



CONVOCATORIA 2024-2025

FORMULARIO PARA LA PRESENTACIÓN DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

1.) Título del Proyecto:

Sociogénesis de la experiencia subjetiva. Las trayectorias de subjetivación en la configuración del espacio público de Buenos Aires: 1895-1916.

2.) Área temática/ líneas de investigación prioritarias:

Medios, lenguajes y discursos (Eje 1)

Narrativas mediáticas y transmediáticas. Análisis del discurso y de los medios. Estudios sobre prensa, radio, cine y televisión.

Procesos culturales, sujetos e identidades (Eje 5)

Comunicación, género y sexualidades. Nuevas estéticas, tendencias e identidades. Imaginarios, representaciones y prácticas sociales. Transformaciones



3.) Responsables: Juan Alfonso Samaja, y Yanina Lo Feudo.

3.1) Cátedra/s sede: Metodología de la Investigación (Centro)

3.2.) Director del Proyecto:

Apellido y Nombre¹: Juan Alfonso Samaja
Lugar Principal de Trabajo²: Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Rosario, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales.
Funciones³: Diseño y gestión de la administración del proyecto, formación de recursos humanos. A cargo del modelado conceptual y del diseño empírico.
Dedicación⁴: 10 horas.

3.3.) Co-director del Proyecto:

Apellido y Nombre⁵: Yanina Lo Feudo
Lugar Principal de Trabajo⁶: Universidad de Buenos Aires y UCES.
Funciones⁷: Colaboración en el diseño e implementación del proyecto. Asesoramiento para el modelado conceptual, y formación de recursos humanos.
Dedicación⁸ 10 horas.

4.) Antecedentes del Equipo de Investigación

El equipo viene trabajando, desde el año 2020, con el proyecto: *De la persecución a la organización narrativa. Análisis de las estructuras formales del relato en la cinematografía pre-institucional (EE.UU, Francia, Inglaterra y Argentina)*. De hecho, la propuesta que aquí se presenta surge del marco de aquella investigación.

El director del proyecto, por su parte, viene desarrollando en UCES actividades como investigador principal desde 2011 en los proyectos que a continuación se detallan:

¹ Anexar CV actualizado

² En función de las horas semanales dedicadas.

³ Se refiere a las funciones que desarrollará para monitorear, dirigir y evaluar la marcha del Programa.

⁴ Expresado en Horas Semanales dedicadas a la labor de gestionar el Programa.

⁵ Anexar CV actualizado

⁶ En función de las horas semanales dedicadas.

⁷ Se refiere a las funciones que desarrollará para monitorear, dirigir y evaluar la marcha del Programa.

⁸ Expresado en Horas Semanales dedicadas a la labor de gestionar el Programa.



- *De la persecución a la organización narrativa. Análisis de las estructuras formales del relato en la cinematografía pre-institucional (EE.UU, Francia, Inglaterra y Argentina). (2020 a la actualidad). Acreditación: RI 42-20.*
- *De las descripciones a las mediaciones en el discurso tecnoeconómico del análisis político como ciencia de lo real. Cartografía y análisis de las operaciones discursivas en los trabajos académicos sobre análisis políticos en C.A.B.A. Marzo de 2017-2019.*
- *Recepción de las estructuras de representación cinematográficas en la prensa Argentina (1915-1983). Julio de 2011-2016.*

Juan Alfonso Samaja

Investigador. Categoría III. Especialista en Metodología de la Investigación Científica (UNLa). Lic. en Artes (FFyL-UBA). Se especializa desde 2010 en el área de los estudios semióticos sobre las formas cómicas, y ha sido invitado a integrar el Grupo de Investigadores del Humor y lo Cómico, dirigido por Ana Flores (UNC). Es referato de revistas y publicaciones académicas sobre el campo de estudio.

Sus publicaciones recientes son: “La inadecuación cómica en los nuevos contextos de la mediatización contemporánea: el meme como objeto cómico” (Millcayac, Vol IX, Num. 16, 2022), y *Licencia para matar (de risa). Identificación narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico*. En el libro: *Arruinando chistes*, Vol. 1 (2021).

Desde 2011 desarrolla un programa de investigación sobre historia social de los medios de comunicación (Cine y Prensa), en el marco del proceso de lo pre-institucional a la institucionalización del espectáculo. Desde 2015 desarrolla una línea de investigación en Ceprodide sobre Semiótica de las innovaciones.

Profesor Titular de UCES y Universidad Nacional de Rosario. Investigador principal en ambas instituciones, e investigador de planta del Ceprodide-Fadu-UBA.

Yanina Lo Feudo

Licenciada y Profesora en Psicología (UBA). Doctoranda en Filosofía (2018).

Profesora Adjunta de Metodología de la Investigación Psicológica. (UCES-2022); Métodos Cualitativos de Investigación (Fundación H.A Barceló-2017)

Ayudante de trabajos prácticos. Metodología de la Investigación y Trabajo final de carrera (Universidad de Belgrano. Carrera de Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. (2017-2018)

Beca doctoral. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras (2018 a la actualidad) y beneficiada con la Beca de investigación estímulo (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. (2015)



Karol Daniela Amaya Romero

Realizadora audiovisual con experiencia en el área de producción, locución radial, fotografía y video.

Licenciada en Producción y Dirección de tv, cine y radio por la Universidad de Belgrano.

Viene participando desde 2019 como investigadora externa de los proyectos que dirige Juan Samaja para UCES.

Ha realizado tareas docentes en la cátedra de Metodología de la Investigación y Taller de Trabajo Final de Carrera, en Universidad de Belgrano, ambas asignaturas a cargo de Juan Samaja.

Efraíne González Lepanto

Estudiante avanzado de la carrera de Psicología de la UBA (2018 a la actualidad).

Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (actualidad) Otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), en el marco del Proyecto UBACyT “Hermenéutica y metodología: aspectos lógicos y semióticos involucrados en el proceso de investigación cualitativa e interpretativa” dirigido por la Dra. Roxana Ynoub (PSI-UBA).

Ayudante-alumno en Metodología de la Investigación Psicológica (Cat. 2), a cargo de la Dra. Roxana Ynoub (2021 a la actualidad).

5.) Problema y Justificación

Síntesis de la propuesta

La propuesta del proyecto consiste en describir e interpretar el modo en que se fue configurando y trazando el espacio público en Buenos Aires a comienzos del siglo XX; escenario paradigmático en que se va realizando la nueva subjetividad contemporánea. Para ello, se focalizará el modo en que la ciudadanía fue habitando dicha espacialidad, constituyéndose una nueva *geografía social* (Baldasarre, 2021).

Puesto que estas trayectorias emergentes no tuvieron lugar sobre una superficie vacía, sus manifestaciones implicaron necesariamente procesos de desplazamiento; un juego de fuerzas entre grupos ya consagrados y nuevos actores emergentes que empezaban a consolidar su posición y participación plena en la ciudadanía (Mantecón, 2017). Esta dialéctica entre las trayectorias sociales que se iban instituyendo como valores de normalización, y aquellas que continuaron en los márgenes, se vio afectada por un emergente sistema narrativo de la *industria cultural*, que tuvo un rol ambivalente en la estructura ideológica de la nueva configuración social: por un lado, apoyando ciertas aperturas de la ampliación ciudadana, pero también resistiendo ciertos movimientos que sacudían determinado *statu quo*.



Para cartografiar esta geografía social, el proyecto abordará 3 contextos de análisis: 1) el sistema de prácticas que se van anidando en el marco del nuevo espacio público, (tomando como escenarios emblemáticos -y problemáticos-, la asistencia a las salas de cine las grandes tiendas departamentales, y los paseos en la vía pública. 2) Los *experimentos narrativos*, producidos desde las nuevas condiciones de producción industrial, para ser consumidos y reconocidos en los nuevos contextos de la masificación de mensajes (relatos cinematográficos, y escaparates de las tiendas departamentales). 3) Finalmente, se completará el marco analítico analizando los discursos sociales (discurso periodístico, general y especializado), que hayan tematizado las nuevas prácticas y rituales emergentes, asociados a los 3 escenarios mencionados.

El presupuesto hipotético del proyecto es que el nuevo sujeto de la sociedad civil, que emerge en el marco de la ampliación de la ciudadanía, se consolida en la medida en que se ponen en acto y se estabilizan sus mecanismos de reproducción social (Samaja, 2007) en el escenario de la vida pública, donde tiene lugar los nuevos procesos de convivencia democrática que van constituyendo los mecanismos de representación emergentes. Y que en dicho proceso resulta clave el modo en que se va realizando (y normalizando) la *puesta en acto de la corporeidad en el seno de la vida social*.

Problema y justificación

Nuevas tecnologías, nuevos espacios, nuevos sujetos, u otras maneras de exponer el pasaje de la forma a los contenidos

Generalmente, solemos pensar el campo de las innovaciones bajo la imagen de una práctica capaz de realizar actividades novedosas. Asumimos de modo más o menos acrítico una definición, según la cual, “*innovar*” sería un tipo de práctica del mundo moderno, por medio de la cual ciertos actores sociales resuelven de un modo novedoso, y sobre todo más eficiente que los modos pretéritos, necesidades específicas, propias y estratégicas (preexistentes y/o emergentes) de otros actores sociales. Y en esta *división social de la conducta en relación a la tecnología*, basamos nuestra filosofía de la innovación.

Sin embargo, si entendemos en un sentido profundo la complejidad del ser social, veremos que las necesidades de la comunidad no pueden ser resueltas *desde fuera de la comunidad*, sino que es ella misma (y *desde sí misma*) quien recorre cada uno de esos momentos, identificando las carencias, agenciando los medios para afrontarlas, y los mecanismos para conservar esas estructuras.



Otro modo típico de representarnos la *innovación tecnológica* consiste en restringir toda la complejidad del proceso a una dimensión particular de su producto: la creación de artefactos. Menos habitual en los estudios sobre la tecnología son los análisis de los *usos sociales* que las tecnologías realizan, no sólo empíricamente, sino también en la esfera simbólica (Flichy, 1993). Aunque solemos pensar que las tecnologías son *respuestas materiales* a necesidades previas, lo cierto es que la irrupción del campo tecnológico es también la circunscripción del campo de necesidades.

