



Del romanticismo al *streaming*

Destellos melodramáticos en el nuevo milenio

Tomás Calello y Lucas Rozenmacher
(compiladores)

Colección **Comunicación, Artes y Cultura**

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Del romanticismo al *streaming*

Tomás Calello y Lucas Rozenmacher
(compiladores)

Del romanticismo al *streaming*
Destellos melodramáticos en el nuevo milenio

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Del romanticismo al streaming : destellos melodramáticos en el nuevo milenio / Tomás Daniel Calello ... [et al.] ; Compilación de Tomás Calello ; Lucas Rozenmacher. - 1a ed - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2024.

Libro digital, PDF - (Comunicación, artes y cultura / 25)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-630-780-2

1. Manifestación Cultural. 2. Medios Audiovisuales. 3. Televisión. I. Calello, Tomás Daniel II. Calello, Tomás, comp. III. Rozenmacher, Lucas, comp.

CDD 302.231

EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2024

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar

ediciones.ungs.edu.ar

Diseño gráfico de la colección: Andrés Espinosa

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Diagramación: Eleonora Silva

Corrección: Miriam Andíñach



Libro
Universitario
Argentino



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Índice

Introducción.....	9
Capítulo 1. Romanticismo y melodramas en Latinoamérica	15
<i>Tomás Daniel Calello</i>	
Capítulo 2. Recorridos conceptuales sobre el género melodramático	25
<i>Eduardo Cartoccio</i>	
Capítulo 3. Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango. ¿Nuevos melodramas para una nueva modernidad?	33
<i>Tomás Calello</i>	
Capítulo 4. <i>Rosa... de lejos</i> , melodrama peronista.....	51
<i>Adrián Melo</i>	
Capítulo 5. Masculinidades y feminidades en pugna. El puntero, una tira de machos y machismos.....	65
<i>María Victoria Bourdieu</i>	
Capítulo 6. La construcción de subjetividades masculinas en la ficción televisiva. Dos casos diacrónicos: <i>Rolando Rivas, taxista</i> (1972-1973) y <i>El puntero</i> (2011)	83
<i>María Victoria Bourdieu</i>	
Capítulo 7. Mundo familiar e imaginario mítico del casamiento en la telecomedia argentina.....	99
<i>Eduardo Cartoccio</i>	
Capítulo 8. <i>Deconstrucción. Crónicas de Susy Shock</i> : análisis incipiente de una docupoética desviada	113
<i>Tomás Calello</i>	

Capítulo 9. Una de las máquinas de exhibir de Juan Miceli: Mi tierra invencible	123
<i>Ángel Mariano Jara Oviedo</i>	
Capítulo 10. Ofelia: fantasmas, locura y flores. Representaciones contemporáneas en Latinoamérica, del drama a lo performativo	137
<i>Lucas Rozenmacher</i>	
Consideraciones finales	157

Introducción

La vida cotidiana se desenvuelve en condiciones sociales de existencia atravesadas por la comunicación de masas y por formatos tecnológicos cada vez más diversificados. Los relatos melodramáticos entendidos en un sentido amplio son la expresión audiovisual de imaginarios atravesados por dispositivos ideológicos, tecnológicos y afectivos en los que las relaciones pasionales emergen con un sentido específicos en relación con la sexualidad, el/los poderes y los efectos del consumo en las relaciones sociales. O como sostenía Jesús Martín Barbero (1987) son el punto de emergencia de la dramatización de la cultura de masas. Se constituye de esta manera como un “campo semántico” específico dentro del vasto orden de la vida cotidiana (Berger y Luckman, 1993) y de la comunicación (Luhmann, 2012), que entendemos vinculados con aquellos órdenes socioafectivos y culturales originarios, en particular los de género y familiares. Dicho “campo semántico” no tiene lugar sin embargo como una expresión cara a cara (*face to face*) de relaciones igualitarias no mediadas, sino alienada en sus relaciones intersubjetivas y sociales.

Uno de los objetivos del proyecto de investigación “Escenificaciones públicas, melodramas y nuevas tecnologías. Del mundo del espectáculo a la política (2001-2017)” fue la realización de propuestas metodológicas que pudieran derivarse del corpus de obras melodramáticas analizadas.¹ En las consideraciones iniciales el enfoque metodológico tendió a identificar casos “desviados”, en el sentido de Becker (2009) que pudieran ofrecer elementos para un análisis crítico de los géneros melodramático y performático así como

1 Proyecto de investigación desarrollado entre los años 2018 y 2020, dirigido por Tomás Calello y codirigido por Lucas Rozenmacher para el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), Los Polvorines, provincia de Buenos Aires. Sus integrantes fueron Tomás Calello, Lucas Rozenmacher, María Victoria Bourdieu, Eduardo Cartoccio, Ángel Jara, Adrián Melo, Tomás Galán y Jeremías Coelho.

también sus vinculaciones con las nuevas tecnologías y recursos audiovisuales. Al mismo tiempo, fueron consideradas aproximaciones metodológicas y teóricas de análisis específicas que incorporaron las perspectivas de Fredric Jameson (deconstructiva-reconstructiva), José Esteban Muñoz (teoría de la desidentificación en la *performance*), Gayatri Spivak (marxismo-deconstructivismo), Roland Barthes, Oscar Steimberg (análisis semiótico), Eliseo Verón (semiosis social), Gustavo Aprea (análisis audiovisual de obras melodramáticas), Néstor García Canclini (análisis de los procesos de identificación e hibridación culturales), Erika Fischer-Lichte (análisis performático), entre otros autores contemporáneos. Cada investigador empleó un análisis metodológico específico de acuerdo con las obras melodramáticas, performáticas y documentales abordadas para su estudio, y formuló a su vez un conjunto de consideraciones vinculadas.

El proyecto planteó inicialmente una serie de dimensiones fundamentales para el análisis de las obras: las estructuras de la vida cotidiana (mundo de vida) y las relaciones sociales de género y sus vinculaciones con los imaginarios políticos y tecnológicos.

Las novelas televisivas (que se han diversificado actualmente hacia los formatos de *streaming*), además de dirigirse a las mujeres, construyen un tipo de subjetividad femenina de acuerdo con el tipo de actividades domésticas que esta lleva a cabo, pero que puede llegar a trascenderlo. Esta se caracteriza por la dispersión de la atención y del seguimiento lineal que se corresponden con la carencia de una resolución narrativa, a diferencia de los melodramas cinematográficos. Las actividades hogareñas usuales dificultan una atención continuada de las telenovelas. Para un análisis integral de sus efectos subjetivos es necesario también el abordaje de las relaciones texto-espectador y espectadores-audiencias sociales en sus contextos, ya que como sostiene Annette Kuhn: “el espectador es un sujeto constituido por el significante, interpelado por el texto fílmico o televisivo, esto no quiere decir que sus modos subjetivos sean meros efectos del texto” (2002: 6).

