

Autores: Rojo Guiñazú Chiozzi, Milagros y Ragazzi, Bruno Aldo

Título: Representaciones cinematográficas en *La Vanguardia*. Primeras aproximaciones a la hemeroteca digital *La Vanguardia* durante el año 1915

Fecha: 7 de noviembre de 2014 – Jornada UCES

REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS EN LA VANGUARDIA. PRIMERAS
APROXIMACIONES A LA HEMEROTECA DIGITAL LA VANGUARDIA DURANTE EL AÑO
1915

Milagros Rojo Guiñazú y Bruno Aldo Ragazzi

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.

Tal como lo enuncia el Lic. 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 1914 y Mayo 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

¹ Proyecto dirigido por Juan Alfonso Samaja (UCES), y co-dirigido 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 Sociales y Empresariales (UCES), Resolución N° I 10-2011.

films, así como para la caracterización de los diversos componentes narrativos (temas, personajes, estrellas) en el siguiente recorte espacio-temporal Buenos Aires-Resistencia a) 1914²-1932; 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*³.

“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 a esta cuestión advertimos que en el diario *La vanguardia* se publicitan revistas (estimamos tienen el carácter de proyecciones breves que exponen información del momento),

² 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.

³ <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

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 puede abstraerse del sistema de normas 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 permite 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 co-creador 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 *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 (aquél que vemos en las salas de cine) deberá asumir una serie de representaciones sociales, filmes no fílmicos que darán cuenta de su diferencia con el resto, las otras producciones del universo fílmico” (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 fílmicos 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 analizar 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 determinadas 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, sólo 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 relevamiento⁴.

Representaciones

SUBJETIVEMAS	SUPERLATIVOS	PERÍFRASIS o CIRCUNLOQUIOS
Grandiosa, colosal, extraordinaria, hermosa, emocionante, sensacional, preciosa, admirable, magnífica,	Grandioso exitazo, obra delicadísima, portentosa obra maestra, monumental película,	Verdadera filigrana artística, asombrosa producción de tono hondamente emocionante, inconcebible maravilla

⁴ Cabe aclarar que no se mencionan –en esta oportunidad– la referencia a denominaciones de los filmes, personajes, categorías u otros componentes porque hemos focalizado la atención en este punto exclusivo.

famosa, única, maravillosa, interesante, divertida, intrépida, celebrada, sugestiva, deslumbrante, atrevida, portentosa, espléndida, notable, incomparable, exuberante, sublime, artística, asombrosa, pintoresca, encantadora, subyugado, exclusiva, aplaudida Hermosa producción, espléndida presentación, argumentos emocionantes, nuevas e interesantes, notable producción, pintoresca cinta, curiosa cinta, rica presentación	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 irreprochable fotografía, obra altamente moral,	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
---	---	--

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 expresan 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 *maximun* 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*, entiendo 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 subjetivemas. 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 que por definir las.

Desde esta lógica, el exceso de superlativos plantea 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 expuesto 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*. 1° ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Durkheim, E. (2006) *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Losada.

Eagleton, T. (2005) *Ideología. Una introducción*. 1° 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*. 1° ed. Buenos Aires: Paidós.
- Oberti, L. (2002) *Géneros literarios: composición, estilo y contextos*. 1° 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.