Pero asumir esto último implica postular que las necesidades no son únicamente subsistentes, sino también *emergentes*, y que adquieren su realidad cuando las interfaces tecnológicas entran en relación con las interfaces de carencias; carencias que sólo pueden ser concebidas en un sentido pleno cuando se delimita y se ponen a punto las condiciones de posibilidad de las tecnologías. De hecho, la instrumentación de la tecnología aplicada a cierto campo de necesidades no sólo consagra a la tecnología, por su capacidad de resolución, sino también a la necesidad social misma, que deviene ahora en el dominio de validez *real* –y las condiciones de reproducción social elementales- de la reproductibilidad tecnológica; se constituye en los *finés reales y necesarios* de los *medios tecnológicos posibles y existentes*. Dicho de un modo más simple: la necesidad que se articula con el campo de las producciones tecnológicas, deviene necesidad *factible*.

La consideración sobre el proceso innovador, reducido al engendramiento de máquinas que permiten hacer cosas, resulta doblemente reduccionista: por una parte, porque produce una *borrosidad* en torno a los procesos de producción que orientan el campo tecnológico⁹; pero, además, el reduccionismo ontológico de la actividad deja en el mismo lugar tanto al mundo en el que los artefactos están invocados a operar, como a los sujetos que operan con esos artefactos, e incluso a aquellos otros que se sirven de los productos de las máquinas y de los sujetos que las fabrican. Casi nunca pensamos que, junto a las máquinas, tuvo que haberse constituido –también- un mundo que consagre determinadas ausencias más o menos diferenciadas como *necesidades sociales*; como tampoco concebimos que, junto al mundo y la máquina, junto a esas nuevas necesidades representadas, padecidas y resueltas, tuvo que haberse instituido una nueva forma de subjetividad, que sólo podía tener existencia de pleno derecho en interacción con ese mundo y esa tecnología.

⁹Sobre este punto, y en la dirección crítico-conceptual sobre los procesos de innovación tecnológicas que pretendemos seguir abonando, la bibliografía es extensa: entre la más importante debe consultarse: Flichy (1993), Christensen (1999) Wolton (2000), Dossi (2003), Williams (2011). Y, entre los autores de nuestro país, los referentes más destacados son Thomas y Buch (2008), Blanco, Parente, Rodríguez y Vaccari (2021) y Parente y Crelier (2021).



«Una innovación» -escribe Fernando Baudel- nunca tiene valor si no es en función del impulso social que la apoya y la impone. (Flichy; 1993: 12)

Ese *impulso social* es precisamente la dirección de las innovaciones, cuya historia de las materialidades técnicas y tecnológicas sólo puede entenderse en la medida en que integramos ese proceso en una historia macro de las representaciones y las ideologías o construcciones simbólicas, que no sólo definen los lugares sociales, las actividades y los productos, sino que al mismo tiempo instituye un relato legitimador en tanto auténtico mito de la modernidad.

Del mismo modo que Williams (2011) sostuvo que la invención de la TV sólo pudo consagrarse en la medida en que ella se apoyaba sobre ciertas innovaciones anteriores (electricidad, telecomunicaciones), a las que al mismo tiempo prometía ampliar y enriquecer, la cinematografía como fenómeno en general (no restringido únicamente a la invención de un artefacto de captura de movimiento) únicamente pudo tener un lugar en la historia, en tanto pudo capitalizar los desarrollos tecnológicos preexistentes, ampliándolos superándolos, pero también en la medida en que logró adaptarse y ser *funcional* a unas condiciones de exhibición y consumo de sectores que estaban irrumpiendo en la escena social, pero que todavía no tienen instituido un *espacio público* para legitimarse.

El caso de la práctica cinematográfica y el incipiente sistema narrativo

Paralelo al proceso de *codificación del dispositivo cinematográfico*, tuvo lugar el proceso de génesis y estructuración de los modelos narrativos, que, como principios elementales de organización, desempeñaron para la exposición de los contenidos, la función de primeros interpretantes (Samaja, 2013 y 2014). En el marco de ese proceso de desarrollo del sistema narrativo¹⁰ va configurándose una axiología más o menos explícita, que dialoga con los nuevos escenarios y prácticas de la época, y que va a establecer, en su etapa de consagración, un sistema de valores ejemplares, sobre todo de aquellos actores sociales emergentes, a los que el sistema debe *darles su lugar en el orden social*.

De este modo, el incipiente público cinematográfico (cuya configuración va mutando en la primera etapa), no sólo asiste a las salas para ver *historias de otros*, sino que al mismo

¹⁰Este proceso, según el consenso actual, se inicia entre 1902 y 1916 (Burch, 1999; Gaudreault, 2004). Alcanza su madurez en la fase institucional que inicia en 1917 (Bordwell, 1996 y 1997), pero se consagra de modo hegemónico con la nueva configuración del *sistema de estudios*, alrededor de los años '30, coincidiendo, de este modo, con las acomodaciones que impuso el nuevo paradigma de la sonorización (Staiger, 1995)



tiempo espera y obtiene del dispositivo *su propia historia*. El relato no sólo muestra algo, sino que se presenta como un *interpretante* para el desenvolvimiento social. Sin que se llegue a un extremo de afirmar que el público asiste al espectáculo para ser instruido en el modo en que debe comportarse en la vida pública, no deja de ser evidente una afinidad, una equivalencia entre el sistema que narra y transmite una serie de valores, y un grupo social que parece ajustarse a aquello que es narrado.

Decimos que esta relación no es simple ni lineal, porque ya sabemos que entre *producción* y *reconocimiento* se dan necesariamente una serie de desfases, que impide una relación mecánica y causal, dando lugar a un proceso semiótico de apropiación, desde el cual se interpreta no lo que se recibe (puro acomodamiento a una producción exterior), sino desde la estructura que puede asimilar aquello a lo que se enfrenta (Verón, 1993).

Por otra parte, las mismas producciones narrativas de la etapa pre-institucional (1902-1916) no se manifiestan alineadas y homogéneas en torno a las representaciones sociales, y ello debido a dos motivos que operan en simultáneo pero tienen implicancias de muy diferente alcance: 1) dado el escaso nivel de regulación institucional de las producciones de aquel período¹¹, la proliferación de representaciones (conductas, actitudes) que se desviaban de un parámetro de valores más o menos identificables era un fenómeno habitual. De hecho, el proceso de maduración del lenguaje no sólo va en paralelo al proceso de maduración de modos técnicos de producción, sino a los procesos de institucionalización de las axiologías¹². 2) Unas mismas representaciones sociales (conductas, actitudes) podían prestarse a ciertas articulaciones, y exhibir determinadas libertades, según los marcos genéricos donde se alojaban; dicho de otro modo: lo que no se podía permitir como representación en un marco metacomunicativo serio, podía tener existencia social en un marco metacomunicativo reidero (Fratlicelli, 2023).

¹¹Fratlicelli (2023) señala que es precisamente el *bajo nivel de regulación institucional* en las prácticas de circulación contemporánea del Humor Hipermediático, lo que explica y posibilita la emergencia de discursos que no podrían tener lugar en contextos de mayor control social. Y en una publicación reciente (Samaja, 2021), tuvimos ocasión de advertir que las experiencias mediáticas contemporáneas parecen recapitular aquellas condiciones de producción en las que la cinematografía se desarrollaba, previo a la institucionalización.

¹² La consagración del espectáculo cinematográfico moderno implicó una triple puesta a punto de su *dispositivo*: a) de la codificación del lenguaje, a) de los modos racionales de producción, c) de los sistemas de *representación*, que se cristalizaron en las estructuras narrativas, que, a pesar de sus variaciones y modulaciones más o menos significativas, respondían a una unidad de organización, lo que Bordwell denomina el *modo clásico*. (Bordwell, 1996).



Esto último es realmente significativo, y habilita a que prestamos una especial atención a las formas cómicas, para ver cómo en dicho marco reidero aparecen representadas las prácticas sociales contemporáneas, pero también cómo se tematizó el modo de posicionamiento de la corporeidad en el seno de la vida social.

El nacimiento del espectáculo cinematográfico: modos de circulación y apropiación de los productos de la industria cultural

Cuando pensamos en la producción de las primeras películas de cine a fines del siglo XIX, pero sobre todo, las incipientes experimentaciones narrativas de la década del siglo XX, es común asumir que aquellas narraciones (sus contenidos, pero también sus estructuras formales y formatos) tomaran sus modelos de producción del material narrativo preexistente, aprovechando precisamente una tradición ya establecida; una gramática y convenciones visuales que garantizaban una comunicabilidad elemental de sus relatos¹³.

Sin embargo, no es habitual asumir la misma hipótesis cuando nos desplazamos desde los modos de producción, a los modos de circulación y consumo de los objetos sociales.

Sin embargo, algunos autores han iniciado ya este camino. Ulricchio (2011: 164), por ejemplo, señala que la cinematografía, en su primera etapa, careciendo de una *anatomía propia* que la sostuviera de modo estable, se vio en la necesidad de acomodarse a una fisonomía de prácticas sociales ya existentes (circuitos de difusión y contenidos). Burch (1999) y Caneto (1996) afirman hipótesis en esa misma dirección; a saber, que el espectáculo cinematográfico se habría desarrollado sobre unas estructuras sociales de producción y circulación ya existentes (las estructuras feriantes e itinerantes, en el caso de Francia; el Circo Criollo, en Argentina), adecuándose la nueva tecnología a unas lógicas y públicos anteriores, produciéndose una suerte de *desfase* inicial entre *uso* y *tecnología*.

