de tendencias muy diversas que participan del subjetivismo y de cierto tratamiento informal, al tiempo que recurren a la representación figurativa. http://es.wikipedia.org/wiki/Neofiguraci%C3%B3n#Nueva_Figuraci.C3.B3n_Argentina



Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared.
Roberto Jacoby. 1968. Serigrafía. 32,5 x 47,5 cm.
Col. del artista, Buenos Aires



Portada Revista Primera Plana Buenos Aires, 23 al 29 de agosto de 1966²²

22 Revista Primera Plana Arte Pop en Argentina
Año IV Buenos Aires, 23 al 29 de agosto de 1966 N° 191
CARTA AL LECTOR

En cinco años, el arte pop se extendió por todas partes como una mancha colorida e inexpugnable. Mientras crecía, iba invadiendo campos y costumbres, ideas y definiciones, hasta volverse un pasatiempo o una polémica, un juego o una profesión, una moda o un modo de vida. No en vano un sociólogo ha podido exclamar: "El objeto pop más grande del mundo es el planeta Tierra". Lawrence Alloway, inventor del término, prefiere esta otra síntesis: "El arte pop es una manera afectuosa de referirse a la cultura de masas".

El jueves de la semana pasada, cuando un grupo de pops argentinos estrenaba una nueva versión de Drácula en un teatro de la calle Florida, todo intento de definición parecía arduo. También en Buenos Aires, como en Londres o París, Nueva York o Río de Janeiro, el pop, ese amplísimo gesto que preside la elaboración de un cuadro o el corte de una camisa, ese torbellino al que los críticos suelen hallar nacimiento en los fervores dadaístas de medio siglo atrás, ha encontrado sus acólitos y sus fieles, sus objetores también.

La tapa de Primera Plana muestra solo a nueve artistas pop (de izquierda a derecha: Carlos Squirru, Miguel A. Rondano, Delia Puziovio, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Juan C. Stoppani, Susana Salgado, Alfredo Rodríguez Arias); no habían más en el visor de la cámara. Dentro, en las páginas 70/78, hay un informe completo sobre todos ellos y sus más empinados colegas del exterior. Ese informe incluye una ilustración de Kalondi y un ensayo sociológico preparado especialmente por dos investigadores de la materia.

Si el paso de un Gobierno también debe medirse por las obras públicas que construye, el Presidente Onganía y sus colaboradores tienen frente a sí, en busca de decisiones, un programa cuantioso

Happening, el arte de lo inmediato

El Di Tella es el epicentro para la celebración de *happenings* en Buenos Aires, con una circulación incesante de gente, sumado al clima de festiva creatividad que reinaba en el lugar pronto hicieron que toda la zona de influencia del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella pasara a conocerse como la “*Manzana Loca*”.

Masotta tiene pone en claro en su libro *Happening?* que hay una correlación histórica entre los avances de la tecnología y los movimientos artísticos que se producen en el momento que escribe esos textos. Aquí hace una distinción entre el *happening* como “*arte de lo inmediato*”, y el “*arte de las mediaciones*” como práctica de reflexión crítica sobre el modo en que los medios masivos construyen desde el discurso nuestra realidad.

“La tesis que estructura el libro contrapone el happening, en tanto género situado históricamente, al arte de los medios masivos de comunicación, un nuevo género experimental que se anuncia como superador de aquel híbrido ya inocuo y capturado por los medios masivos” (Longoni 2004, p. 39).

Para Masotta, según dice Longoni, el arte de los medios invierte la relación entre los medios de co-

que heredan de anteriores administraciones. Los años, al incrementar esa lista, la han tornado más apremiante. En las páginas 19/21 se traza una estimación sobre la actualidad y perspectivas del rubro. Tres mandatarios latinoamericanos y los delegados de otros dos Presidentes deliberaron en Bogotá, la semana pasada, y exigieron la atención de las demás Cancillerías del continente; en las páginas 24/26 un enviado de Primera Plana relata la historia de ese cónclave. Más adelante, en las páginas 54/56, otro corresponsal de esta revista se ocupa de la última reunión, en Ginebra, del Consejo Mundial de Iglesias, trascendental asamblea que pasó inadvertida para la prensa argentina. Hasta el martes próximo. EL DIRECTOR.

municación y los contenidos comunicados, a su vez en los *happenings* el artista provoca al espectador a participar de la obra e intentando ampliar la noción de arte.

“La Menesunda”, un *happening* ofrecido en el Instituto Di Tella entre mayo y junio de 1965, fue proyectada por Marta Minujín y Rubén Santantonín, y la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas y Leopoldo Maler (como cineasta). Con la idea de recrear la vida cotidiana, los artistas en contacto directo con el público, habían construido en un tinglado una serie de divisiones en cada una de las cuales los espectadores participaban de situaciones inesperadas: un corredor con luces de neón, una habitación con una cama y una pareja hombre y mujer desnudos, una enorme cabeza en cuyo interior se maquillaba a los visitantes, una cápsula de vidrio en la que se cubría a los espectadores con papel picado y una cámara fría (a varios grados bajo cero), entre otras divisiones. Esta obra tiene una gran respuesta de público, pero una amplia crítica adversa con alta repercusión mediática. Este boom en los medios de este o otros escándalos del Di Tella, termina banalizando y frivolizando la intensidad de los artistas y hace que rápidamente estos busquen alternativas al *happening*.

En 1966, Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby deciden hacer obras de arte en los medios de comunicación de masas, en lugar de servirse de ellos. En julio, difundieron a la prensa un informe acerca de un *happening* inexistente para un jabalí difunto, indicando el lugar donde se había celebrado



Marta Minujín, La Menesunda (1965), Instituto Di Tella, Buenos Aires

y acompañado por fotos tomadas por los autores a los supuestos espectadores.