El análisis y la observación de las obras por medios audiovisuales y de fuentes documentales asociadas permitieron desarrollar propuestas metodológicas y, más en general, formular interrogantes para futuras investigaciones que aborden las dimensiones contextuales del género.

En nuestras sociedades latinoamericanas, caracterizadas por una herencia filosófica, estética y política romántica, las relaciones sociales se hallan investidas de relaciones afectivas que son también políticas. De acuerdo con esta circunstancia histórico-cultural pueden comprenderse manifestaciones melodramáticas del imaginario político cultural como las que se hallan contenidas en la literatura, el teatro con sus diversas variantes, los medios audiovisuales y la cinematografía propia de cada país. En el artículo inicial, “Romanticismo y melodramas en Latinoamérica”, Tomás Calello contextualiza históricamente el género melodramático en el desarrollo del romanticismo

latinoamericano. En el siguiente artículo, “Recorridos conceptuales sobre el género melodramático”, Eduardo Cartoccio desarrolla los distintos sentidos y debates teórico-metodológicos asociados al género melodramático y el rol atribuido a las mujeres en las ficciones. Adrián Melo analiza e interpreta el simbolismo peronista, pasado y presente, como forma de alianzas afectivas y políticas; su artículo “*Rosa... de lejos*, un melodrama peronista” muestra el entrelazamiento entre biografías e imaginarios político culturales, entre los avatares de parejas humildes y la historia social del país durante el primer peronismo. La telenovela de Celia Alcántara, estrenada en 1980 durante la última dictadura cívico-militar, debió emplear un lenguaje elusivo que sin embargo puso de manifiesto la (melo)dramaticidad de la vida cotidiana existente en los sectores populares y expresada en figuras emblemáticas que se reconocen en una tradición estética y política. En relación con la historia social del tango, Tomás Calello aborda en el artículo “Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango: ¿nuevos melodramas para una nueva modernidad?” la posibilidad de emergencia, en el contexto sociotecnológico y cultural actual (determinado por la pandemia), de perspectivas que interpelan radicalmente las tradiciones del género y analiza el lugar que ocupan estas perspectivas en las narrativas afectivas y los cuerpos sociales a partir de un período de “restauración” del tango que abarca las últimas décadas y cuyas manifestaciones recientes parecen modificarse. También, y en relación con ello, se desprende una indagación sobre el tipo de transformaciones que afectan a la cultura posmoderna, su relación con los cuerpos y las tecnologías. Si consideramos el estudio del género melodramático como una expresión del campo socioafectivo, de las relaciones sociales de género y sus incidencias en los imaginarios sociales y políticos, el análisis de sus genealogías nos permite vislumbrar también sus transformaciones en territorios y temporalidades diversas. En este sentido, María Victoria Bourdieu desarrolla una pormenorizada descripción e interpretación de dos telenovelas que se inscriben (cada una en su momento histórico) en la tradición melodramática. Se trata de los artículos “Masculinidades y feminidades en pugna. *El puntero*: una tira de machos y machismos” y “La construcción de subjetividades masculinas en la ficción televisiva”. En estos artículos, Bourdieu aborda la tira *Rolando Rivas, taxista*, una telenovela emblemática de comienzos de los años setenta, cuando aún resonaban los estereotipos urbanos de género asociados al tango, y *El puntero*, que si bien es de estreno más reciente, permite la comparación de valores sexistas y de las construcciones ficcionales de la masculinidad presentes en ambas producciones audiovisuales. Mediante una argumentación e interpretación sugerentes, Bourdieu expone la genealogía de los discursos melodramáticos asociados a la dominación masculina y sus desplazamientos espaciotemporales en la región metropolitana de Buenos Aires. En “Mundo familiar e imaginario mítico del casamiento en la telecomedia argentina *Ciega a citas*” (2009), Eduardo Cartoccio analiza, en esta serie emblemática del nuevo milenio, los mandatos y roles familiares en un contexto

de transformaciones socioculturales, además de sus alcances y límites, que se despliegan en el texto para extraer conclusiones sobre la construcción de los consensos ficcionales. En el artículo “*Deconstrucción. Crónicas de Susy Shock: análisis incipiente de una docupoética desviada*”, Tomás Calello aborda este documental, basado en la vida y los testimonios de la artista trans Susy Shock, mediante una reescritura paralela que resalta las relaciones sociales de género y sus expresiones estéticas, culturales y políticas alternativas en un contexto de feminización de la pobreza. En este caso, el documental pone de manifiesto las dimensiones melodramáticas a partir de un lenguaje cinematográfico original que resignifica las culturas originarias y que tiende a la constitución de un universo simbólico sexogenérico y posclasificadorio.

Robert Schechner (2011) define las *performances* como conductas restauradas que implican para la práctica teatral un proceso de deconstrucción-reconstrucción. Se trata de restaurar secuencias de conductas que ofrecen a individuos y grupos “la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron, o incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser” (ibídem: 39). La *performance* no es una copia del ritual, sino que implica decisiones por parte de los *performers*. Según Diana Taylor (Taylor y Fuentes, 2011), la transmisión social de este simbolismo requiere de una relación “aquí y ahora” con el contexto social circundante, que a su vez participó de la circunstancia histórico-social traumática. Desde este punto de vista, el sufrimiento social puede ser reelaborado colectivamente mediante *performances* basadas tanto en documentación científica como en repertorios de conducta no escritos (testimoniales, sonoros, icónicos, corporales, etc.). A su vez, Schechner distingue entre “lo que es” *performance* de lo que puede estudiarse “como *performance*”. Algo es *performance* cuando la tradición, las costumbres o la convención así lo determinan, como es el caso de textos, dramas, guiones, dramas ceremoniales o rituales, etc. Pero puede estudiarse como si fuera *performance* cualquier actividad que implique una repetición o restauración de conductas. Los casos que fueron analizados, si bien planteados desde su especificidad teórico-metodológica, responden más bien a esta última definición. En una época en que las biopolíticas se caracterizan por la gestión farmacológica y mediática de los cuerpos (Preciado, 2014), el análisis que realiza Ángel Jara en el artículo “Una de las máquinas de exhibir de Juan Miceli: *Mi tierra invencible*” sobre una obra performática de Juan Miceli se proyecta también como un medio de expresión posible sobre las experiencias de internación (hoy masivas) que involucran al cuerpo, sus exhibiciones y atravesamientos afectivos.

Finalmente, Lucas Rozenmacher, en su artículo “Ofelia: fantasmas, locura, flores. Representaciones contemporáneas en Latinoamérica, del drama a lo performativo,” toma en cuenta cuatro reinterpretaciones del drama hamletiano realizadas en Buenos Aires durante la última década y desde las que emerge una visión renovada de la figura de Ofelia, un personaje femenino relegado

y sumiso en la obra original. Dichas reinterpretaciones permiten entrever nuevos análisis acerca del patriarcado, sus fantasmas y sus relaciones con la estereotipación de la locura femenina y el despliegue de sus deseos.