Pero si bien puede sostenerse cierto corrimiento entre la tecnología y las formas de circulación social y consumo, que debieron emplazarse en viejas anatomías sociales para

¹³Cabe destacar que, en sus inicios, el principal obstáculo para la *apropiación del discurso* todavía reside en el dispositivo tecnológico; los realizadores deben ir experimentando maneras de generar relatos con elementos mínimos: sin contar con un lenguaje expresivo-teatral pleno (pues no estaban todavía disponibles los mecanismos de registro sonoro, lo cual limitaba la escena a una pantomima), y sin poder apelar todavía a un sistema gramático de compensación, como lo será la codificación cinematográfica en su etapa silente, a partir de 1915. La superación de estos primeros inconvenientes en torno al dispositivo dio lugar a un nuevo problema: el de la recepción, que se inicia a partir de los años '20. La ampliación gradual de la ciudadanía en los espacios públicos llevó a la constitución de un público sumamente heterogéneo, sin intertextualidades compartidas para apropiarse culturalmente de los mensajes.



sobrevivir, se advierte, al menos en la etapa inicial, una cierta articulación entre contenidos emergentes y tecnologías de difusión de esos contenidos. Tal es el caso de los *Espectáculos de Linterna Mágica (Life Models)*. Dichas prácticas estaban integradas no sólo por unas tecnologías y unas técnicas de exhibición, sino también por unos contenidos aleccionadores y moralizantes, propios de la moral victoriana, y de unos individuos que empezaban a constituir la masa social del público moderno, que eran al mismo tiempo *temidos* y despreciados por los sectores de poder, quienes encontraron en estos medios de difusión unas estrategias adecuadas de control social (Burch; 1999: 102-104).

Junto a estos contenidos incipientes y las nuevas tecnologías emergentes, va delimitándose una anatomía de habitabilidad del espacio público, que es nutrida por el nuevo espíritu de época: la *Ciudad como espectáculo*, y el *ciudadano como principal actor*.

De todo esto, se infiere que el espectáculo cinematográfico no puede concebirse únicamente como la historia de sus producciones fílmicas, sino también de la consagración de una práctica social (la convivencia democrática en el espacio público), pero sobre todo, de la conquista de aquel territorio donde la cinematografía va a encontrar su espacio de circulación legitimante: la sala de cine, donde, en paralelo a la maduración formal y narrativo del modo de producción, se terminará de construir un tipo específico de receptor y usuario de ese producto: el público moderno (Mantecón; 2017). Esto significa que las nuevas prácticas de exhibición llevaron, no sólo a nuevas modalidades de producción y circulación sino también a nuevas modalidades de recepción y consumo.

El problema de las mezclas y la convivencia con la chusma

Determinar si el cine contó en sus inicios con una concurrencia estable de los sectores medios de la burguesía o no, si los sectores más bajos de la clase trabajadora estaban incorporados desde el comienzo en la etapa de la novedad, o sólo estuvo en los años venideros con el alejamiento progresivo del primer público burgués, no constituye sólo un asunto fáctico que se podría resolver por medio de alguna información o fuente más o menos inobjetable. Implica, fundamentalmente, afrontar un problema de clasificación, a saber: explicar cómo pudieron mezclarse los elementos de un sistema que –supuestamente– no debieron juntarse.

Una primera aproximación a esta pregunta implica, como cualquiera puede imaginar, una respuesta bastante simple: el sistema que impedía unirse a estos elementos debió protagonizar una alteración sustancial, y con ese cambio, levantarse las prohibiciones de las mezclas mencionadas. Todo ello es cierto, y trivial. Lo que no es trivial, en cambio, es



describir esa historia de tensiones; la confrontación que debió experimentarse entre un sistema crepuscular en crisis, y un sistema emergente.

Mantecón (2017) menciona, por ejemplo, que la resistencia de las clases acomodadas al naciente dispositivo cinematográfico no dependía tanto del producto y de su dudosa calidad, como del escenario difuso y de mescolanza social inadmisibles para aquellos tiempos:

la reticencia de las clases altas no era tanto al cine sino a codearse con otros sectores, por lo que exigían funciones “de gala”. De hecho, ciertas salas ofrecieron funciones exclusivas que duplicaron los precios de entrada para seleccionar a la audiencia. Su propaganda anunciaba que en ellos se prohibía la entrada “a toda persona que no estime conveniente” y no había “mescolanza, como ocurre en la mayoría de los cinematógrafos”. Igualmente, se prometía en otra: “...será éste el primer cinematógrafo de la capital, y donde las familias podrán asistir... libres del contacto de toda clase de público, que en abigarrada confusión acude a los salones de cinematógrafos existentes en México”. (Mantecón, 2017: 89)

Cabe aclarar, que todas estas menciones, lejos de significar la dificultad de la participación de ese público indeseado, implica que la mezcla social era un hecho común y extendido. Porque la mezcla profana debía ser lo más típico, resulta comprensible que estos textos se encargaran de explicitar el carácter especial y único de la nueva experiencia “exclusiva” y excluyente.

Pero dichas tensiones no se dan sólo *de hecho*, es decir, en el marco de lo actuado, sino que van siempre asociadas a los discursos legitimantes, sobre todo aquellos que empezaron a imbricarse en los espacios de ocio constituyéndose en poderosos elementos del control social. Estos sistemas discursivos estuvieron asociados a la propia producción de relatos moralizantes, que circularon por los *nickelodeons*, pero también a espacios más formalizados y jerárquicos, como el discurso periodístico especializado (Samaja, 2014).

En este sentido, debemos considerar a la cinematografía como un objeto estratégico, y ello por dos motivos: 1) porque en el desarrollo de su narrativa, pueden analizarse los modos en que han cristalizado y van cristalizándose las axiologías prevalentes en torno al nuevo paradigma social. 2) porque la consagración misma del espectáculo cinematográfico es inseparable de metamorfosis de su geografía social (pasaje de las barracas de feria, a las salas de exhibición), y de la experiencia social que ese nuevo territorio habilitaba (la participación colectiva del público heterogéneo). De modo tal que los espacios donde circuló la cinematografía formaron parte estratégica de la convivencia social democratizada.

Espacios de exhibición y consumo, y un poco más allá del cine

Dijimos que la cinematografía constituye un objeto estratégico para el marco de análisis que proponemos, pero no fue el único fenómeno vinculado a la construcción del nuevo espacio social, y de las nuevas trayectorias individuales. Antes que las salas de cine, había empezado a habitarse el espacio público de la ciudad moderna, ese escenario contemporáneo donde el sujeto moderno protagoniza y contempla a la vez el espectáculo de sí mismo (Shattuk, 1991: 21); donde el ciudadano miraba a otros, y se exhibía frente a otros, así como exhibía y miraba la posición social de los demás.

Entiendo el mirar en su doble dimensión, tal como la postula Laura Mulvey (2009: 16-17): el placer escópico proyectado sobre el otro (ya sea una persona o un objeto) que es ansiado en cuanto objeto erótico, así como el placer implícito en ser mirado (...) (Balasarre, 2021: 13).

Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación.

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes. (Debord, 2012: 32)

Asimismo, se habían establecido nuevos escenarios públicos, pero cerrados, como el *café*. Éste tenía algo en común con el teatro burgués, que le precedía, y con las futuras salas cinematográficas: a diferencia del *salón aristocrático*, un público diverso y heterogéneo podía convivir e intercambiar experiencias a condición de pagar una consumición. (Shattuk, *ibid*: 24).

¿Qué me pongo para salir esta noche?

Con el desarrollo de las grandes ciudades en la segunda mitad del siglo XIX, se produce un incremento considerable de la producción de vestimenta, dando lugar a una transformación cuantitativa y cualitativa del sector productivo vinculado a la producción de prendas de vestir. Balasarre (2021) aporta a esta *geografía social* los datos censales de la distribución de comercios textiles y de indumentaria, así como su incremento entre 1869 y 1910:

	<i>Bordadora</i>	<i>Modista</i>	<i>Sastre</i>	<i>Sombrero</i>
1869	39	194	1127	117
1887	267	2434	3687	305
1895	709	4991	4626	1022
1910	1955	16086	10358	1797

Fuente primaria: *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*

Fuente Secundaria: Baldasarre (2021: 23-24)

El dato del incremento superlativo de las/os trabajadoras textiles y vinculadas a la indumentaria y vestimenta en general resulta sintomático de un incremento del ocio y la vida social pública, de la cual la propia cinematografía es parte constitutiva. Es, además, evidente que, en la medida en que se incrementaban las ofertas y condiciones en general para la democratización de los espacios de diversión y espectáculo, tendrían que aumentar la demanda de producción de vestimenta para `las salidas´ en el espacio público.

Al interior de esta práctica social emergente, tiene lugar la consolidación de un nuevo espacio de circulación, exhibición e intercambio: las tiendas departamentales. Estos espacios son doblemente significativos:

- porque expresan, al mismo tiempo que dan sustento material, a la nueva fisonomía del espacio público; inauguran nuevas trayectorias sociales, actividades, modos y rituales de circulación que, de tener algún nivel de existencia comparable, estarían atomizados y dispersos en el territorio. La concentración en espacios cerrados, pero de un acceso relativamente libre, de un público heterogéneo es un fenómeno novedoso y singular de las prácticas sociales contemporáneas, sólo comparable al teatro griego, y los servicios litúrgicos. La circulación colectiva, y la convivencia de desconocidos, así como los intercambios regulados socialmente, o no del todo regulados (o con niveles inferiores de regulación), entre desconocidos hacen de este tipo de espacios (como de la sala cinematográfica y del café) un objeto sumamente atractivo para analizar los comportamientos sociales.
- la tienda departamental no se limitó a vender prendas de vestir, desarrolló, sobre todo, una narrativa que expresaba valores sociales, apoyaba estereotipos de género. Pero esta narrativa no quedó limitada al tieso cuerpo de la prenda (en el sentido de que todo producto expresa, finalmente, con su corporeidad los valores del modo de producción de un modo más o menos enunciado); la narrativa de la tienda departamental quedó plasmada hacia 1900 en la exhibición en escaparates o vidrieras de la calle, que, en lugar de vender, únicamente tenían la función de mostrar y ejemplificar.