Un diario y tres revistas se hicieron eco del *happening* inexistente y publicaron las fotos hasta que, descubierta la maniobra, debieron desmentirse. Esta obra es la pieza fundacional de lo que llamaron el “*antihappening*”²³, un nuevo género de vanguardia que irrumpe en los medios.

“En la sociedad de masas –afirman en el manifiesto– el público se informa a través de los medios masivos y, en este sentido, más que los hechos artísticos en sí, ‘solo importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación’.

Si el arte pop (y algunos happenings) tomaban



Tiempo de fregar una crónica de diciembre 1969¹

¹ “Una noche de la semana pasada, los peatones que fatigaban el novecientos de la calle Florida fueron testigos de un sospechoso espectáculo: una procesión de deplorables engendros invitaba a sumarse a un supuesto rito demonológico. [...] El *happening* del Di Tella podría adherirse, sin contradicciones, a las pautas que proclaman una victoria sobre lo subjetivo, la emancipación de la tiranía del yo y la abolición de toda voluntad y deseo individual. O todo lo contrario”. Tiempo de Fregar (grupo Lobo con dirección de R. Villanueva) (1969). Instituto Di Tella (Extractado del Archivo Visual de Artes Escénicas). <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=conte&id=6>

¿POR QUE SON TAN GENIALES?

EDGARDO GIMENEZ
DELIA PUZZOVIO
CARLOS SQUIRRU



¿Por qué son tan geniales? Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez y Carlos Squirru, 1965

objetos, temas y técnicas de la cultura masiva, el Arte de los Medios se propone 'constituir la obra en el interior de dichos medios', cuya materialidad es 'susceptible de ser elaborada estéticamente'" (Longoni, 2004, p. 73).

Podemos mencionar la clausura de la muestra "Experiencias 68" llevada a cabo en el Instituto Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest, en el cual se presenta una obra conocida como "El baño", una instalación del artista argentino Roberto Plate²⁴, que

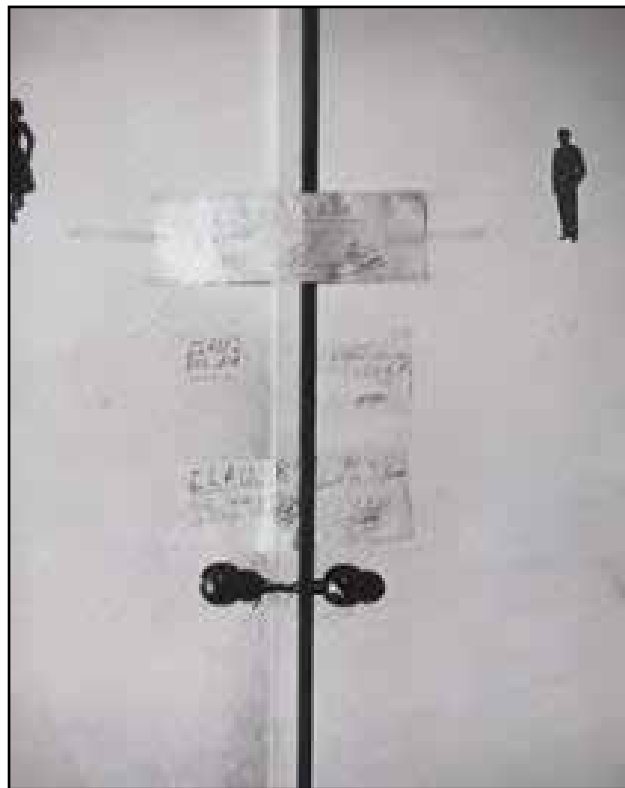
24 Roberto Plate (Buenos Aires, 9 de septiembre de 1940), pintor y escenógrafo argentino. Estudió Bellas Artes becado en la Academia de Múnich entre 1963–66 y reside en París desde los años 70. Su instalación Baños Públicos (1968), dentro del Instituto Di Tella, en los que el público pintó grafitis motivaron la clausura de la exposición. En estos últimos años participó en muestras entre las que se destacan las del Instituto Di Tella, Fundación Klemm,

marcó un punto de inflexión para el Di Tella. La obra de Plate simulaba ser un baño público mixto real, con las siluetas de damas y caballeros en sus puertas, pero, en el interior, la ausencia de los sanitarios confundía al espectador obligándolo a redefinir su condición sexual. En las paredes blancas de esos baños, acorde con la leyenda, dibujaron genitales y escribieron insultos contra Juan Carlos Onganía²⁵. La

Galería Teresa Anchorena, Fundación Proa, Galería Praxis, Galería Wussmann, CC Recoleta, Ecole de Beaux Arts y Galerie Skyline de París. Sus escenografías fueron puestas en escena de varios teatros líricos del mundo. En el Teatro Colón (Buenos Aires) realizó Juana de Arco en la hoguera de Arthur Honegger (2000 y 2002), Bomarzo de Ginastera (2003) y Muerte en Venecia de Britten en 2004.

25 Juan Carlos Onganía (Marcos Paz, Argentina, 17 de marzo de 1914 – Buenos Aires, 8 de junio de 1995) fue un militar argentino, que ejerció de facto la presidencia de la Argentina entre 1966 y 1970. Se destaca por ser el segundo presidente de facto que más duró en el poder.

obra fue clausurada por obscena: *“Bueno, la idiosincrasia argentina no está preparada para este tipo de cultura”*²⁶, justificaba Onganía. La obra de “El baño” llegó a generar una de las polémicas trascendentales del recorrido de la vanguardia porteña. El 22 de mayo de 1968 la misma fue clausurada por una orden de la justicia, hecho que desencadenó una serie de sucesos, fundamentalmente, en repudio a la censura. Como protesta, el resto de los artistas de la muestra “Experiencias 68” arrojó sus obras a la calle y las destruyó. Estos hechos, las posteriores acciones y los desarrollos de un arte de vanguardia mostraban ya la tendencia a la politización de sus actores. Esto quedó potenciado en la obra colectiva de denuncia “Tucumán Arde”²⁷ en noviembre de 1968.