Queremos agradecer especialmente a Marcelo Cotton, Guadalupe Cuevas, Hugo Mastrolorenzo y Agustina Vignau quienes gentilmente participaron como invitados e invitadas especiales en encuentros que enriquecieron con sus aportes, en muchos casos basados en prácticas estéticas concretas, nuestro conocimiento de las expresiones melodramáticas y performáticas actuales. También, nuestro agradecimiento a los licenciados en Cultura y Lenguajes Artísticos del IDH-UNGS Tomás Galán y Jeremías Coelho, que participaron activamente de las reuniones grupales durante la investigación y en la organización de los eventos vinculados.

Bibliografía

- Ameigeiras, A. (2011). “Matrices culturales, una clave para el abordaje de las culturas populares en la sociedad actual”. En Ameigeiras, A. y Alem, B. (comps.), *Culturas populares y culturas masivas*. Los Polvorines: UNGS/Imago Mundi.
- Aprea, G. y Soto, M. (1998). “Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en Argentina hoy”. Presentado en el *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores en Comunicación*. Recife, Brasil.
- Barbero J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (capítulos seleccionados). Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Becker, H. (2009). *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1993). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Boal, A. (2005). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (2016). *La estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. Estados Unidos: Library of Congress.
- Calello, T. (2014). “Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político cultural”. Presentado en las *VII Jornadas de Sociología*, 4 de diciembre. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

- _____ (2015). *Tango siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Cháneton, J. (2007). *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2017). *Estética y geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós.
- Jenkins, H. (2003). "Transmedia storytelling". *MIT Technology Review*. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>.
- Karush, M. B. (2012). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kuhn, A. (2002). "Géneros de mujeres: teorías sobre el melodrama y el culebrón". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 15, pp. 7-17.
- Luhmann, N. (2012). *El amor*. Buenos Aires: Prometeo.
- Muñoz, J. E. (2011). "Introducción a la teoría de la desidentificación". En Taylor, D. y Fuentes, M., *Estudios avanzados de performance* (pp. 555-603). México: FCE.
- Pena de Matsushita, M. (1985). *Romanticismo y política*. Buenos Aires: Docencia.
- Preciado, P. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodó, J. E. (1961). *Ariel*. México: Espasa-Calpe.
- Schechner, R. (2000). *Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- _____ (2011). "Restauración de la conducta". En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.), *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.
- Spivak Gayatri, C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- _____ (2013). *Sobre la deconstrucción. Introducción a De la gramatología de Derrida*. Buenos Aires: Hilo rojo.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.

Capítulo 1

Romanticismo y melodramas en Latinoamérica

TOMÁS DANIEL CALELLO*

Los melodramas en el contexto histórico cultural latinoamericano

Las matrices culturales constituyen el fundamento del sentido histórico social sobre el que se gestan diversos procesos artísticos y colectivos (Barbero, 1987; Ameigeiras, 2011). Sobre dichas matrices, señala Ameigeiras:

Matrices culturales presentes en las culturas populares presentes en tramas de significados, que se han desplegado de una u otra manera históricamente y a través de las cuales es posible reconocer señales de identidad. No nos estamos refiriendo a matrices consideradas como moldes rígidos o a recipientes de tradiciones arcaicas sino a modalidades propias de un pensar popular y de formas de sociabilidad vinculadas con la memoria colectiva y que hacen al complejo de conformación y replanteo de las identidades (2011: 31).

Si bien cada país reconoció un desarrollo específico del romanticismo en Latinoamérica, pueden señalarse algunos rasgos definitorios y comunes, a saber: el papel histórico del héroe y del heroísmo como figuras centrales o personificaciones de atributos como el arrojo, la valentía, la generosidad y la caballería (Pena de Matsushita, 1985; Beorlegui, 2006). Estas caracte-

* Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Argentina. Mail: tcalello@campus.ungs.edu.ar.

terísticas centrales suponen a su vez la naturaleza pasional del héroe que desde el movimiento del *Sturm und Drang* (tormenta y pasión) alemán se caracteriza en la poética por una exaltación de los atributos populares y su expresión individual que asume características políticas. El arte aparece de esta manera como una mediación entre el pueblo y su expresión política por medio del poeta que exalta las pasiones del personaje principal, generalmente imbuido de una meta romántica a la cual consagra su existencia. Los poetas románticos en Alemania fueron a partir de fines del siglo XVIII quienes cumplieron una función representativa del pueblo, del *Volk*, ante la debilidad de una burguesía capaz de enfrentar a los *Junker* feudales, a su vez identificados con la ilustración francesa.

De un lado la superficialidad, la ceremonia, la conversación banal y, del otro, la interioridad, la profundidad de los sentimientos, la absorción en la lectura, la educación de la propia personalidad; es la misma oposición que se expresa en Kant en la antítesis entre cultura y civilización, pero referida a una situación social muy determinada (Elias, 1987: 70).

Pero el romanticismo halló diversas expresiones literarias y políticas en la geografía y la historia europeas (Pena de Matsushita, 1985). Inspiró a los nacionalismos que se expandieron y se desarrollaron en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX como reacción frente a la naciente clase obrera, y fue también expresión del patriotismo liberal (Italia, Polonia, etc.) y aun de ideales socialistas, como los que tuvieron lugar en Francia a comienzos del siglo XIX. Pena de Matsushita señalaba que en Latinoamérica el romanticismo fue portador –particularmente en regiones que habían experimentado en menor grado la influencia cultural española como en el Río de la Plata– de ideales ilustrados, como aquellos que enfrentaban a la “civilización” urbana frente a la “barbarie” rural en el pensamiento de figuras como Sarmiento, Echeverría y Alberdi, entre otros. La llamada generación de 1837 (“La Joven Argentina”) de liberales románticos se desarrolló también como una respuesta al clasicismo de la primera generación de liberales unitarios (Halperín Donghi, 1982). En esas colonias, el romanticismo liberal enfrentaba a los caudillos, personificaciones del poder tiránico que en Europa equivalía a las monarquías feudales. Si bien esta variante del romanticismo se torna ilustrada en América frente al poder realista (conservador y colonial), generó durante gran parte del siglo XIX proyectos de organización nacional de corte liberal oligárquico que asociaron arbitrariamente el atraso de la colonia con la cultura hispana y propendieron a la hegemonía anglosajona, primero inglesa y luego norteamericana, particularmente luego de la independencia cubana (Beorlegui, 2006). De alguna manera, el romanticismo latinoamericano configuró en muchos de sus países un patriotismo ilustrado que utilizó la literatura y el ensayo como medios de expresión política, pero que se diferenciaba de los europeos por la exaltación del poder de la razón frente a la pasión y de la