En las tiendas departamentales que se instalaron en Buenos Aires hacia comienzos de la década del setenta, el placer escópico fue particularmente estimulado. Se buscaba atraer a los potenciales consumidores a través de montajes atractivos para que se imaginaran cómo se vería aquella prenda en su propio cuerpo. Los comercios incentivaban el mirar sin comprar (...) con la certeza de que los ojos que se dejaban llevar por los brillos de una seda,



la textura de una cabritilla, los hilos de encaje o la suavidad de una pluma provocarían el deseo de poseer y portar esas prendas. (Baldasarre, 2021: 25-26)

De hecho, la autora señala que hacia 1920 (en sintonía con la maduración del sistema narrativo cinematográfico y la institucionalización de sus axiologías) aparece el fenómeno de las *vidrieras teatrales*.

(...) para comienzos de la segunda década de 1900 ya se registraban “vidrieras teatrales” muy sofisticadas que recreaban escenas, reales o soñadas, a tono con las tendencias de avanzada de los países centrales. En ellas, los maniqués, delicadas figuras importadas de Europa con cabeza y brazos articulados de cera, emulaban situaciones del entorno doméstico o recreaban fantasías sobre lo que podía esperarse de la mujer y del mundo moderno. (Baldasarre, *ibid*, 28).

Puesto que afirmar que los escaparates y vidrieras sólo *mostraban* escenas o situaciones reales y/o soñadas, parece adjudicarles un carácter meramente reactivo a las vidrieras, preferimos nosotros decir que estas *puestas en escena* ejemplificaban funciones sociales y de género, puntuaban la forma correcta y admirable del sujeto moderno, de la mujer y del varón solteros, como mercancías de intercambio, y de la mujer y el varón como madre y padre.

Por este motivo, una cartografía de la nueva habitabilidad social, y, por lo tanto, la descripción de nuevas trayectorias sociales, y sus mecanismos de subjetivación involucrados, debiera articular el sistema narrativo emergente, articulando los diversos núcleos productivos del imaginario social, como de sus centros de normalización. No sólo el cine ha desarrollado un sistema narrativo, con valores de normalización; asumimos que cada una de estas prácticas sociales modernas ha ido desplegando en su desarrollo *narrativas* que, instituyen y delimitan junto a las restantes prácticas una *constelación actual* (Szilasi, 2001), instituyéndose en las *matrices doctrinarias* de una sociedad. (Samaja, 1999).

En este sentido, pretendemos articular nuestra propuesta con el sugerente programa narrativo propuesto por Baldasarre, quien atiende y entiende la práctica del vestir como una *cultura* (Baldasarre, 2021: 11). Esto supone que la vestimenta no sólo propone esquemas de diferenciación, sino que instituye trayectorias sociales, funciones, así como pretende instituir y reproducir un determinado orden social.

la moda, como parte de un proceso dual de normalización y modernización. Vestirse a la moda permitía civilizar individuos, regular sus comportamientos, marcar y exhibir la diferenciación sexual de los cuerpos. La construcción y el mantenimiento de la diferencia



sexual a través de la indumentaria fue central para un siglo en el que el sexo, experimentado como una cualidad natural del ser humano, operaba para asegurar la reproducción del orden social, y disciplinar a aquellos que desafiaban las normas de género. (...) Me interesa (...) problematizar la vestimenta en un momento de alta codificación y normalización de sus estilos y usos. Es decir, analizar cuándo cualquier desvío de las normas (en cuestiones de escotes, de largos, de prendas interiores y exteriores, de maneras de llevar o combinar las ropas) era observado y evaluado en términos de transgresión (...) (Balasarre, M. I; 2021: 11 y 15)

De todo lo expuesto anteriormente, se deriva una pregunta general, a saber: ¿Cómo se desarrollan, y se integran en esa *constelación actual*, las prácticas sociales vinculadas a la nueva *habitabilidad del espacio público y del sujeto moderno* a comienzos del siglo XX?

6.) Marco conceptual

Uno de los aspectos que pretendemos abordar son las nuevas prácticas sociales en relación a la habitabilidad del espacio público. Estas trayectorias fueron trazadas por nuevos actores sociales que surgían en el marco de la ampliación de la ciudadanía, y que pretendían –por lo tanto- el acceso a la experiencia social y cultural que comenzaba a ofrecer la ciudad moderna en el pleno auge de desarrollo de las tecnologías y el desarrollo del espectáculo.

Cuando en la actualidad se asiste a una sala de cine, a un teatro, o simplemente se pasea por la vía pública, es habitual que el público esté conformado por individuos pertenecientes a estratos sociales diversos; que convivan en un mismo espacio clases sociales distintas, distintos géneros, y, en general, personas desconocidas entre sí. Hoy nadie se sorprende de tal cosa, y se asume como normal este contacto y convivencia entre elementos sociales diferentes. Pero en el siglo XIX y comienzos del siglo XX las cosas eran bastante diferentes.

En principio, según nos relata Mantecón (2017: 89), la aristocracia y la alta burguesía se mostraron reticentes a la convivencia social de estamentos diversos en jerarquía, recurso y función. Por otra parte, es importante tener en cuenta que el mismo concepto asociado a la masa que ocupará el espacio público, *la muchedumbre*, describe una presencia amorfa, anónima, donde la individualidad no sólo no puede exhibirse en su dignidad de singular, sino que es fagocitada por la presencia aglomerada del tumulto (Barbero, 1993: 32).

Se advierte, por lo tanto, que uno de los tópicos involucrados en las nuevas realidades sociales, fue el *problema de las mezclas*. Para afrontar conceptualmente este asunto emplearemos el aparato crítico desarrollado por la sociología de la vida religiosa,



inaugurada por Emille Durkheim (2008), y continuada por Roger Caillois (1996), y René Girard (1998). De estos autores tomaremos las nociones fundamentales de *sagrado* y *profano*, por entender que en el seno de esa dicotomía se escenifica el problema de las mezclas, y la amenaza de la contaminación y la violencia.

Lo sagrado, lo profano y el problema de las mezclas

En su investigación sobre el estudio de la vida religiosa, Durkheim sostuvo que fundante del orden religioso es la separación trascendental entre *sagrado* y *profano* que hace posible la vida social. De este modo, *sagrado* será todo aquello (formas de pensar, de hacer, de interactuar con objetos o con otros) de lo que depende estructuralmente una realidad social para afirmarse en la existencia, como si dijéramos su anatomía. Dado el carácter tan delicado de este campo, nadie puede interactuar en él sin tomar ciertas precauciones rituales. Por el contrario, *lo profano* es el conjunto de realidades sociales donde el sujeto puede moverse libremente sin sentir que pone en riesgo al universo.

Es importante tener en cuenta que estas categorías no son de aplicación exclusiva al campo de las prácticas religiosas (entendidas estas últimas como rituales de culto a una o unas divinidades), son categorías para comprender la organización y los fundamentos de la vida social en general. En este sentido el marco *religioso* que invocan las categorías debe entenderse en el sentido etimológico general, de aquello que hace posible el *religamiento de los integrantes*, y que mantiene unida a la comunidad.

Para Girard, por ejemplo, *lo sagrado* no es el orden mismo, sino lo que debe ser ordenado para que el orden (cualquier orden) prolifere y se multiplique.

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas, pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es, y fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado (Girard: 38)

Como se aprecia en esta primera aproximación, *sagrado* y *profano* no son sinónimos de *bueno/malo*, ya que no se presume que haya nada malo *en lo profano*¹⁴. El sujeto que se desenvuelve en esa realidad de lo profano, que resulta inocua para el orden del mundo, no es ni bueno, ni malo, porque estar en lo profano es diferente de *profanar*. Esto último sólo ocurre cuando pretendo comportarme respecto de lo sagrado *del mismo modo* que hago cuando estoy en lo profano; en otras palabras: lo malo es la indiferenciación, o la mezcla de lo que no debe estar reunirse.

[...] el espíritu siente una invencible repugnancia a que los objetos correspondientes se cofundan o simplemente entren en contacto; pues una tal promiscuidad, o incluso una contigüidad demasiado directa, contradicen con excesiva violencia el estado de disociación en el que estas ideas se encuentran en las conciencias. La cosa sagrada es, por excelencia, aquello que lo profano no debe, no puede tocar impunemente. [...] Los dos géneros no pueden aproximarse conservando, al mismo tiempo, su propia naturaleza. [...] Las cosas sagradas son aquellas protegidas y aisladas por las prohibiciones; las cosas profanas, aquellas a las que se aplican las prohibiciones y que deben permanecer a distancia de las primeras. [...] (Durkheim: pp. 76-83)

Esto quiere decir que las prohibiciones no son referidas a los elementos que pueblan cada uno de estos universos de acción, sino a las *relaciones espurias* que podrían darse, pero que no deben tener realidad; la prohibición está en ciertas mezclas.

[...] la mayoría de las prohibiciones que están en vigor en las sociedades llamadas primitivas son en primer lugar prohibiciones contra ciertas mezclas, admitiéndose que el contacto directo o indirecto, la presencia simultánea en mismo local cerrado, constituyen ya una mezcla. Estas son temidas cuando tienden, por ejemplo, a aproximar cosas que, por alguna causa, por contagio o por naturaleza, parecen pertenecer al uno y al otro sexo. [...] la mezcla no está considerada en el pensamiento religioso como una especie de operación química de consecuencias definidas y, en todo caso, puramente materiales. Afecta a la esencia misma de los cuerpos. La turba, la altera, introduce en ella una *mancha*, es decir, un núcleo de infección contagiosa que es preciso destruir, aislar o eliminar sin tardanza.

Las propiedades de las cosas son contagiosas [...] El orden del mundo se encuentra atacado en esa medida. Y para preservarlo es imprescindible teóricamente impedir toda mezcla capaz de comprometerlo o, en la necesidad de proceder a tan delicada maniobra, no efectuarla sin rodearse de precauciones indispensables para atenuar su efecto. (Caillois: 20-21)

Girard, también reconoce en los procesos de *diferenciación*, unas *precauciones rituales* que permiten evitar el ingreso al círculo interminable de la violencia, pero hace una distinción decisiva entre las sociedades tribales, que no disponen de un sistema judicial-penal, y aquellas que sí disponen de tal sistema, para contener las violencias internas del colectivo social, postulando que, en las sociedades modernas que disponen de estos sistemas

¹⁴Quizás una oposición categorial más apropiada sería: *necesario/contingente*.

judiciales se permiten ciertas mezclas e interacciones que no podrían ser admitidas en un sistema pre-estatal.