Dentro de lo que fueron las “Experiencias ‘68”, convocadas por el Instituto, Plate presenta la obra “El baño”, un baño público simulado. El autor buscaba que el público percibiera un resguardo de su intimidad suficiente como para producir “actos de descarga a nivel emocional”¹.

26 Fragmento de la entrevista a J.C. Onganía realizada en Buenos Aires en agosto de 1984, en “El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino”, un trabajo monográfico e histórico realizado por John King (Universidad de Warwick) publicado por Ediciones de Arte Gagliarone en 1985.

27 “Tucumán Arde” fue una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinaria que se montó en noviembre de 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban. Para ello era necesario asimilar el concepto de vanguardia estética al de vanguardia política. Un objetivo fue el de evitar la “absorción de la obra” arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales; El otro, transformar el hecho en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento. [...] La muestra en Rosario duró una semana. En Buenos Aires fue clausurada por la policía el mismo día de la inauguración. Algunos medios difundieron algo de la información, aunque no en forma completa (4 hojas manuscritas de Juan Pablo Renzi, carpeta Escritos).

1 *“En el marco de las “Experiencias 68”, llevadas a cabo en el Instituto Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest, Plate presenta una obra conocida como “El baño”. Se trataba de una instalación que simulaba un baño mixto público. Allí los asistentes entraban por puertas señalizadas con las siluetas convencionales de hombre y mujer y se encontraban con un espacio vacío, sin los artefactos sanitarios y con paredes blancas que el público comenzó a cubrir con dibujos y frases. Esta acción de los espectadores desembocó en la clausura de esta obra, en tanto los mensajes que predominaban ilustraban gestos eróticos o directamente constituían insultos dirigidos al gobierno de Onganía. El autor buscaba que “el usuario reemplazara los actos de descarga en el nivel emocional, lo que ocurrió, pues el público escribió y dibujó en las paredes toda clase de inscripciones e imágenes obscenas, como si fuera realmente un baño público, obteniendo una experiencia sociológica (...) La obra de “El baño” llegó a generar una de las polémicas trascendentales del recorrido de la vanguardia porteña. La clausura de la misma por una orden emanada de la justicia un 22 de mayo de 1968 fue el desencadenante de una serie de sucesos en los que se manifestó, fundamentalmente, el repudio a la censura”.* http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate_roberto.html Consultado 06/2017



Arte de los medios, "Happening para un jabalí difunto", 1966



Tucumán Arde. El proyecto colectivo Tucumán Arde es uno de los ejemplos más destacados de arte político y de investigación de América latina. A principios de 1968, un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y Rosario (Argentina) realizaron varias acciones que, a través del arte, querían denunciar la distancia existente entre realidad y política. Llevaron a cabo un proyecto de investigación sobre las nefastas consecuencias de las medidas económicas implantadas como fruto de la aplicación de políticas neoliberales en América latina. Entre sus miembros más destacados figuraban, Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzzolo. Fundación MACBA. <http://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col·lectiu-2789>

60 y 70: pop, happenings, vanguardia.

Reflexiones finales

Para Masotta, su postura sobre vanguardia es excluyente: “En arte solo se puede ser hoy de vanguardia”²⁸ y define la obra de vanguardia por cuatro rasgos:

- **El arte actual se nutre de la historia del arte**, para hacer arte hoy hay que conocer la historia del arte.
- **Obra abierta**, la obra es un mensaje ambiguo y autorreflexivo.
- **Ruptura**, debe plantear una negación con lo que la precede, romper con la tradición.
- **Los géneros en cuestión**, debe cuestionar o borrar los límites de los géneros artísticos tradicionales.

Longoni plantea, según la mirada de Masotta, que obra de vanguardia es una obra discontinua, pensando la noción de discontinua no solo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción, que, además, se vuelve tema de sí misma, tiende a la ambientación y es una obra que quiere alterar la conducta del espectador. En este punto Longoni retoma una idea de Masotta, sobre el término “desmaterialización”, donde habla del progresivo cambio desde los 60 en Argentina, donde los artistas estaban abandonando la pintura y técnicas tradicionales del arte, dando paso a los *happenings*, las ambientaciones, el arte de los medios, las acciones, donde es evidente la desmaterialización de la obra de arte, y

²⁸ Oscar Masotta. Después del pop, nosotros desmaterializamos. En *Escritos de vanguardia. Arte Argentino de los años 60*. Edición Inés Katzenstein.

se desplaza el interés por el objeto hacia el concepto y lo que dispara en el observador.

“Esta idea de que hay una correlación entre el arte en tanto es la aparición y la producción de un objeto nuevo y la teoría que se puede hacer de eso y el décalage, o sea la distancia que hay entre la producción artística y la historia del concepto, la teoría que se puede construir. Esa diferencia temporal, introduce la cuestión de lo político como estrategia de un saber sobre esa distancia estructural, que demuestra que la historia del arte se construye en demora. La revolución en el arte es, entonces, una condición de la vanguardia, que no es solo un sentido histórico-social. [...] Ana Longoni subraya que el arte de vanguardia deja en décalage o en diferencia cualquier teoría o saber previo sobre el arte como invención, ya que la vanguardia siempre deja a la historia del arte atrás. Podría decir que si se plantea que el eje de la revolución está en el arte, en la producción de ese objeto nuevo de la vanguardia, ese objeto es real con respecto a cualquier teoría conceptual previa, a cualquier campo imaginario-simbólico. Es decir, que se puede plantear, y es la ironía de Masotta, que todo arte no puede ser jamás reaccionario, porque lo que está haciendo es provocando la división del campo conceptual constituido, desmontando la significación”²⁹.