legalidad colectiva frente al carisma del heroísmo. Dicha inclinación hacia el mundo cultural utilitario anglosajón fue cuestionada a comienzos del siglo pasado en el plano intelectual por José Enrique Rodó en su libro *Ariel* (1902), nombre del personaje homónimo de la obra de Shakespeare *La tempestad*. Rodó denunciaba allí la creciente injerencia norteamericana en Latinoamérica que seguía los lineamientos de la Doctrina Monroe. Hacia los años setenta del siglo pasado tuvo lugar una reinterpretación del romanticismo europeo y de la crítica a las doctrinas liberales a partir de una resignificación de la obra de Shakespeare antes citada. El martiniqueño Aimé Césaire consideró como central ya no la figura de Ariel, sino la del personaje Calibán, opuesta a la de Próspero, como personificación del esclavo caribeño de origen africano en su obra *Una tempestad. Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro*. El barbadense Edward K. Brathwaite edita su libro de poemas *Islas* y Roberto Fernández Retamar los ensayos *Cuba hasta Fidel* y *Calibán* (1971). En todos ellos la figura de Calibán fue identificada con el pueblo. Fernández Retamar retomaba como fuentes de análisis del romanticismo cubano la obra poético-política de José María Heredia, primer poeta romántico de la historia latinoamericana, a su vez incorporada en el pensamiento político de José Martí.

Martí fue el crítico latinoamericano más incisivo de la antinomia entre “civilización” y “barbarie” propuesta por Sarmiento para comprender los procesos culturales y políticos de la Argentina, pero extensivos a “nuestra América”. La noción de “civilización” aparece en Martí (y luego en Retamar siguiendo a Ezequiel Martínez Estrada) criticada como una expresión extraña (alienada) de las nociones ilustradas europeas, ya que no se corresponde con las peculiares formas de representación culturales y políticas de los pueblos latinoamericanos. De alguna manera, estos debates se hallaron también presentes entre los intelectuales románticos argentinos luego de la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros (1852) y de las revoluciones europeas de 1848. Además del ensayo político, los contenidos estéticos generales del romanticismo se desplegaron tanto en la literatura popular como en la música y abarcaron géneros artísticos derivados como el melodramático. Pero todos ellos pueden ser considerados, como se ha señalado en la introducción y siguiendo a Jesús Martín Barbero (1987), como puntos de emergencia de la dramatización de la cultura de masas. Un ejemplo es el desarrollo del tango en la Argentina a partir de mediados del siglo XIX y durante el siglo XX, junto con sus manifestaciones mediáticas. Como expresión del romanticismo tardío, el tango se constituyó en un medio de reconocimiento e integración social de los sectores populares y tuvo consecuencias en el imaginario político de la época (Karush, 2012; Calello, 2017). En particular, tuvo gran incidencia en el género melodramático hasta mediados del siglo pasado, que reconoció una diversificación de narrativas que iban desde el sainete, pasando por la radiofonía, hasta la cinematografía y posteriormente la telenovela. Este género experimentó por medio de sus diversos formatos de difusión reelaboraciones y resignificacio-

nes que pueden ser asimiladas a la noción de “imaginación melodramática” de Peter Brooks (1995).¹ El protagonista de las letras de tango, como en las películas en las que el género adquiere relevancia, no es el personaje heroico propio de una variante épica del romanticismo europeo, sino que asume características de identificación popular a partir de sus debilidades, fracasos sentimentales y un humanismo que se identifica con el pueblo, como fue el caso de cantores y actores paradigmáticos como Alberto Castillo y Hugo del Carril. Los guiones de estos melodramas expresaban en sus lenguajes específicos la vida cotidiana de los sectores populares encarnados en determinados personajes. Las producciones teatrales, así como también la radiofonía y la cinematografía, resignificaron (e influenciaron) los contenidos iniciales de las letras y guiones presentes en tangos y sainetes populares. Estos influenciaron y moldearon los imaginarios populares durante el advenimiento y desarrollo del peronismo mediante la presencia de figuras protagónicas del espectáculo que participaron también del mundo de la política (Eva Perón, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Alberto Castillo y Hugo del Carril, entre otros). Con el advenimiento de la televisión en la década de 1950 el melodrama tanguero cede su lugar a la novela televisiva, aunque su impronta no desaparece sino que se transforma. En las telenovelas, las relaciones sociales de género que presentaba el melodrama tanguero como expresión dramático-mimética de relaciones de pareja entre distintas clases y sectores sociales dieron lugar a otro tipo de conflictos y enredos. De manera paralela, durante los años sesenta tuvo lugar una resignificación de las poéticas e iconografías de la época que tendieron a una revalorización del rol de las mujeres en la sociedad. Es el caso de la pintura de Antonio Berni, cuyo personaje Ramona (de su saga pictórica homónima) encarnaba a la protagonista femenina del tango, pero esta vez agobiada ya no por cafishios y malevos, sino por los mandatos del consumismo y la publicidad. También se evidencia una revalorización de las figuras femeninas en las nuevas letras del tango, por ejemplo en los de Eladia Blázquez, y del barrio y su gente en el grupo de poetas de Pan Duro, cuyos representantes más destacados fueron Juan Gelman y Héctor Negro. Nos interesa particularmente el romanticismo en cuanto exaltación del valor, el heroísmo y la caballerosidad como aspectos distintivos en la construcción de los personajes, que a su vez pueden llegar a encarnar no solamente intencionalidades individuales sino también fuerzas sociales y colectivas. Es decir que el héroe puede ser un héroe de naturaleza colectiva constituyendo una excepcionalidad en el género que puede ser considerada como un emergente cultural –en el sentido que Raymond Williams (2009) le otorga a este tipo de producciones masivas–. También como personificaciones que, según las pers-

1 Ver al respecto, en el artículo de Eduardo Cartoccio, las características específicas del género en Latinoamérica y sus interpretaciones teórico-metodológicas.

pectivas filosófico-literarias de Jorge Luis Borges y Héctor Negro, constituían breves relatos de una epopeya inconclusa.