(...) En las sociedades “civilizadas”, las relaciones, incluso, entre perfectos extraños, se caracterizan por una familiaridad, una movilidad y una audacia incomparables. (Girard: 27).
Los primitivos se esfuerzan en romper la simetría de las represalias al nivel de la forma. Contrariamente a nosotros, perciben perfectamente la repetición de lo idéntico e intentan ponerle un final a través de lo *diferente*. Los modernos, en cambio, no temen la reciprocidad violenta. Ésta es la que estructura cualquier castigo legal. El carácter aplastante de la intervención judicial le impide ser un primer paso en el círculo vicioso de las represalias. (Girard: 34)

Según el autor, todas las sociedades deben encontrar mecanismos de diferenciación de una violencia destructiva respecto de una violencia aceptable e instituida como purificadora. Pero estos mecanismos pueden responder a diferentes estrategias según el tipo de organización social. Girard reconoce 3 modalidades: 1) *medios preventivos*, asociados a los rituales sacrificiales de las sociedades primitivas, donde se ejerce una violencia controlada sobre una víctima de recambio; 2) arreglos y composiciones de venganzas, cuya solución es siempre precaria e inestable; y 3) los *medios curativos* del sistema judicial, cuya eficacia es inigualable. (Girard: 28)

Girard sostiene, en efecto, que mientras en las sociedades primitivas predominan las estrategias preventivas, asociadas a las precauciones rituales, en las sociedades modernas, predominan los mecanismos curativos. Pero admitir la eficacia del Estado para las técnicas curativas, es decir, para poder operar con una violencia racionalizada sobre un culpable, sin quedar atrapado en el círculo inevitable de las agresiones, no significa que en estas sociedades el orden social sólo depende de los medios curativos, y que las precauciones rituales no tengan ningún lugar o función. Es verdad que en un sistema que dispone de un mecanismo tan eficaz para operar sobre la violencia ya desatada, las precauciones rituales por necesidad tienen que quedar suprimidas en su función originaria, pero esto no impide que queden huérfanas de función social. Las precauciones rituales, orientadas a las mediaciones preventivas que contienen la violencia en los marcos de lo socialmente aceptable, siguen teniendo una realidad incontestable en los rituales de la sociedad contemporánea.

En este sentido, la ritualización de las costumbres de una sociedad, por mucho que se desdibuje su conexión religiosa, en favor de una espectacularización de la sociedad consigo misma, sigue estando conectada con aquella función esencial de diferenciación. Esto quiere decir que la aparición de un sistema judicial no impide completamente reconocer la conservación, en alguna medida, de cierta organización ritual de la sociedad cuyo fin es mantener separados ciertos elementos, cuyo contacto podrían llevar a un desorden social.



No siempre es posible evitar la impureza; las precauciones más meticulosas pueden ser burladas. El menor contacto provoca una mancha que conviene sacarse de encima, no sólo por uno mismo sino por la colectividad, amenazada en su totalidad de contaminación. (Girard: 43)

Según Girard, la intelección de *lo sagrado* invoca la concomitante intelección de la *violencia* como fuerza vital. Y puesto que uno de los tópicos que abordaremos está asociado a la distribución inequitativa entre varones y mujeres en torno a la habilitación de la agresión física, será necesario hacer algún comentario sobre este concepto, y ello por dos motivos: 1) porque en los contextos de vida civil en el que vivimos los ciudadanos, la realidad de la violencia (sus razones inherentes) se nos escapa habitualmente; no entendemos sus razones, ni las precauciones en apariencia excesiva que se toman las sociedades pre-civilizadas; 2) porque en nuestra incapacidad actual de adjudicarle sentido a la violencia, hemos transformado esa noción en una *reacción puramente negativa*: una conducta dependiente de una causa exterior, y una realidad únicamente destructiva.

Lo que primero que es importante tener en cuenta es que la *agresión*, la lucha o el conflicto entre elementos, desde la Filosofía, hasta los desarrollos evolucionistas de la Etología, se nos presenta como una constante del movimiento de reproducción de la realidad, y como aquello que en su desplegarse no sólo destruye, sino que construye mecanismos de equilibrio.

En este sentido, ya Heráclito había postulado la primacía ontológica de las oposiciones.

Lo adverso concuerda [...] De las cosas discordantes surge la más hermosa armonía, y todo surge según la lucha. (Frg. 8. Cordero, 2018:201)

Guerra es el padre de todos y el rey de todos; y a unos los muestra como dioses y a otros como hombres, a unos los hace esclavos, a otros libres. (Frg. 53. Cornavaca, 2010: 155)

Y no debe olvidarse que muchos siglos más tarde, no sólo Hegel consideraría toda la realidad como un *juego de fuerzas*, sino que también Saussure (2007) hizo de la oposición semántica el principio semiótico de la constitución del valor lingüístico.

También la Biología ha reconocido tanto la constancia como su función en los organismos vivientes.

La lucha es un proceso sempiterno en la naturaleza (Lorenz, 2005: 31)

la agresión dentro de la especie, que es la agresión propiamente dicha, en sentido estricto, realiza asimismo una función de conservación de la especie (Lorenz, *Ibid*: 38)

Tanto la Filosofía, como la Ciencia moderna han reconocido también el carácter *autonomo* de la violencia, negándose a ver en ella sólo una *reacción*, una consecuencia de una causa exterior diferente de la violencia que la desencadena.

Si se tratara solamente de una reacción a determinadas condiciones exteriores, como quieren muchos sociólogos y psicólogos, la situación de la humanidad no sería tan peligrosa como es en realidad, porque entonces podrían estudiarse a fondo y eliminarse los factores causantes de esas reacciones. Freud podría enorgullecerse de haber sido el primero en señalar lo autónomo de la agresión (...) Lorenz, *ibid*: 61)

[A la violencia] No hay que verla como un simple reflejo que interrumpiría sus efectos tan pronto como el estímulo deje de actuar. (...) (Girard, 1998: 10)

Del mismo modo que la Física de Einstein postuló que la Gravedad no debía concebirse como una *fuerza exterior que empuja o atrae a la materia*, sino como la forma misma del espacio en el que existen las materias debemos postular que la Violencia no es ni una reacción exterior, ni una fuerza que se ejerce sobre la vida: es la forma y el significante en que la vida se manifiesta. Esto último significa que la violencia es un movimiento autogenerativo; en todo caso habrá que determinar las causas que dirigen el movimiento.

Por lo tanto, la conclusión de Girard es que la violencia no es algo plausible de evitar, sólo puede ser organizarse (con niveles de efectividad diversos según el modo de organización social), de allí que tipifique la violencia como *legítima* o *ilegítima*, *buena* o *mala*, que, en última instancia, son términos que refieren a una violencia controlada o descontrolada.

Finalmente, el tipo de *agresión* al que se hará referencia en este trabajo es el que Girard desarrolla en su texto, y al que Lorenz denomina *intraespecífica*, es decir, entre miembros de la misma especie. Sus notas distintivas serán la puesta en acto de una corporeidad sobre otra en un escenario no lúdico ni organizado ritualmente. Sobre este punto, Girard es muy enfático: el sacrificio (como violencia ritualizada) pretende sustituir a la agresión (como violencia fuera de control).

Cada cosa en su lugar, y un lugar para cada cosa: prácticas de género, valores y tensiones en la forma de habitar y conformar el espacio público

Durante el siglo XX asistimos a un proceso de participación creciente de las mujeres en espacios tradicionalmente ocupados por el género masculino, jalonado a partir de luchas y conflictos que dieron lugar a una ampliación formal de derechos, así como a la incorporación efectiva de las mujeres en el ámbito laboral, político, científico y cultural.



A principio de siglo la cinematografía, las tiendas departamentales y el espacio público de las grandes ciudades, constituyeron terrenos de disputa, quizás más aún que en los lugares típicamente consagrados a hombres y mujeres. Los nuevos espacios en formación habilitan prácticas que permiten cuestionamientos que conviven junto a la afirmación de los roles y prácticas asociados tradicionalmente a cada género. Por este motivo, son el escenario privilegiado para rastrear la emergencia de tensiones y conflictos entre distintos actores sociales que comienzan a definir distintos modos de habitar lo común.

La habitabilidad de los espacios públicos por parte del género femenino contrasta con la división social de las esferas de lo público y privado, que reserva el ámbito público del trabajo, la política y la cultura para el varón, y asigna la esfera privada de la familia y la maternidad para la mujer. La pertenencia a uno de estos ámbitos define un conjunto de funciones y una axiología (Fernández, 1993) Lo masculino se asocia a una trinidad de valores, la inteligencia, el dominio público de un capital simbólico, el poder, la capacidad de lograr la obediencia por parte de otros y la eficacia en el cálculo racional de los medios para obtener determinados fines. El mundo privado se define por un conjunto de valores opuestos ligados a lo sentimental, la emoción, los afectos y la intuición, por contraste a la razón, el poder y la inteligencia. El rol tradicionalmente femenino se delimita entonces en torno a la gestión de los afectos en la familia y la educación de los hijos, lo cual conlleva a una situación de sujeción de la mujer a la inserción del varón en el ámbito público.

Por lo tanto, si resulta posible redefinir o *deconstruir* los roles femeninos y masculinos, es porque -como sostuvo Simone de Beauvoir (1981) “No se nace mujer: se llega a serlo”. Es decir, no existe un destino prefijado en lo biológico, social o económico para las mujeres ni tampoco para el conjunto de los varones. En este sentido, se pueden rastrear los distintos dispositivos del imaginario social (discursos y prácticas) que resultan estratégicos, no sólo para el surgimiento de una *estructura material* en torno a esta asimetría, sino también para la configuración la *estructura ideológica* que la reproduce (Romero, 1993)¹⁵.

Las pensadoras feministas, comenzando por Beauvoir, reconocen que esta división social entre hombres y mujeres ha sido asimétrica, es decir que la mujer ha sido definida tradicionalmente como lo Otro y lo inesencial respecto del hombre, ubicado este último en el lugar de lo Universal y Absoluto.