Cuando nos preguntarnos por qué motivo Masotta afirma de manera excluyente que “El arte hoy,

²⁹ Enrique Acuña, “Oscar Masotta y la revolución en el arte”, Fundación Descartes. <http://www.descartes.org.ar/masotta-enrique.htm>

solamente puede ser vanguardia” y pensamos en su vigencia en nuestros tiempos, ¿Podemos definir, entonces, como “vanguardia” el proceso emergente en el campo artístico argentino de los años 60/70 al que hemos venido refiriendo? Decimos que sí, como afirma enfáticamente Longoni, hubo vanguardias, aunque no todo el arte experimental de ese período lo es: “*Ser vanguardia es una condición necesariamente efímera*”, dice. “*En el impreciso límite entre la voluntad irreductible de transformar el mundo y la farsa, allí, se instala la vanguardia. Antes de desaparecer*” finaliza Longoni en su estudio sobre la vanguardia argentina³⁰.

Según el sistema de conceptos que aborda Masotta para definir una obra de “vanguardia”, podemos acercarnos más a esta conclusión ya que, mientras el arte pueda nutrirse de la historia sin hablar de una negación, e instalar una “conexión de ruptura” con respecto a todo lo que lo precede bajo una nueva forma, y como afirma en su libro Masotta, sin instalarse entre los estilos ya conocidos en la historia, presentando una ausencia de género y ser inscripto como un género híbrido, estamos frente a una obra de vanguardia. Habla a su vez de la desmaterialización, la ambientación y la discontinuidad de la obra de vanguardia. En la primera afirma que se desplaza el interés por la obra como objeto, siendo este solo el medio al que atraviesa un concepto que subyace en él. Es discontinua, porque se vuelve tema de sí misma, y tiende a la ambientación, porque se expande en el espacio y los propios medios artísticos am-

bientan, y, sobre todo, la obra de vanguardia busca incidir sobre la conducta del espectador y altera su percepción.

Por otro lado, si pensamos en qué relación mantienen estas vanguardias con la actividad sociopolítica del momento, encontramos tensión en la acción política que se manifiesta en una correlación entre vanguardia artística y la vanguardia política materializada en la utilización de procedimientos propios de la acción política, que hicieron que el arte llegue a lugares donde esta no puede llegar. Longoni alude a esto como “estética de la violencia” en el arte de los primeros años 70. Esto produce, como afirmamos antes, límites difusos entre arte, espectáculo, política y mercado, que incide en las nuevas concepciones de obra, artista, estética y cultura masiva.

³⁰ La teoría de la vanguardia como *corset*, Algunas aristas de la idea de “vanguardia” en el arte argentino de los 60/70, Ana Longoni.

// BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alonso, R (2006). *Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino*. Santiago de Chile: Inoxidable Neopop (catálogo).

Bürger, P (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Féher, F.; Heller, A.; Radnoti, S.; Tamas, G.M. y Vadja, M (1987). *Dialéctica de las formas. El pensamiento de la Escuela de Budapest*. Barcelona: Península.

Fundación Proa (2012). *Catálogo Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960. Textos: Paulo Herkenhoff / Rodrigo Alonso / Gonzalo Aguilar Documentos históricos: Lawrence Alloway / Waldemar Cordeiro / León Ferrari / Roberto Jacoby / Oscar Masotta / Luis Felipe Noé / Hélio Oiticica / Pierre Restany / Jorge Romero Brest*. Buenos Aires: Librería Proa.

Gombrich, E.H (1951). *Historia del Arte (T. III)*. Cap. 25: "Revolución Permanente. El siglo XIX" y Cap. 26: "En busca de nuevas concepciones. Final del siglo XIX". Barcelona: Argos.

Huysen, A (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Masotta, O (2004). *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Osterwold, T (2007). *Pop Art (Taschen 25th Anniversary)*. Alemania: Taschen GmbH.

Raymond, W (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Argentina: Manantiales.

Artículos de publicación periódica en línea

Alvarenga, L (2010). La construcción de la modernidad estética. La ilusión de la autonomía de la obra de arte. *Revista de Filosofía*, 67, San Salvador: A Parte Rei. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

Friera, S (septiembre 2004). Oscar Masotta, el marxista de los happenings. *Página 12*, Sección Cultura, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-40874.html>

Longoni, A (2006). La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70. *Pensamiento de los confines*, 18, 61-68. Buenos Aires. Recuperado de http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18_longoni.html.

Ponencias

Lutereau, L (2010). La divertida estética de Oscar Masotta. Fenomenología, estructuralismo y Psicoanálisis. Bicentenario: ayer y hoy de la psicología argentina, 82-88. Buenos Aires: UCES.

Documentos web

Montaldo, G (2011). La invasión de la política. e-misférica, 8.1 performance ≠ life, Instituto Hemisférico de Performance y Política (s.l.)

Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/montaldo>

Wikipedia.org (2013). Arte Pop. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_pop

**// NEW ART SETTINGS DURING THE 1960 AND 1970 DECADES IN ARGENTINA.
POPULAR ART & POLITICAL ART**

by Gallo, Sebastián Alejandro

// ABSTRACT

*Under Oscar Masotta's watchful eye in *The pop art* (1967) this piece of work expects to inquire into the relationship between the Argentinian artistic avant-garde and the sociopolitical activity during the 1960 and 1970 decades, in order to find the core among the areas where art, show, politics and market work, which have allowed art to reach places where the latter are not able to get and the way in which this fact influences in the new play, artist, esthetics and mass culture ideas.*

// KEY WORDS

POP ART, ART & POLITIC, MASS CULTURE, HAPPENINGS.

// Representaciones cinematográficas en La Vanguardia.