Nuestra intensión es identificar o al menos señalar algunos indicios melodramáticos de esta epopeya según algunos criterios de selección que atienden a una modificación de las relaciones de género entre sí y con el poder. Si en el desarrollo del melodrama en la Argentina puede identificarse una modificación de las tramas melodramáticas originales, basadas en los tangos, mediante su difusión a partir de formatos artísticos que fueron asimilados y reelaborados por la simbología peronista, paralelamente se consolidó (junto con el progreso de las conquistas laborales y políticas de las mujeres) un modelo de relaciones heterosexuales o binario. Las obras de inspiración romántica (o bien la comedia u otras obras líricas de origen europeo o latinoamericano) admiten la posibilidad de una expresión colectiva e impersonal, como el héroe colectivo, que atraviesa, teniendo en cuenta la definición de Campbell (1959), las distintas etapas de una travesía cuyos orígenes estructurales se remontan a la narrativa griega. Este héroe colectivo que bien podría ser definido como “clase”, “pueblo” o “sociedad civil” (pero que admite otros sujetos sociales y/o culturales), se halla en busca de un reconocimiento (anagnórisis) de su identidad. El proceso de búsqueda/conformación de la identidad tiene en Latinoamérica características específicas y diferenciales con respecto a la anagnórisis de la dramaturgia aristotélica que ya fueron señaladas en poéticas como la del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, para quien la función del teatro consistía en estimular de manera consciente una praxis transformadora alejada de la *kátharsis* de origen aristotélico y de la epopeya idealista hegeliana (Boal, 2009). Mientras que en la poética aristotélica el héroe pretende generar conmiseración y temor en el público de manera de restaurar el equilibrio perdido frente a la transgresión de una norma o ritual consuetudinario, Boal resaltaba la necesidad de contextualizar y adaptar las obras clásicas provenientes de otras latitudes. Señalaba que sus significados son específicos, dados los sujetos sociales (mestizos, híbridos, etc.) que se identifican o pueden llegar a identificarse con las tramas, y se orientan hacia una praxis transformadora. Como en la dramaturgia brechtiana (aunque con sus específicos procedimientos de intervención teatral), propendía a la participación de los espect-actores de una manera no sublimante (en un sentido freudiano) que pudiera operar una transformación en ellos y en la sociedad de la que forman parte. En un sentido análogo, Fernández Retamar (2005) propone utilizar y resignificar los lenguajes del centro basándose en la adaptación de personajes como Calibán y Ariel de la obra *La tempestad* de William Shakespeare ya mencionada. De acuerdo con su perspectiva, el símbolo de esta adaptación no es Ariel, a diferencia de la interpretación de Rodó, sino Calibán:

Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán, le enseñó su idioma para entenderse con él. ¿Qué otra cosa puede

hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para de-sear que caiga sobre él la “roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. ¿Qué es nuestra historia, nuestra cultura sino la historia, la cultura de Calibán? (Fernández Retamar, 2005: 34).

Poco tiempo después, Edward Said cuestionaría de manera análoga, en su libro *Orientalismo* (1975), las definiciones exóticas como construcciones políticas y epistemológicas de la otredad funcionales al dominio colonial y poscolonial, que confunden el conocimiento de origen europeo con la realidad sociocultural y política de Oriente. Ya el poeta brasileño Oswald de Andrade había fundado en 1928 con similares intensiones la *Revista de Antropofagia* en torno a la cual se desarrolló un movimiento con ideales modernistas y autóctonos que cuestionaba nociones como las de origen y comienzo aplicadas a la cultura latinoamericana (Bonfiglio, 2016). En el caso de *La tempestad* de Shakespeare y sus reelaboraciones latinoamericanas, algunas autoras han señalado la necesidad de revalorizar, además de a Calibán (o bien Ariel), otros personajes femeninos, como Sycorax, bruja y madre de Calibán, como protagonistas en lo que pueden considerarse rupturas (incesantes) de las tradiciones de lecturas y apropiaciones de *La tempestad* en nuevos contextos histórico-sociales (Federici, 2015; Bonfiglio, 2016: 156).

Pero junto con la necesidad de realizar una “antropofagia” mimética (no en el sentido de copia, sino de elaboración) de las teorías, estéticas y poéticas provenientes de los centros, surgió también la posibilidad, con la mundialización cultural, de que las mismas teorías sociales y expresiones estéticas latinoamericanas pudieran ser universalizadas a partir de sus singularidades regionales, nacionales y locales, cuando las condiciones que les dieran origen se hallaran en contextos apropiados para su expansión espacial, histórica y cultural. Este fue el derrotero del materialismo histórico que, originado en las condiciones europeas, pudo ser adaptado en otros lugares del mundo, del funcionalismo y de las teorías sociales latinoamericanas.

En la actualidad, muchas de las características socioculturales de Latinoamérica pueden constatararse en otros lugares del mundo, incluidos los llamados países centrales. Es el caso de la exclusión social y laboral, la violencia sistémica, la alienación que se expresa en consumos mercantiles nocivos, las migraciones con sus consecuencias político-culturales y estéticas, los desastres ambientales, el patriarcalismo y el sexismo. Las condiciones sociales actuales en el mundo permiten la universalización (con sus consiguientes readaptaciones) de las teorías latinoamericanas, en especial, aquellas referidas a las desigualdades sociales, de género y medioambientales; junto con sus expresiones artísticas (Calello, 1994). Entre ellas, se destaca el melodrama como un género narrativo y audiovisual que expresa de manera específica las vicisitudes del drama social latinoamericano.

Melodramas y género

La relación con las cuestiones de género se desprende casi directamente de los contenidos melodramáticos y de las diversas tradiciones románticas, cuyos aspectos definitorios suelen orientarse a la búsqueda de una identidad (anagnórisis) en el caso de los personajes femeninos y a la resolución del conflicto o enredo de la comedia, según una construcción de los personajes que depende de los modos social e históricamente relevantes que asumen sus características. De esta manera, el villano, el galán o la belleza física pueden asumir distintas valencias de acuerdo con el contexto histórico-social en el que se inscribe el melodrama y en relación con el significado que tiene la vida cotidiana para sus receptores. Cecilia Absatz (2015), además de reivindicar el género de la telenovela (menospreciado por críticos e intelectuales como “culebrones”), señala las distintas características que poseen los melodramas en Latinoamérica. Sostiene que el género básico de la telenovela es femenino, aunque sea mirado por hombres, y expresa una cartografía de los deseos que se identifican con la heroína y su búsqueda identitaria. Sobre la calidad y los contenidos de las telenovelas, la autora plantea que en la Argentina estas se caracterizan por un incesante desfile de figuras con guiones relativamente estáticos; en Colombia, por el desarrollo de un tipo de melodrama documental basado en calamidades sociales, políticas y económicas, como el crimen y el narcotráfico. En Brasil, el género alcanza un alto desarrollo artístico con piezas que superan el poder del fútbol, mientras que en Venezuela y México se caracterizan por ser tiras sencillas de baja producción y gran eficacia.