¹⁵El autor emplea estas categorías para analizar el fenómeno histórico de la *mentalidad burguesa*. Por *estructura material*, entiende a las relaciones sociales y materiales de subordinación y dominio que se dan en un momento histórico determinado. Los discursos sociales que legitiman desde el plano simbólico dicha asimetría constituyen la *estructura ideológica* de esa realidad. (Romero, 1993: 23-25)



Ser el “otro” respecto de un pretendido sujeto universal no es un lugar neutral. La división en pares opuestos yo/otro, identidad/alteridad, naturaleza/cultura, masculino/femenino, da lugar a una lógica binaria en la cual la *diferencia* es entendida peyorativamente como inferioridad. Frente al sujeto racional, consciente y libre, ideal del humanismo, otro conjunto de sujetos que se determinan como “sensualizados, racializados y naturalizados” (Braidotti, 2015). La alteridad de estos sujetos se define como un lugar negativo respecto del Hombre, civilizado y europeo, pensado como medida privilegiada que permite separar lo humano respecto de lo subhumano o no- humano.

La diferenciación categorial femenino/masculino sugiere una esencia del género en donde cada término es por naturaleza opuesto al otro. No obstante, el género no es primeramente un conjunto de atributos internos, sino que es en términos de Butler, *performativo*. Las características que se atribuyen comúnmente a hombres y mujeres se construyen como un “conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género.” (2007, p. 17). El género es entonces primero actuado, y esa praxis repetida e institucionalizada conduce a lo largo del tiempo a una transformación material del propio cuerpo. No habría un “ser” detrás del “hacer”, en el sentido de una identidad de género que sea el fundamento original de un conjunto de actos, sino una expresión del género- con sus actuaciones reiteradas- que decanta finalmente en una identidad.

Para comprender el origen y el sentido de la división por género de las prácticas sociales es preciso remontarnos hasta las relaciones de poder en las que se sostienen. Para Foucault (2002) es necesario diferenciar el poder de aquella concepción que lo idealiza como el lugar central desde el cual emana la dominación. En cambio, es posible una microfísica del poder en donde éste se constituye como un conjunto de relaciones de fuerza omnipresentes en el campo social entre distintos actores. Esta dispersión del poder habilita igualmente a una dispersión de las “resistencias” frente al mismo. Entonces ni el poder se encuentra en el lugar de una causa unidireccional, ni el sujeto es constituido por sus prácticas como el mero efecto de un conjunto de dispositivos. Esto significa que el poder tiene en cuenta al otro en tanto sujeto activo: “El ejercicio del poder consiste en guiar la posibilidad de conducta y poner en orden sus efectos posibles.” (Foucault, 1983).

Es decir, apunta al gobierno de la conducta de los otros, precisamente porque el objeto del poder es un sujeto capaz de oponer resistencia, de presentar lucha. En otras palabras: busca guiar la conducta de individuos que son, por principio, libres. Por lo tanto, la lucha de las mujeres no es solamente una disputa contra un poder centralizado, sino el conflicto que se da en la transformación de un conjunto de dispositivos y relaciones que promueven



comportamientos asociados al género, al tiempo que dificultan y obstruyen otras prácticas alternativas.

Los espacios públicos de convivencia entre distintos géneros y clases constituyen un caso privilegiado para el análisis de este campo de disputas entre dispositivos, discursos y prácticas que legitiman la diferencia y jerarquización entre hombres y mujeres, así como para explorar los casos excepcionales en donde este ordenamiento tradicional se subvierte por el nacimiento de un espacio democrático común.

7.) Objetivos

7.1. Objetivos generales

Establecer una cartografía de las trayectorias sociales que fueron consolidando el nuevo espacio público a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en el marco de la ampliación de la sociedad democrática, y las formas de participación de la ciudadanía, a los efectos de precisar la *distribución social del posicionamiento subjetivo moderno.*, según las diferencias de clase y género.

7.2.) Objetivos específicos

- a) Describir la narrativa escenificada en los escaparates de las tiendas departamentales, a los efectos de identificar estereotipos y valores asociados de clase y género.
- b) Describir en la producción cinematográfica la distribución social de la violencia según la diferencia de género, caracterizando la presencia, tipo e intensidad de las agresiones físicas de mujeres hacia los varones, tomando como caso estratégico las producciones cómicas pre-institucionales, a los efectos de establecer una categorización incipiente de las modalidades agresivas, de las funciones narrativas, y de las situaciones contextuales en que dichas agresiones se manifiestan.
- c) Relevar en las fuentes secundarias (Prensa general y especializada, y bibliografía académica especializada) referencias en torno a la asistencia del público a los espacios de exhibición del espectáculo cinematográfico, a las tiendas departamentales, y a la ocupación, en general, de la vía pública, con el objeto de establecer un mapeo de situación de las posibles situaciones problemáticas derivadas de las nuevas condiciones de convivencia ciudadana.



8.) Hipótesis

El nuevo sujeto de la sociedad civil, que emerge en el marco de la ampliación de la ciudadanía, se consolida en la medida en que se ponen en acto y se estabilizan sus mecanismos de reproducción social (Samaja, 2007) en el escenario de la vida pública, donde tiene lugar la convivencia social.

De este postulado general, derivamos algunas hipótesis particulares, en torno a las ritualidades y trayectorias, a las tensiones sociales por la disputa del espacio público, y, finalmente, sobre la distribución asimétrica de la puesta en acto de la corporeidad.

Sobre las tensiones sociales en la disputa del espacio público

Hemos mencionado en páginas anteriores que las nuevas trayectorias sociales se escenificaron sobre unas coordenadas espaciales en disputa entre actores sociales emergentes y actores ya consolidados. Dichos conflictos estaban vinculados, según narra Mantecón (2017: 78) a la reticencia de las clases altas al levantamiento de las diferencias y, por ende, a la convivencia indiscriminada de los elementos de la sociedad. Pero Girard señala que, en las sociedades pre-estatales, cuyos mecanismos de diferenciación de la violencia son eminentemente *preventivos*, predominan las precauciones rituales cuyo objetivo es precisamente evitar las mezclas. Y esto implicaría que, en una sociedad civilizada, donde estuviese presente el sistema judicial cuya racionalización de la violencia tiende a lo *curativo*, sería tolerables una familiaridad que, en un escenario social anteriores se habría considerado espuria.

(...) En las sociedades “civilizadas”, las relaciones, incluso, entre perfectos extraños, se caracterizan por una familiaridad, una movilidad y una audacia incomparables. (Girard, 1998: 27)

¿Por qué entonces a fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX todavía aparecen estas resistencias a la convivencia indiferenciada por parte de ciertos sectores de la sociedad? Es posible suponer la siguiente hipótesis: por un lado, Shattuk refiere al hecho de que en el siglo XIX todavía eran comunes las composiciones o duelos de honor entre privados (práctica que se prohíbe hacia el siglo XX). Estas prácticas, serían entonces indicadores de una presencia inestable tanto del sistema judicial emergente, como del sistema social en retirada. Dicha inestabilidad de los mecanismos de control podría explicar las tensiones desde ciertos sectores en torno a unas indiferenciaciones que resultaban amenazantes para el orden social. Por otra parte, las reticencias a las *mezclas* que menciona Mantecón parecen haberse planteado como un interés exclusivo de clase; no un temor de la

sociedad por una indiferenciación de sus elementos, sino la reticencia de los grupos encumbrados de no querer compartir el espacio social con los sectores rezagados y empobrecidos.

Sobre las nuevas modalidades de la ritualidad social como valor de cambio: la moda y la espectacularización del cuerpo

El incremento significativo en la producción de vestimenta, tuvo que haber operado como un dispositivo de legitimación simbólico para los espacios sociales y los actores emergentes. En la medida en que estos espectáculos del espacio público moderno fueron adquiriendo mayor prestigio, el hábito de asistir regularmente a ellos debió implicar una especie de retroalimentación en relación a los hábitos de moda, sobre todo cuando este “vestir” no parece estar orientado tanto a un ocultar lo que *es vestido* (la desnudez del cuerpo) sino más bien un “exhibir la vestimenta”. Es el espectáculo que debe llevar el cuerpo del individuo para asistir al espectáculo a donde el cuerpo asiste.

Sobre la distribución asimétrica de la puesta en acto de la corporeidad

En la configuración de la nueva espacialidad pública y las formas de relación entre los individuos, resulta clave el modo en que se va realizando (y normalizando) la *puesta en acto de la corporeidad en el seno de la vida social*. De modo tal que la distribución desigual de la puesta en acto de la corporeidad en el seno de la vida social podría tomarse como significativa de la distribución desigual de la participación ciudadana. Esta *estructura real* bajo la cual se realiza la distribución de la ciudadanía se vio legitimada por un emergente sistema narrativo, que operó como su *estructura ideológica*.

Sobre este punto en particular, como se ha anticipado, seleccionaremos como caso emblema a la posición social de la mujer como emergente de la sociedad civil, pues en el proceso de institucionalización de la narrativa audiovisual, la mujer fue siendo expropiada del cuerpo como sujeto; de poner el cuerpo en acción para sí como un acto de su libertad, tanto para defender su corporeidad de una intromisión del cuerpo de otro, o apropiarse con consenso de un cuerpo deseado. En dicho proceso la mujer quedó impedida de toda posibilidad de usar el cuerpo para desear, pero también para agredir, de modo tal que la violencia, como la sexualidad, quedaron cercenados al ejercicio de la palabra. Si el ejercicio de la violencia física no tiene como fin el someter a otro, sino preservarse de un otro, la agresión constituye un posicionamiento subjetivo. De modo tal que la distribución asimétrica de la violencia entre varones y mujeres estaría expresando una distribución desigual del derecho al posicionamiento del sujeto.