Primeras aproximaciones a la hemeroteca digital La Vanguardia durante el año 1915

Rajo Guñazú, Milagros y Ragazzi, Bruno Aldo



ROJO GUÑAZÚ, MILAGROS

Profesora y Licenciada en Letras (UNNE), Especialista en Docencia Universitaria (UNNE) y Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO). Actualmente se encuentra redactando su Plan de Tesis Doctoral.

Ha aprobado Cursos de Posgrado en el área de Literatura, en el área de Docencia y otros referentes a escritura académica. Posee conocimientos en idioma inglés y francés; así como en el área de informática. Integró Concursos Docentes y Comisiones de Evaluación por Carrera Docente como miembro titular y suplente. Integró tribunales de tesis de grado, así como otras actividades científicas y académicas. Posee publicaciones con referato, sin referato. También capítulos de libros y publicaciones en revistas. Participó en Proyectos de Extensión y en Programas Institucionales. Dirige Investigadores, Tesistas, Adscriptos y Pasantes. Tiene antecedentes en Gestión Universitaria.



RAGAZZI, BRUNO ALDO

Profesor y Licenciado en Letras (UNNE).

Fue Jefe de Trabajos Prácticos de las cátedras "Edición Periodística" y "Entrevista Periodística" de la Licenciatura en Periodismo (UCES, Sede Resistencia). Desde el año 2013 hasta el año 2016 fue auxiliar de investigación del Proyecto de Investigación "Recepción de las Estructuras de Representación Cinematográficas en la Prensa Argentina (1915-1983)" acreditado y perteneciente al Área de Investigación de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), 2011-2016.

// RESUMEN

La hemeroteca digital de La Vanguardia propone un recorrido, durante el año 1915, de la cartelera de espectáculos.

En dicha cartelera se pueden apreciar algunos de los filmes de circulación de la época y las representaciones que sobre los mismos este medio presentaba.

En la siguiente comunicación mostraremos las representaciones y categorías predominantes durante el período indicado, así como nuestras primeras aproximaciones y análisis acerca de las mismas.

El presente artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación **“Recepción de las estructuras de representación cinematográficas en la prensa argentina (1915–1983)”**¹.

// PALABRAS CLAVE

LA VANGUARDIA, HEMEROTECA, CARTELERA DE ESPECTÁCULOS, PRENSA ARGENTINA.

* Resúmenes en inglés en la página 136.

¹ Proyecto dirigido por Juan Alfonso Samaja (UCES) y codirigido por Milagros Rojo Guiñazú (UCES–UNNE). El equipo de trabajo está integrado también por el investigador Bruno Ragazzi (UNNE). El proyecto forma parte del área de Investigación de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), Resolución N° I 10–2011.

Tal como lo enuncia el licenciado Samaja en el artículo *Estructuras materiales de producción y estructuras imaginarias de la representación institucional: revisión crítica sobre el surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina: Análisis del caso Excelsior (abril de 1914 y mayo de 1921)*, desde un principio, el proyecto tuvo como objetivo principal el identificar y formalizar las diversas formas en que la Prensa, en tanto institución, organiza y legitima las formas de producción social del sentido, así como su axiología implícita a partir de las diversas formas de la cristalización. Para ello se propuso: a) Relevar, a partir de un diseño sincrónico inicial, las diversas categorías discursivas utilizadas por los medios para la agrupación de films, así como para la caracterización de los diversos componentes narrativos (temas, personajes, estrellas) en el siguiente recorte espacio-temporal Buenos Aires–Resistencia a) 1914¹–1932; b) 1933–1944; c) 1945–1955; d) 1955–1983. b) Realizar un análisis diacrónico de las categorías con el objeto de establecer, por un lado, una correlación entre la irrupción–consolidación de las terminologías genéricas (y sus componentes narrativos asociados) con los contextos temporales en que se manifiestan dichos procesos”.

En el marco del mencionado proyecto, hemos efectuado el proceso de relevamiento de comentarios y reseñas críticas referentes al ámbito cinematográfico de la hemeroteca digital del diario socialista *La Vanguardia*².

¹ La presentación inicial del proyecto proponía como primer período 1915–1932, pero, dada la reciente accesibilidad de fuentes documentales correspondientes a 1914, el recorte temporal tuvo que ser modificado.

² <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

“Sobre *La Vanguardia*, hemos podido determinar que fue una publicación diaria de tendencia socialista que apareció en 1905 y, si bien hacia 1913 todavía no había incorporado una sección específica destinada a la crítica cinematográfica, hacia 1916 aparentemente dicha situación comienza a modificarse a partir de la crítica del film nacional “La última langosta” (cfr. Maldonado, Leonardo; 2006, 40). La abundante cantidad de material digitalizado disponible del diario *La Vanguardia*, y sumado al hecho de que sus artículos sobre cine responden a una diversidad de géneros y formatos periodísticos, nos ha obligado a realizar –previamente a la etapa de relevamiento– una primera tarea de lectura y selección de los documentos pertinentes” (Informe 6, Samaja, 2013:1).

El marco teórico base para el análisis de los relevamientos se corresponde con la Estética de la Recepción. Esta perspectiva teórica plantea dos posturas a considerar: por un lado, el rechazo del concepto romántico de autonomía en el arte –principalmente el de la consideración de las obras artísticas como valores ahistóricos inmutables– y, por otro, el énfasis puesto en las perspectivas de los contextos de interpretación, considerando al intérprete como un agente del proceso estético.

De acuerdo con lo expuesto por Warning (1989), para la teoría de la recepción la obra artística no existe aislada de su contexto, ni es el arte una sustancia inmanente a la obra. La obra se enmarca

en un contexto de valoraciones que determinan la condición artística de lo obrado, así como el valor que se reconoce para una sociedad concreta. Dichas valoraciones están sujetas a la temporalidad y a la transformación, del mismo modo que la sociedad y sus estructuras están sujetas a la historia, lo cual trae como consecuencia que la consideración (positiva o negativa) puede modificarse de un período a otro si el contexto de valoración se modifica (Warning 1989: 61).