Pero en todas ellas el protagonismo romántico ya no recae sobre el héroe, sino en la heroína. En su ensayo *Mujeres peligrosas. La pasión según el teleteatro* (2000), Absatz señala también las características salientes del género a partir de ciertas estructuras narrativas comunes. Una de las fundamentales es que en las novelas la heroína –si bien impulsada por una motivación amorosa que se enfrenta con diversos obstáculos– se halla en la búsqueda de una filiación dotada de cierto poder, de una identidad vinculada con el padre o la madre. En dicha búsqueda se enfrenta al villano (generalmente otra mujer), como en un cuento de hadas. La telenovela es, según Absatz, “una epopeya parecida a las medievales en las que el ‘heroico caballero’ es la chica que sale al mundo armada hasta los dientes para obtener [...] su identidad, su lugar en el mundo y también el amor” (2000: 21). La filiación también aparece como tema central en la telenovela *Montecristo* (2006), referida a los desaparecidos en la Argentina durante la última dictadura y la búsqueda de identidad de los hijos de los desaparecidos, en una adaptación de la versión del clásico romántico de Alejandro Dumas. Pero en estos agudos y pormenorizados análisis sobre las telenovelas latinoamericanas que destacan el lugar central de las mujeres y sus motivaciones (generalmente de índole psicológica) como protagonistas centrales, no suelen explorarse las posibilidades que puedan emerger de la

producción de guiones alternativos que problematicen los lugares sociales históricamente asignados a sus personajes, en particular a las mujeres, pero no solamente a ellas, sino también a las minorías sexuales e identitarias. Estos personajes son presentados generalmente como personas sufrientes cuyo mayor anhelo suele ser la consumación de un matrimonio con algún protagonista masculino y poderoso. Las telenovelas mantienen aún como *leitmotiv* de sus tramas la exaltación de los afectos y las emociones, como un atributo específico del género que satisface las expectativas de una demanda social, en la que el amor romántico aparece –utilizando la expresión de Niklas Luhmann para referirse al amor genérico– como un sistema autorreferente de comunicaciones de la intimidad (Luhmann, 2012). Pero como hemos señalado en la introducción, las afectividades y las modalidades que asumen en Latinoamérica (como quizás también en otros lugares del mundo), vinculadas a las dominaciones del género masculino con sus específicos dispositivos mediático-sexuales y a sus antecedentes históricos, no son independientes de los condicionamientos sociales, políticos y económicos. En este sentido, es posible orientarse por criterios metodológicos que, como la noción de muestreo desarrollada por Howard Becker (2009), se construyen con el fin de analizar casos o emergentes no regulares cuyo desvío en relación con la distribución normal cumple una función de compensación o transgresión de los condicionamientos normativos y prescriptivos. En particular, aquellas dimensiones que se refieren a las desigualdades sociales y de género que formaron parte de la construcción inicial de los melodramas en la Argentina como expresión de los imaginarios de la dominación sexista y sus efectos violentos (en particular hacia las mujeres, minorías sexuales y niños), a la vez que contribuyen al desarrollo de ordenamientos ficcionales y eróticos postsexuales.

Bibliografía

- Absatz, C. (2000). *Mujeres peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Stockcero.
- _____ (2015). *Las mil y una telenovelas*. Buenos Aires: Planeta.
- Ameigeiras, A. (2011). “Matrices culturales, una clave para el abordaje de las culturas populares en la sociedad actual”. *Culturas populares y culturas masivas*. Los Polvorines: UNGS/Imago Mundi.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Becker, H. (2009). *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Beorlegui, C. (2006). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Boal, A. (2009). *Teatro del Oprimido. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Interzona.
- Bonfiglio, F. (2016). “Calibán o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de *La tempestad*”. En Guanche, J. C. (comp.), *Vidas de Calibán. Herencia y porvenir del calibanismo*. La Habana: José Martí.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. Estados Unidos: Library of Congress.
- Calello, T. (1994). “El turno de la sociología latinoamericana”. *Revista Lanzallamas*.
- _____ (2017). *Tango siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Campbell J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: FCE.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fernández Retamar, R. (2005). *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO.
- Halperín Donghi, T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Karush, M. B. (2012). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Luhmann, N. (2012). *El amor*. Buenos Aires: Prometeo.
- Negro, H. (2007). *La verdad sobre El Pan Duro. Grupo de Poesía (1955-1964)*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri.
- Pena de Matsushita, M. (1985). *Romanticismo y política*. Buenos Aires: Do-cencia.
- Rodó, J. E. (1961). *Ariel*. México: Espasa-Calpe.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Capítulo 2

Recorridos conceptuales sobre el género melodramático

EDUARDO CARTOCCIO*

El trabajo sobre la *imaginación melodramática* de Peter Brooks, publicado en 1976, constituye una referencia necesaria, por su amplio consenso académico y vasta influencia en estudios posteriores, para comprender las indagaciones actuales sobre el melodrama y lo melodramático. Justamente, su obra describe y caracteriza, por una parte, el melodrama en un sentido “restringido”, vale decir, como género dramático específico, que tuvo su esplendor entre 1800 y 1830 en Francia. Por otra parte, presenta una caracterización más amplia de lo melodramático como una “imaginación melodramática”, que se relaciona con rasgos, componentes y aspectos que provienen del melodrama en sentido estricto pero informan a otros productos artísticos, medios y géneros de la cultura moderna. En este sentido más amplio, la imaginación melodramática, para el autor, es un componente central de la sensibilidad moderna (Brooks, 1995: 21).

En los inicios de la modernidad, durante la Revolución francesa, el melodrama surge como género dramático en un contexto de caída de lo sagrado como creencia integradora del orden social. En ausencia de símbolos morales trascendentes, el melodrama propone un universo moralmente inteligible basado en el orden del sentimiento subjetivo; los sentimientos morales deben ser exhibidos en cada nueva historia melodramática, en la que el Bien se encuentra en una lucha contra el Mal y debe salir vencedor: “Esta garantía [la de un universo moralmente legible] debe ser una función central del melodrama

* Universidad de Buenos Aires (UBA).

en el universo postsagrado: reubica y rearticula los sentimientos morales más básicos y celebra el signo del derecho” (Brooks, 1995: 43; traducción propia).³

El melodrama presenta un indudable carácter democrático, por su origen (nacido durante la Revolución francesa), por su público (las clases populares) y su tema profundo (la búsqueda de la virtud en un mundo desacralizado), por todo ello “representa una democratización de la moral y sus signos” (ibídem: 44). Los propios argumentos melodramáticos, además, muestran frecuentemente a individuos de clases populares encarnando los valores morales correctos frente a crueles y villanos de las clases altas.

Entre la represión interrumpida por la retórica melodramática [se refiere tanto a la represión psíquica-sexual como a la represión social] está la dominación de clase, lo que sugiere que una pobre muchacha perseguida puede confrontar a su poderoso opresor con la verdad de sus condiciones morales (ídem).⁴

Finalmente, el género en su sentido restringido original, ha demostrado históricamente ser adaptable “sus premisas de estructura, retórica, visión, pueden ser explotadas para una variedad de temas en muchos medios diferentes” (ibídem: 89).⁵ Esta adaptabilidad del melodrama contribuye a explicar su difusión, extensión y funcionamiento como “imaginación melodramática” característica de la sensibilidad moderna.

En el campo de los estudios en comunicación en América Latina, luego de un período inicial en el que los productos de la industria cultural ligados al melodrama tendían a ser analizados desde las categorías de “mito” e “ideología” (por ejemplo, el trabajo de Mattelart), comenzó a desarrollarse en los años ochenta un enfoque que partía de la consideración de la indagación de lo melodramático en los contextos culturales específicos de producción y consumo cultural en las sociedades latinoamericanas. El melodrama o lo melodramático, desde una consideración amplia a la manera de “imaginación melodramática”, es entendido como *matriz cultural* presente en las clases populares y sectores subalternos de los países latinoamericanos. La adaptabilidad del melodrama a diversos géneros populares se manifiesta desde los inicios de la formación de las naciones latinoamericanas.