Girard menciona que el desencadenante de la violencia deja siempre latente la amenaza de la escalada interminable de la reciprocidad. En el caso de la narrativa fílmica que se pretende abordar, cabe preguntarse por qué las agresiones físicas de las mujeres hacia los varones no se transforman en su versión contraria e idéntica (violencia del varón hacia la mujer). Nuestra hipótesis sobre este punto es que el propio marco cómico (Samaja, 2010 y 2021) opera como un límite o interpretante meta narrativo que impide la reciprocidad; mientras que resulta cómico que la mujer pegue a un varón, como que el débil pegue al fuerte, no sucede a la inversa; si el marco de la inadecuación risible debe conservarse, entonces debe contenerse la violencia recíproca, y detenerse allí donde se anula la comicidad.

9.) Metodología

Para afrontar la problemática mencionada, hemos planteado dos líneas diferenciales de trabajo:

- 1) Un *análisis narrativo de productos de la industria cultural*. Se considerará para el análisis los relatos visuales del espectáculo cinematográficos realizados en el período pre-institucional (1902-1916), como los escaparates de las tiendas departamentales (tanto en el formato de fotografía impresa en documentos, como descripciones literarias de los mismos disponibles en las fuentes secundarias consultadas). Lo que justifica, en el fondo, la articulación con este último objeto de análisis es, como ya se ha dicho, que aquello que se exhibía en las vidrieras no eran únicamente unas prendas de vestir, sino *hábitos con pretensión legitimante*.
- 2) Un *análisis socio-histórico de las prácticas y los hábitos de interacción social en los marcos de la nueva espacialidad*. Como en esta segunda línea no disponemos de un acceso directo al fenómeno (como ocurre, por el contrario, con el análisis de los productos narrativos), el único modo de aproximarnos al objeto será por medio de fuentes secundarias (directas e indirectas), en particular, los discursos sociales periodísticos (generales o especializados) que pudieron haber tematizado dichas prácticas emergentes. Contamos, desde el inicio, con los aportes de Caneto (1996), Maldonado (2006), Mantecón (2017), y Baldasarre (2021), quienes ya han establecido un panorama en esta dirección. Nosotros mismos, en proyectos anteriores (Samaja, 2014) hemos aportado también en esta dirección, a partir del relevamiento de la prensa cinematográfica especializada en la Ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, se pretende también capitalizar ese relevamiento y producto para reubicarlo en el marco de esta nueva problemática que abordamos en esta ocasión.



Dentro del marco metodológico general, se prevé ciertas direcciones de investigación que requieren alguna justificación de su pertinencia en el contexto general de la propuesta. En particular, referimos dos decisiones metodológicas en torno a los casos de análisis: la incorporación al análisis narrativo de las vidrieras de las tiendas departamentales (o *escaparates*), y, de las formas cómicas cinematográficas del período pre-institucional. A continuación, explicitaremos los criterios que justifican este diseño.

Sobre los escaparates como caso de estudio

Hemos decidido analizar las “vidrieras teatrales” en calidad de *experimentos narrativos*, a partir de la sugerente propuesta de Baldassarre (2021) quien concibe a la vestimenta como una experiencia que no sólo despliega su narratividad en la confección de sus *diseños en sí*, sino –y fundamentalmente- en el modo en que se hace de éstos mismos un hecho de *espectáculo (diseño para otro)*, es decir, no sólo algo para vestir al cuerpo, sino para ser admirado por el cuerpo.

Ahora bien, la espectacularidad sobre la vestimenta se presenta como una apropiación de la experiencia en el seno de la vida social, y en este sentido constituye una semiosis intrínseca. Esto último tiene consecuencias metodológicas significativas, pues el *acto de mirar el vestir* de los cuerpos, implicará aproximaciones diferenciales para el analista, según la corporeidad que el sujeto tome como significante; el acto de admirar una prenda puede ser realizado por el sujeto sobre su propio cuerpo (*mercancía/significante*), sobre el cuerpo de otro (*deseo/referente*), o sobre el cuerpo artificial de un maniquí, empotrado en un relato que opera como parámetro para los usos sociales (*regla/interpretante*).

De las formas cómicas como un caso de estudio particular y estratégico al interior del incipiente sistema narrativo

En los últimos años, las producciones audiovisuales han iniciado un proceso estructural de revisión del rol de la mujer en las formas narrativas. Sólo para tomar algunos casos puntuales a modo de ilustración, citamos las producciones ibéricas de Lucía Forner Segarra (*Marta*, 2017 y *Dana*, 2020); la realización del director uruguayo Maximiliano Contenti (*Al morir la matiné*, 2020); del realizador colombiano Alfonso Costa (*Colera Morbo*, 2021) de la realizadora argentina Laura Dariomerlo (*Bella*, 2021); y del director argentino Matías Lucchesi (*Las Rojas*, 2022).

En todas estas producciones la mujer desempeña un rol activo, encarnando la realización de la *prueba principal*, es decir, asume la función heroica, de restitución de la fechoría. Pero



en muchas de estas nuevas producciones encontramos, además, un elemento extraño: frente a la afrenta de un varón respecto de una mujer, no sólo es la mujer quien se encarga de hacer frente a su agresor, sino que lo hace poniendo en acto agresiones físicas contra ese varón agresor. La mostración de agresión física por parte de una mujer hacia el varón que la ha abusado, no es lo novedoso en sí, sino el marco narrativo en que se desenvuelve ese fenómeno. Existía ya una serie de películas de explotación sexual, donde la víctima de una violación brutal se vengaba del varón de un modo salvaje, pero esas puestas en acto de la violencia física están enmarcadas en un contexto narrativo, donde el eje es la erotización de la violación, de la cosificación de la mujer. Por el contrario, en estas producciones que hemos mencionado, esa agresión no está enmarcada en un contexto erotizador.

Por fuera de este marco erotizador, la mujer no ha encontrado espacios para poner en acto la corporeidad. De hecho, la representación ficcional que nuestra sociedad ha construido sobre la mujer presenta un conjunto de invariantes, no sólo vinculadas a la caracterización psicológica de la mujer como personaje, sino también a las funciones arquetípicas con las que se la asocia (madre/hija/hermana; esposa/amante/prostituta; mujer virtuosa); la posición social (relación con el poder), y el valor estructural de sus acciones en el marco de la trama (capacidad de transformación de las situaciones conflictivas, sobre todo cuando éstas tienen que ver con la puesta en acción y en el ejercicio de la violencia contra un varón). Estas recurrencias de forma y contenido han implicado y replicado históricamente un paradigma de valores en relación a lo que debía ser el comportamiento de la mujer en el seno de la vida social, de modo tal que el diseño narrativo de la mujer en el imaginario ficcional parece haber sido diseñado a medida para instituir un determinado modelo en el plano de las relaciones reales.

Las agresiones contra un varón por parte de un personaje *mujer* estuvieron históricamente ligados al ingenio lingüístico de la humillación verbal más o menos velada. Pero ello es así en casi toda la historia del cine, excepto en un caso aislado: las comedias mudas pre-institucionales; en este contexto de producción, la agresión física de las mujeres hacia los varones era un tópico habitual del género narrativo.

Debido al bajo nivel de regulación institucional de la producción en la primera etapa de la narración cinematográfica, las formas cómicas pre-institucionales constituyen casos de contrapeso estratégicos, para articular con el restante sistema de discursos sociales, sobre todo para disponer de un panorama dinámico y heterogéneo de las representaciones de aquella etapa.



Esta última línea de trabajo no quedará restringida a la esfera local, principalmente debido a lo exiguo de los casos disponibles para ello. Se tomarán, en su defecto, como casos de análisis algunas producciones norteamericanas, inglesas y francesas del período. Puesto que la ciudad de Buenos Aires en aquel entonces constituía un escenario de alta receptividad para todas las tendencias de la producción industrial extranjera, y puesto que las mismas comedias que se realizaban en aquellos momentos eran exhibidas en los espacios de circulación de la ciudad porteña, consideramos que la ampliación geográfica está justificada.

Variables o ejes de análisis

En cuanto a los discursos sociales: se trabajará con ejes de análisis exploratorios, pretendiendo relevar: 1) si hay o no referencias a las ritualidades ya mencionadas. En caso de encontrar esas referencias, se pretende identificar referencias en torno a las situaciones de conflicto vinculadas a la coexistencia social. Para ello se tendrán en cuenta a) tanto las descripciones de eventos y/o discusiones que se hayan registrado en las fuentes, incluyendo cantidad y cualidades de los asistentes (clases sociales géneros, conductas y actitudes), como así también: b) menciones en torno a las medidas que cada espacio eventualmente haya tomado para hacer frente a las posibles demandas de los sectores conservadores. Es decir, la aparición de medidas clasicistas (funciones de gala, o prohibición de asistencia a cierta clase de personas, o a la mezcla de estos tipos), se tomará como indicador de las situaciones conflictivas, a la cual la medida pretende hacer frente.

En cuanto a los escaparates o “vidrieras teatrales”: se analizarán las representaciones evocadas por las figuraciones de la vidriera, precisándose: a) tipo de acciones evocadas por la representación, b) la clase de individuos representados por los maniqués realizan cada una de las acciones mostradas, c) cómo aparecen caracterizados dichos maniqués (en vestimenta y actitud), y qué escenarios o práctica de la vida social se representa (escenas cotidianas, de gala, del espacio privado, del espacio público, individuales, grupales, etc.)

En cuanto a los materiales cinematográficos: se pretende caracterizar las modalidades de la representación de violencia física generadas por la mujer hacia el varón. Para ello, se tendrán en cuenta los ejes siguientes: a) modalidad de la agresión física de la mujer hacia el varón (cómo se expresa en lo material, o tipo de agresión); b) intensidad (grado de violencia o ferocidad del ataque); c) cualidades del destinatario; d) relación del varón agraviado con la mujer agraviante); d) función narrativa que cumple la agresión de la mujer; e) Contexto narrativo o situacional en el que ocurre la escena; f) presencia de punición de la conducta agresiva de la mujer.