Respecto de esta cuestión, advertimos que en el diario *La Vanguardia* se publicitan revistas (estimamos tienen el carácter de proyecciones breves que exponen información del momento), como ser: *Revista Pathé*, *Eclair Journal*, *Guerra 1914–1915*, entre otras; que ponen en situación contextual al espectador. Hay un contexto de época inevitable y determinante: la Primera Guerra Mundial.

El primer período seleccionado para relevar se corresponde con el año 1915. Se destaca que durante ese año únicamente se localizó en el diario la sección denominada *Espectáculos*, en la que –a manera de cartelera de espectáculos– se presentan las publicidades de los cines del lugar con su oferta de espectáculos (cine, teatro, otros) junto con ciertas apreciaciones y/o valoraciones acerca de los mismos. De estas apreciaciones se desprenden las que consideramos representaciones cinematográficas que nos permiten efectuar un análisis.

Teniendo en cuenta estos presupuestos teóricos, las representaciones que se establecen respecto de los filmes no pueden abstraerse del sistema de nor-

mas estéticas y técnicas que funcionan como contextos de validación para las nuevas ocurrencias. Esas normas están concretadas en las teorías o poéticas escritas por los críticos y en las valoraciones tradicionales que una sociedad va consagrando a lo largo de un determinado paradigma, los que van conformando un conjunto de obras ejemplares desde las cuales se evalúan las nuevas producciones. Justamente por esto algunos autores sostienen que es preciso reconstruir tales sistemas de normas a los fines de conocer el paradigma del arte que se ha establecido en cada época. Punto ciertamente vinculante y de interés para la tarea que nos compete en esta investigación.

De igual modo, nos resulta necesario destacar que en las obras cinematográficas –como manifestaciones artísticas– los contextos de producción son condicionantes, y conciben formas de valoración y de posicionamiento frente a los objetos. Así lo sostiene Jauss cuando expone que enfatizar el lugar del receptor supone reconocer la parcialidad y limitación intrínseca de la aproximación y su carácter provisorio.

“A pesar de que son varios los autores que reconocen la pertinencia e injerencia de estos contextos sociales, institucionales en la interpretación y producción de las obras, no hay un consenso claro respecto del tipo de vínculo que se establece entre las condiciones situacionales en que se realiza dicho proceso estético y el proceso en sí mismo. Vodička, por ejemplo, refiere a estos contextos como *elementos heterónomos*, habla de *intromisiones*

externas, dando a entender que son extrínsecas estas estructuras respecto de las producciones, no ya del proceso de interpretación, sino incluso del de producción (Warning; 1989: 60)” (Samaja 2013: 4).

Otra cuestión importante refiere a la perspectiva del intérprete. En *La Vanguardia* no se reconoce la autoría de los textos publicados en la sección *Espectáculos*; pese a ello, el medio funciona como intérprete que pone en el discurso sus interpretaciones, es decir, su parcialidad frente a la obra cinematográfica. Al momento de protagonizar una experiencia estética, se debe considerar la parcialidad de la posición de quien interpreta y la incompletitud propia de la obra que culmina en el proceso mismo de la interpretación, así como los diversos factores heterónomos que interfieren en la interpretación de la obra, como la época, el gusto de clase, las valoraciones sociales, entre otras.

La atención puesta en las valoraciones que se hacen acerca de las obras, así como la referencia a los modos de lectura, permiten el reconocimiento de dos posibles variantes, a saber: el análisis de la recepción del público no experto (es decir, las impresiones y comportamientos particulares frente a la obra) y el estudio de la situación hermenéutica del intérprete crítico o lector especializado.

En general, los teóricos admiten que la obra se completa en el proceso de lectura o de interpretación; no obstante, se reconocen desacuerdos cuando deben tomar posiciones respecto de esta actividad. Estas diferencias se pueden resumir en dos posiciones:

La primera, vinculada con el lector como descifrador o decodificador. En este caso, la obra se manifiesta incompleta y es el lector el que la cierra –es decir, toma las decisiones que están potencialmente presentes en la obra–. El lugar del receptor es activo, pero se reduce a una modesta participación de *ejecutor de decisiones ya tomadas a priori*. Se espera de él que esté en condiciones de actualizar correctamente las concreciones que la obra sugiere, a riesgo siempre de falsear el contenido verdadero de la obra.

La segunda posición está vinculada con el lector como cocreador o demiurgo de la obra. Aquí también se considera que la obra no está completa, pero ella es lo que es –no hay nada potencialmente planteado que el lector *debe decir*–. El intérprete no está delante de la obra para ejecutar un diseño ajeno sino para construir su propia estrategia de interpretación y forma de consumo.

De acuerdo con la perspectiva teórica marco de *La Vanguardia*, durante el año 1915, teniendo en cuenta las características y especificidades de los textos que refieren a cine –recordemos que aún no está plasmada la noción de *reseña crítica cinematográfica* en esta publicación–, se puede hablar de una fusión entre el análisis de la recepción del público no experto y el estudio de la situación hermenéutica del intérprete crítico o lector especializado.

Oscar Traversa ha afirmado que “La prensa, en general, y la prensa especializada, la radio, la TV, el afiche callejero, constituyen un vasto universo de contacto entre la producción y el consumo. El cine, alejado radicalmente de la experiencia directa (la entrada en la

sala oscura implica el consumo) siempre ha debido ser mediatizado por la representación. Para decirlo de otra manera, el filme-texto (aquel que vemos en las salas de cine) deberá asumir una serie de representaciones sociales, filmes no filmicos que darán cuenta de su diferencia con el resto, las otras producciones del universo filmico” (Traversa 1984: 68).