3 “This assurance must be a central function of melodrama in the post-sacred universe: it relocates and rearticulates the most basic moral sentiments and celebrates the sign of the right”.

4 “Among the repression broken though by melodramatic rhetoric is that of class domination, suggesting that a poor persecuted girl can confront her powerful oppressor with the truth about their moral conditions”.

5 “... its premises, of structure, rhetoric, visión, can be exploited for a range of subjects in many different media”.

En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario (Martín-Barbero, 1991: 243).

Antes o más allá de una codificación de la ideología dominante o la imposición de estrategias comerciales (cf. *ibídem*: 127 y ss.), la matriz cultural melodramática en investigadores como Martín-Barbero o Carlos Monsiváis constituye un espacio de comprensión del mundo social para las clases populares, de identificación colectiva (que escapa a la mera alienación) y de negociación de sentidos en los contextos hegemónicos específicos. En esta perspectiva, los investigadores latinoamericanos entienden la matriz melodramática como categoría cultural estratégica para comprender a su vez las categorías de “nación”, “pueblo” y “masas” en el desarrollo de la modernidad latinoamericana. Como matriz cultural que participa en los procesos constitutivos de las identidades nacionales, lo melodramático interactúa con la gestación de identidades políticas: “Antes de que fuera peronismo, el populismo en Argentina fue una peculiar forma de enchufar lo masivo en una ancha familia de expresiones populares. ¡Cómo resulta significativo que Evita ‘se hiciera’ quizás, no solo actriz, en una compañía de radioteatro!” (*ibídem*: 186).

En el mismo sentido, señalando la presencia de la matriz melodramática en diversos discursos no ficcionales de las sociedades latinoamericanas, al referirse al discurso político, Monsiváis ejemplifica: “En su arenga última, Evita Perón les profetiza a sus descamisados: ‘volveré y seré millones’, y esta frase, como de la Lotería, reverbera tornándose promesa de la eterna campaña” (Monsiváis, 2004: 22).

En el trabajo de Rossana Reguillo, “Épica contra el melodrama”, se concibe como “matriz estética del melodrama” el modelo cultural que aporta modos específicos de comprender y procesar el desarrollo de la nación (el “proyecto nación”) y la modernidad en México. Así, en las décadas posteriores a la Revolución mexicana, entre la nación erudita y letrada que impulsaba la modernización y la nación colonizada por un imaginario mágico-religioso opuesto a toda idea de modernidad, el melodrama cinematográfico configura un espacio diferenciado para interpretar y experimentar los procesos complejos de la configuración de la nación moderna: “El melodrama cinematográfico, por su desolemnización, su vocación cotidiana, en el sentido de poner en clave narrativa simplificada el debate entre continuidad y cambio, es el que logra instaurarse como lenguaje de época” (Reguillo, 2009: 30).

Por su parte, el investigador alemán Hermann Herlinghaus, retomando el enfoque latinoamericano sobre la matriz melodramática, piensa lo que denomina como *sensibilidad melodramática*, en términos de paradigma estético y epistemológico adecuado para comprender la realidad cultural latinoameri-

cana en su experiencia de la modernidad. De la comparación entre las categorías de “tragedia” y “melodrama” extrae una caracterización de la segunda, que permite dar cuenta de su aptitud para funcionar como paradigma. El melodrama, a diferencia de la tragedia, implica una visión más democrática y horizontal de las relaciones sociales (“Peter Brooks ha subrayado el factor emancipatorio de un proyecto que llevaba el pueblo al escenario”), una forma más conciliadora de elaborar el tema de la violencia, un contacto estrecho con las experiencias de la vida cotidiana y un acercamiento a las modalidades de las subjetividades femeninas. Por estas características, mientras el saber trágico identifica la modernidad europea de carácter universalista, el paradigma melodramático estaría implicado en una concepción crítica y no universalista de la modernidad latinoamericana:

Para evitar la neta oposición entre centro y periferia, y aludiendo a los diferentes niveles y legitimidades culturales que están en jaque, se puede formular hipotéticamente que la modernidad del melodrama se opone, democrática y conciliadoramente, al pantragismo aristocrático o nihilista, en el que laten añoranzas tendencialmente universalistas (Herlinghaus, 2017).

Así como el melodrama, como vimos, nació con una impronta popular muy marcada, también la presencia de personajes femeninos es central desde los primeros melodramas clásicos (cf. Brooks, 1995). A partir de allí, los diversos géneros melodramáticos, tanto en su configuración textual como en su relación histórica con el público, han tenido y tienen una relación profunda con las mujeres. En lo textual, con la heroína protagonista femenina y con personajes femeninos relevantes como “la madre” (en el melodrama familiar) o “la malvada”. En relación con su recepción, es conocido el vínculo entre los géneros melodramáticos y el público femenino, con las consiguientes adaptaciones de horarios, pausas y duraciones pensadas para las amas de casa y el ritmo doméstico.

Esto motivó el interés de las autoras feministas, muy presente en los estudios sobre cine, primero, y luego sobre televisión, en dos ámbitos de indagación sobre los que queremos dar cuenta aquí. Los estudios sobre cine de orientación feminista inician una línea de investigación en los años setenta que configura el marco teórico de un significativo corpus de indagaciones sistemáticas sobre el melodrama cinematográfico. Los textos inaugurales de esta línea son los de Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, de 1973, y el muy influyente de Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, de 1975. La semiología estructural y el psicoanálisis se unen en la crítica feminista para desmontar los modos dominantes mitificados e ideológicos de representación de las mujeres en el cruce de la textualidad fílmica y las relaciones espectatoriales dentro del dispositivo cinematográfico.

El artículo de Mulvey analiza el funcionamiento dominante en el cine clásico de la imagen de la mujer como objeto de placer para la mirada masculina, estructura textual que sellaría el carácter ideológico y patriarcal de la narrativa cinematográfica clásica. Los textos subsiguientes de Mary Ann Doan (1982), Ann Kaplan (1983) y otras autoras feministas seguirán indagando en la misma línea sobre los modos de representación, identificación y posicionamiento de la mirada en el discurso fílmico. En este marco teórico y analítico surgen trabajos orientados a la indagación de los melodramas familiares hollywoodenses del período clásico. A diferencia de otros géneros del cine clásico, como el *western*, aquí la figura de la mujer tiene una presencia central tanto dentro del texto fílmico como fuera de él, en la relación espectral, en su calidad de género orientado a un público femenino. Por ello, las hipótesis de la imagen de la mujer construida para la mirada masculina en el cine clásico encuentran un ámbito específico de testeo en este género. Cómo se relaciona la textualidad fílmica con el lugar espectral del público femenino, qué posiciones de sujeto construye el texto fílmico y qué características tiene la construcción textual de los personajes femeninos son algunos de los interrogantes que adquieren un énfasis particular cuando se refieren a un género tan cercano a la experiencia de las mujeres como el melodrama. Los modos de representación (por ejemplo, la figura de “la madre” y la relación “madre/hija” en el melodrama familiar), los tipos de identificación y la relación del texto con sus contextos históricos y culturales van a ser los ámbitos de indagación de este enfoque, como muestra Geraghty a propósito del debate suscitado entre Kaplan y Williams sobre el film *Stella Dallas*:

este debate indica que el texto no constituye un objeto aislado a partir del cual pueda leerse el significado: tanto Kaplan como Williams intentan situar *Stella Dallas* en el contexto de argumentos históricos y genéricos sobre el melodrama y el cine para mujeres. No obstante, también hay un característico debate sobre el texto, sobre hasta qué punto la resolución formal de la película amarra o resuelve los problemas ideológicos planteados (1998: 459).