Fuentes a consultar

- Se tomarán fuentes de época (Prensa general y especializada). Entre los casos de las fuentes generales, se consultarán al menos las ediciones de La Nación y El Diario, Revista PBT, Revistas *Caras y Caretas* (1919), Revista *El hogar* (1918) y Revista *Atlántida* (1929). En cuanto a la prensa especializada, tomaremos la Revista *Excelsior* (publicación del gremio cinematográfico), cuyo relevamiento realizamos y fotografiamos en el marco el proyecto de investigación radicado en UCES entre 2011-2013¹⁶. Para el relevamiento de estas fuentes, se consultará la Hemeroteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Nacional, Biblioteca INCAA-ENERC (donde ya se ha ubicado el material de Excelsior), y Archivo General de la Nación, donde ya se han ubicado las ediciones de Revista P.B.T.
- Como complemento a estas fuentes primarias, se tomarán las investigaciones académicas que hayan tematizado algunas de estas prácticas, entre las cuales destacamos: *Bien Vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires*, de María Isabel Baldasarre; *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)* de Leonardo Maldonado; *Historia del sainete nacional*, de Bas Raúl Gallo; *Historia de las variedades en Buenos Aires 1900-1925*, de Osvaldo Sosa Cordero; e *Historia de los primeros años del cine en la Argentina*, de Guillermo Caneto, Marcela Cassinelli, Héctor Gonzáles Bergerot, César Maranghello, Elda Navarro, Alejandra Portela y Susana Strugo.
- En cuanto a los materiales cinematográficos, serán tomados –siempre que sea posible- de las colecciones de instituciones. En el caso argentino: Museo del Cine; en el caso de películas extranjeras: *Lobster*, *Kino*, etc. Cuando ello no sea posible, se tomarán de los canales de circulación disponibles en youtube, previo análisis de las condiciones de enunciación del material, y confiabilidad de la fuente. En los casos en que no sea posible adquirir el material visual (sobre todo en el contexto local), se analizarán las descripciones literarias de las películas, extraídas de las *Revista Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida*, y *Excelsior*, así como de los materiales de investigadores especializados en la reconstrucción de patrimonio documental, como es el caso de los resúmenes de argumentos publicados en *La imagen ausente. El cine mudo argentino. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)* y *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino*

¹⁶El informe final de aquella investigación se publicó con el título “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)” en la revista de UCES: *Cruces entre periodismo, arte, diseño y política en el siglo de la imagen* del año 2014.



(1915-1933) ambas publicaciones del investigador argentino Lucio Mafud; *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*, edición a cargo de Carolina Cappa; y *Fantasmal. Inventario crítico del cine argentino de 1897 a la actualidad*, de Florencia Eva González.

10.) Cronograma

Actividades	MESES											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Definición del corpus	X	X	X	X								
Rastreo y actualización de antecedentes			X	X	X	X						
Análisis del corpus seleccionado					X	X	X	X	X	X		
Redacción de informes									X	X	X	X

12.) Resultados Esperados

12.1.) Aportes científicos

Documentos de trabajo: Informes de investigación según el período pautado por la Secretaría de Investigación de UCES

Artículos con referato. Al menos dos artículos en revista con sistema de referato.

Capítulos de libro: Al menos un capítulo de libro con sistema de referato.

Libros: Se prevé una publicación que pueda sistematizar al menos algunas de las líneas propuestas en el proyecto.

Conferencias Científicas: Se participará de reuniones científicas, tanto dentro y fuera de UCES.



12.2.) Vinculación y Transferencia¹⁷

Vinculación con el Estado (Nacional, provincial, local):

Ceprodide [FADU-UBA].

Proyecto de investigación [FAPYD-UNR]

Transferencia a la cátedra sede:

Metodología de la Investigación Social (Carreras de Psicología y Periodismo de UCES)

Semiótica y Comunicación Visual y Taller de Arquitectura (Lic. en Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Rosario).

Los productos de conocimiento del proyecto, y las estrategias de investigación puestas en acto, y tomadas a título de análisis de caso para el trabajo pedagógico en clase, pretenden generar insumos para los contenidos de cátedra en UCES.

Formación de recursos humanos: Se prevé la incorporación permanente de estudiantes en las diversas fases del proyecto: primera fase de recolección de información y manejo de fuentes; 2 fase, de análisis y tratamiento de datos; 3 fase de interpretación y síntesis de datos.

12.3.) Mediación del conocimiento

Cursos de Capacitación: Los integrantes del equipo ofrecerán a UCES un espacio de seminario sobre análisis narrativo.

Conferencias: Los integrantes del equipo ofrecerán a UCES propuestas de disertaciones sobre temáticas específicas derivadas de las líneas de trabajo del proyecto.

13.3.) Invitado/Externo

Apellido y Nombre: Karol Daniela Amaya Romero

Institución de la que proviene: Universidad de Belgrano

Breve descripción de las tareas que se asignarán: Colaboración en el análisis de los datos y relevamiento de antecedentes.

13.4.) Investigador en formación

Apellido y Nombre: Efraíne González Lepanto

Institución de la que proviene: Universidad de Buenos Aires.

¹⁷ Indicar el nombre de la entidad destinataria de la transferencia y el tipo de relación formal que habría que tramitar para concretar el vínculo



Breve descripción de las tareas que se asignarán: Rastreo de antecedentes y colaboración en el análisis y síntesis de información.

13.5.) Alumnos Asistentes de Investigación.

Apellido y Nombre: A designar mediante convocatoria a estudiantes, una vez aprobado el proyecto.

Institución de la que proviene: La convocatoria se realizará para las Facultades de Ciencias de la Comunicación, y Psicología y Ciencias Sociales de UCES.

Breve descripción de las tareas que se asignarán: En la primera etapa, se invitará a estudiantes a realizar actividades de rastreo de información, con el objeto de relevar los insumos necesarios, pero además formar al/la estudiante en el manejo de fuentes.

14.) Bibliografía

Bibliografía [citada]

- Baldasarre, María Isabel (2021) *Bien vestidos. Historia visual de la moda en Buenos Aires (1870-1914)*, Buenos Aires, Ampersand.
- Barbero, Jesús Martín (1993) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*.
- Blanco, Javier, Parente, Diego, Rodriguez, Pablo y Vaccari, Andrés (2021) *Amar a las máquinas*. Buenos Aires, Prometeo.
- Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- Braidotti, Rossi (2015) *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa.
- Burch, N (1999) *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- Butler, Judith. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós,
- Caillois, Roger (1996) *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Caneto, G; Cassinelli, M; González Bergerot, H; Maranghelo, C; Navarro, E; Portela, A; Sirugo, Susana (1996) *Historia de los Primeros Años del Cine en la Argentina (1895-1910)* Buenos Aires, FCA.
- Cappa, Carolina (2019) *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*, Buenos Aires, Museo del cine.
- Christensen, Clayton (1999) *El dilema de los innovadores*. Buenos Aires, Granica.
- Cordero, Néstor (2018) *Heráclito. Unos es todo, todo es uno*. Buenos Aires, Colihue.



- Cornavaca, Ramón (2010) *Fragmentos III*. Buenos Aires, Losada.
- De Beauvoir, Simone (1981) *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo XX.
- Debord, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editorial.
- Dreyfus, Hubert y Rabinow, Paul. 1983 *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics* Chicago, Chicago University Press.
- Durkheim, Emill (2008) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial.
- Fernández, AnaMaría (1993) *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires, Paidós.
- Flichy, P (1993) *Una historia de la comunicación moderna*. Gustavo Gilli S.A.
- Foucault, Michelle (2002) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Fratlicelli, Damián (2023) *El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*. Buenos Aires, Teseo.
- Gallo, Bas Raúl (1970) *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires, Leyendo.
- Gaudreault, André (2004) *Cinema delle origini. O della cinematografia-attrazione*. [Versión en mimeo, en francés, cedido por el propio autor en el marco del seminario de doctorado dictado por el Dr. Gaudreault en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en 2003].
- Girard, René (1998) *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- González, Florencia Eva (2019) *Fantasmal*, Buenos Aires, Colihue.
- Lorenz, Konrad (2005) *Sobre la agresión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mafud, L (2016) *La imagen ausente*. Buenos Aires, Teseo.
- Mafud, L. (2021) *Entre preceptos y derechos*. Buenos Aires, INCAA.
- Maldonado, Leonardo (2006) *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires, iRojo.
- Mantecón, Ana Rosas (2017) *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. UAM (México) Gedisa.
- Parente, D. y Crelier, Andrés (2015) *La naturaleza de los artefactos. Intenciones y funciones en la cultura material*. Buenos Aires, Prometeo.
- Romero, José Luis (1993) *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires, Alianza.
- Samaja, Juan (2007) *Epistemología de la salud. Reproducción social, subjetividad y transdisciplina*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Samaja, Juan Alfonso (2013) “Del cinematógrafo al cine. Historia del tiempo y de la subjetividad cinematográfica”. En *Escritos sobre Audiovisión*, Libro 5.
- Samaja, J.A. y Bardi, I (2010) *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componente formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*. Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información.



- Samaja, J.A. (2014) “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)” en *Cruces entre Periodismo, Arte, Diseño y Política en el Siglo de la Imagen*. Buenos Aires, UCES.
- Samaja, J.A. (2021) “Licencia para matar (de risa)” en *Arruinando chistes. Vol. I*. [Mara Bukart, Damián Fraticelli y Tomás Varnagy Coord.]. Buenos Aires, Teseo.
- Saussure, Ferdinand (2007) *Curso de Lingüística General. T. I y II*. Buenos Aires, Losada.
- Shattuk, Roger (1991) *La época de los banquetes*. Madrid, Visor.
- Sosa Cordero, Osvaldo (1978) *Historia de las variedades en Buenos Aires 1900-1925*. Buenos Aires, Corregidor.
- Staiger, J. (1995) “El modo de producción en Hollywood durante la transición de mudo al sonoro” en *Historia General del Cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*. [Manuel Palacio Arranz, Coord] Madrid, Cátedra.
- Szilasi, Wilhelm (2001) *Fantasia y conocimiento*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Thomas, Hernand y Buch, Alfonso (2008). Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Uricchio, W. (2011) “La formación del público. Los espectadores en tiempos de los nickelodeons”. En: *Historia mundial del cine* (Brunetta, G.P. Dir) Madrid, Akal.
- Verón, Eliseo (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.
- Williams, Raymond (2011) *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- Wolton, Dominique (2000) *¿Internet, y después qué?* Barcelona, Gedisa.