Frente a estas nociones bosquejamos una primera conclusión, cuando creemos que el formato textual casi publicitario que desarrolla *La Vanguardia* durante el año 1915 va de la mano con esa suerte de venta de espectáculos; por ello, los filmes no filmicos se redefinen y determinan por las representaciones enunciadas.

Un componente a atender en las representaciones se vincula con que no se enuncian subjetivemas de tenor negativo o despreciativo, así como tampoco se advierten comentarios que reflejen ciertos componentes a mejorar. No obstante, sí son predominantes los superlativos y los circunloquios que pretenden, dado el objetivo de la cartelera de promover los espectáculos, elogiar y valorar positivamente a los filmes.

Para sopesar las representaciones relevadas tendríamos que considerarlas como *hechos sociales* de acuerdo con lo que propone Warning; es decir, analizar los valores estéticos que las mismas proponen de acuerdo con las estructuras jerárquicas y discursos sociales establecidos.

“El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determina

das comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores. Cada nueva obra se incorpora a esta literatura de alguna manera, sometiéndose a una instintiva valoración de los lectores. Esta valoración es significativa por lo que hace a la estabilidad de la jerarquía de valores, solo cuando es pública; *de ahí la importante función que desempeñan los críticos*” (Warning 1989: 56).

Pensar en el análisis de discursos sociales involucra (al margen de las heterogeneidades lingüísticas, de las múltiples prácticas significantes, de los estilos y percepciones) la identificación de las dominancias interdiscursivas, de las formas de conocer y significar lo conocido. De acuerdo con Gramsci, se trata de reconocer la regulación y trascendencia de la división de los discursos sociales, es decir, la hegemonía. En las representaciones señaladas se advierte esta cuestión.

Se ha sistematizado en una tabla las representaciones identificadas en la fase de relevamiento³.

En todo discurso se puede reconocer la objetividad o subjetividad del mismo de acuerdo con la elección de ciertas palabras que, en el caso de buscar objetividad en el discurso, intenten borrar las marcas del emisor o, en el caso contrario, se asuman con plenitud dejando explícitamente enunciada su opinión.

En el terreno discursivo los subjetivemas asumen un rol clave para asentar las marcas de subjetividad del emisor del texto, puesto que ellos manifiestan o ex-

³ Cabe aclarar que no se menciona –en esta oportunidad– la referencia a denominaciones de los filmes, personajes, categorías u otros componentes porque hemos focalizado la atención en este punto exclusivo.

Representaciones

Subjetivemas	Superlativos	Perífrasis o circunloquios
<p>Grandiosa, colosal, extraordinaria, hermosa, emocionante, sensacional, preciosa, admirable, magnífica, famosa, única, maravillosa, interesante, divertida, intrépida, celebrada, sugestiva, deslumbrante, atrevida, portentosa, espléndida, notable, incomparable, exuberante, sublime, artística, asombrosa, pintoresca, encantadora, subyugada, exclusiva, aplaudida.</p> <p>Hermosa producción, espléndida presentación, argumentos emocionantes, nuevas e interesantes, notable producción, pintoresca cinta, curiosa cinta, rica presentación.</p>	<p>Grandioso exitazo, obra delicadísima, portentosa obra maestra, monumental película, inmensa película, monstruoso espectáculo cinematográfico, fotografía y presentación insuperables, interesantísima cinta, monumental éxito, grandiosa obra de arte, lo más interesante que se ha desarrollado, interesantísimas y hondamente sensacionales, la película más bella, la más artística, la más grandiosa, obra de gran interés, grandiosa reconstrucción histórica, presentación insuperable, magistral obra cinematográfica, gran película, de gran interés, de irrochable fotografía, obra altamente moral.</p>	<p>Verdadera filigrana artística, asombrosa producción de tono hondamente emocionante, inconcebible maravilla cinematográfica, divertido pasatiempo, película de una preciosidad grandiosa, hermosa película de gran arte, verdadera joya documental para la historia, joya de gran arte, solemnidad triunfal cinematográfica.</p>

presan sus valoraciones y percepciones frente a una persona, objeto, hecho o situación. En *La Vanguardia* los subjetivemas funcionan como articuladores del discurso argumentativo, teniendo en cuenta que aún el formato se asemeja a un texto publicitario.

En primera instancia reconocemos subjetivemas (adjetivos) que pretenden marcar la grandeza de las películas, a saber: *grandiosa, colosal, extraordinaria, sensacional, admirable, magnífica, maravillosa, deslumbrante, portentosa, incomparable, exuberante, sublime, asombrosa* buscan construir en el discurso una hegemonía; se está construyendo la forma de conocer y significar el valor atribuido a los filmes que este medio publicita. Estos adjetivos son de carácter afectivo y evaluativo. El carácter afectivo se expone porque, además de indicar una propiedad del filme, por ejemplo, *extraordinaria*, ponen de manifiesto una reacción emocional del hablante respecto de él; y el carácter evaluativo se transparenta porque cada adjetivo atribuye a los filmes una valoración, el emisor enuncia un juicio de valor a través de las palabras que emplea.

Lo mismo sucede con los subjetivemas de belleza: *hermosa, preciosa, única, espléndida, notable, pintoresca, encantadora, exclusiva, aplaudida, famosa, artística* y con los que pretenden atribuirle un determinado carácter a los filmes, como son: *interesante, divertida, intrépida, celebrada, atrevida, sugestiva, emocionante, nueva, curiosa, rica*.

Hugo Mancuso (2005) sostiene que todo lenguaje es ideológico, siguiendo o compartiendo esta noción tanto con Bajtín como con Voloshinov. De acuerdo con la teoría bajtiniana, no se concibe la lengua como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *ideológicamente* saturado, como una concepción del mundo, incluso como una opinión concreta, como lo que garantiza un máximo de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica (Bajtín 1978: 95). Desde este punto de vista, las representaciones que se expresan en subjetivemas pretenden transparentar la ideología del medio.

De esta manera se asienta la noción de *poliglotismo cultural*, entendiendo al mismo como la idea de que

la cultura está constituida por una masa de lenguas, de discursos y por una cantidad todavía más grande de textos.

Otro elemento discursivo que identificamos en el relevamiento de *La Vanguardia* fue el empleo de superlativos. Estos *comparativos de excelencia* expresan una cualidad en su grado máximo. En algunos casos esa expresión adquiere el carácter de exageración o de exageración de lo ya exagerado.

Consideramos que los superlativos usados en este medio siguen la misma lógica de ideologización discursiva impuesta por los subjetivismos. Pese a ello, advertimos que hay una suerte de abuso en su empleo y una manifiesta exageración en la intención publicitaria del medio de su cartelera de espectáculos.

Referir a un filme como *grandioso exitazo, portentosa obra maestra, monumental, inmensa, monstruoso espectáculo cinematográfico, monumental éxito, grandiosa obra de arte, lo más interesante que se ha desarrollado, interesantísimo y hondamente sensacional, grandiosa reconstrucción histórica, magistral obra cinematográfica, obra altamente moral, obra delicadísima, etc.* significa edificar una representación singular. Cada filme nombrado va unido a una valoración superlativa, si bien es posible que sea verosímil —puesto que es válida la opción de que un filme sea *una grandiosa obra de arte*—, la indiscriminada atribución de esta majestuosidad a cada cinta nombrada nos inclina a pensar en una clara animosidad del medio por publicitar más que por definirlos.

Desde esta lógica, el exceso de superlativos plan-

tea representaciones poco claras, ya que no es factible construir una hegemonía sobre esta *exageración superlativa*.

Por último, en el relevamiento efectuado, otra representación se manifiesta a través del empleo de circunloquios o perífrasis. El uso de esta figura retórica se destaca como un rasgo discursivo en los textos de *La Vanguardia* que comunican acerca de las proyecciones cinematográficas de cada sala.

Expresiones como *verdadera filigrana artística, asombrosa producción de tono hondamente emocionante, inconcebible maravilla cinematográfica, divertido pasatiempo, película de una preciosidad grandiosa, hermosa película de gran arte, verdadera joya documental para la historia, joya de gran arte, solemnidad triunfal cinematográfica* ejemplifican claramente el objetivo de este recurso que consiste en usar más palabras de las necesarias para expresar una idea. Si bien se pretende, como figura de pensamiento, designar de manera indirecta una conceptualización acerca de los filmes, queda claramente explicitado el objetivo de su empleo, el que apunta a convencer o persuadir a los lectores del diario acerca de las proyecciones publicitadas para su asistencia a las salas. Incluso, en algunos casos, se destaca que el empleo de los circunloquios excede a la referencia de las películas y se transfiere a las características de los cines y/o salas.

A manera de cierre

En este artículo pretendimos mostrar una primera lectura y análisis de las representaciones relevadas en el diario *La Vanguardia* durante el año 1915.

Por lo expuesta ha quedado claro que la referencia al lenguaje ideológico no es una mera enunciación, sino que el empleo del mismo en un medio de comunicación y de difusión se carga de un valor de importancia. No hay ingenuidad posible en un medio, *La Vanguardia* no es la excepción, cuando promocionan, publicitan o comunican acerca de una obra de arte como son las obras cinematográficas.

Las representaciones señaladas y este primer bosquejo de análisis de las mismas nos permiten comprender, aunque sea de manera incipiente, esta proposición.

// BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Durkheim, E. (2006). *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Losada.
- Eagleton, T. (2005). *Ideología. Una introducción*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Greimas, A. J (1989). *El contrato de veridicción (El saber y el creer: un solo universo cognitivo. Del sentido II)* Madrid: Gredos.
- Kuhn, T. (1996). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado, L. (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)* Buenos Aires: iRojo editores.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva: teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- Oberti, L. (2002). *Géneros literarios: composición, estilo y contextos*. 1ª ed.; Buenos Aires: Longseller.
- Russo, E. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- Samaja, J. (1999). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Samaja, J. (2004). *El nacimiento del espectáculo cinematográfico*. Buenos Aires: Centro de Estudios sobre Cinematografía. Sociedad Argentina de Información.

Samaja, J. (2005). *Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión de los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Publicado en las Actas del VI Congreso Nacional de Semiótica Discursos Críticos (2005). Asociación Argentina de Semiótica, el Instituto de Lingüística (FFyL-UBA) y el Área Transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA).

Samaja, J. y Bardi, I. (2010). *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional*. Buenos Aires: Centro de Estudios sobre Cinematografía, Sociedad Argentina de Información.

Samaja, J. (2013). Informes presentados en el marco del Proyecto de Investigación.

Steimberg, O. (1988). *La recepción del género*. Buenos Aires: UNLZ. Colección Investigadores N° 1.

Traversa, O. (1984). *El significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Warning, R. (Comp.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

// CINEMATOGRAPHIC REPRESENTATION ON LA VANGUARDIA. FIRST APPROACHES TO THE DIGITAL NEWSPAPER LIBRARY DURING 1915

by Rojo Guiñazú, Milagros and Ragazzi, Bruno Aldo

// ABSTRACT

La Vanguardia digital newspaper library suggests a shows billboard journey, during 1915.

In such billboard some of the period films and their performances represented here can be appreciated.

In the following presentation we are going to show the main performances and categories during the indicated period, as well as our first approaches and analysis about them.

// KEY WORDS

LA VANGUARDIA, NEWSPAPER LIBRARY, SHOWS BILLBOARD JOURNEY, ARGENTINE PRESS.







UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
EMPRESARIALES Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



Decana: Lic. Rut Vieytes
Paraguay 1401 (C1061ABA) | Ciudad de Buenos Aires
www.uces.edu.ar | fcc@uces.edu.ar