El artículo de Laura Mulvey, “Melodrama Inside and Outside the Home”, plantea una serie de relaciones históricas entre el melodrama, las clases populares, las mujeres y el espacio urbano desde inicios del siglo XIX en Europa y Estados Unidos hasta el melodrama familiar de los años cincuenta en Hollywood, el cual, según la autora, “extrajo su fuente material del malestar y la contradicción dentro del ícono de la vida estadounidense, el hogar, y su figura sagrada, la madre (Mulvey, 1989: 67; traducción propia).⁶ A diferencia de la asunción del texto pionero de la misma autora (el ya mencionado *Visual and*

6 “... the melodrama drew its source material from unease and contradiction within the very icon of American life, the home, and its sacred figure, the mother”.

Other Pleasures), en cuanto a que la imagen de la mujer estaría dispuesta en función del placer de la mirada masculina, aquí el melodrama familiar pone en tensión y problematiza ese mismo enfoque.

A través de la lógica social y de género, el melodrama produce una preponderancia de la protagonista femenina. La presencia de esta, en contradicción con su sexualidad, que sufre de pasión y represión, se encuentra en una tensión incómoda con las convenciones que ordenan la imagen de la mujer en la pantalla como objeto erótico de placer visual. La sexualidad se presenta como un problema y su *glamour* hollywoodense se desintegra (ibídem: 78; traducción propia).⁷

El libro de Jackie Byars sobre el mismo género del melodrama familiar de los años cincuenta, *All That Hollywood Allows*, pone una distancia mayor y explícita respecto del enfoque semiológico-psicoanalítico aquí reseñado. Apoyándose en la tradición de los estudios culturales británicos, la autora discute con la idea de una clausura de sentido y un funcionamiento monológico del texto fílmico melodramático, en el cual la ideología dominante obturaría otras lecturas posibles, otras voces y posiciones subjetivas diferentes de las que responden a los modelos tradicionales y patriarcales, dispuestas en función de una mirada masculina. En este sentido, discutiendo con el texto de Mulvey sobre los melodramas de Douglas Sirk, señala: “Sin embargo, parece que este enfoque en la naturaleza contradictoria del melodrama familiar orientado hacia las mujeres debería conducir en la dirección de una noción más rica del texto, una noción más cercana a la descripción de Bajtín del texto como un ‘tejido de voces’ heteroglótico” (Byars, 1991: 97; traducción propia).⁸

Hacia los años ochenta comienza a desarrollarse el campo de los *television studies*, a partir del cual los estudios sobre los melodramas televisivos anglosajones, las *soap operas*, ocupan un lugar destacado (cf. Brunson, 1995, Fernandes Meirelles, 2007). En relación con el melodrama cinematográfico, el cambio de objeto de indagación favorece o facilita un cambio de enfoque teórico, ya que un género con protagonismo femenino, consumido por mujeres en el hogar y en sus horarios de descanso, tornaba más difícil la justificación del funcionamiento de una mirada masculina ordenadora y en cambio mostraba “una mayor inquietud por el modo en que la representación interactuaba con la experiencia social de las telespectadoras” (Geraghty, 1998: 464). En este terreno, se desarrollan los estudios etnográficos de las audiencias femeninas,

7 “Through social and generic logic, the melodrama produces a preponderance of female protagonist. The presence of this woman, in contradiction with her sexuality, suffering from passion and repression, is in an uneasy tension with the conventions that order woman’s image on the screen as erotic object of visual pleasure”.

8 “However, it would seem that this focus on the contradictory nature of the female-oriented family melodrama should lead in the direction of a richer notion of the text, a notion closer to Bakhtin’s description of the text as heteroglossic ‘weave of voices’”.

en los que se indagan las situaciones concretas del consumo televisivo (el espacio hogareño, los horarios, la relación con las tareas domésticas) y se testean las distintas hipótesis textuales sobre personajes, formas de representación y modos de identificación. Los estudios centrados en la dimensión textual comienzan a considerar un tipo de organización textual de las *soap operas* que no se agota en el cierre ideológico y estético, y que da lugar a la participación virtual de la audiencia femenina (cf. Modleski, 1979). Tanto la indagación etnográfica como la textual implican a su vez un ámbito de la experiencia de consumo, como es el del placer que vincula a las mujeres con la *soap operas*. La tematización del placer de la audiencia femenina en el consumo de este género, en la que destaca el trabajo pionero de Ien Ang (1985) sobre la serie mundialmente famosa *Dallas*, aparece vinculada a la construcción activa de significado por parte de las mujeres, desde el ámbito de la cotidianidad y en los momentos de ocio y distensión. De esta manera, los géneros melodramática, antes que instrumentos de la ideología dominante burguesa y patriarcal, son espacios de negociación de significados en contextos hegemónicos, en los que el público femenino tiene una participación activa; al tiempo que la experiencia vital de estas audiencias constituye un terreno de conocimiento social por parte de las investigadoras.

Bibliografía

- Ang, I. (1985). *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Inglaterra: Methuen & Co.
- Brooks, P. (1995 [1976]). *The Melodramatic Imagination*. Estados Unidos: Yale University Press.
- Brunsdon, C. (1995). "The role soap opera in the development of feminist television scholarship". En Robert, C. A., (ed.), *To be continued... Soap operas around the world*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Byars, J. (1991). *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Londres: Routledge.
- Doane, M. A. (1982). "Film and the masquerade: theorizing the female spectator", *Screen*, vol. 25, n° 3-4.
- Fernandes Meirelles, C. (2007). "Melodrama e prazer: telenovela, estudos de televisão e crítica feminista". Presentado en el XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Río de Janeiro, Brasil.
- Geraghty, C. (1998). "Feminismo y consumo mediático". En Morley D.; Walkerdine, V. y Curran, J. (coords.), *Estudios culturales y comunicación*:

análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo. Barcelona: Paidós.

- Herlinghaus, H. (2017). “Saber trágico y sensibilidad melodramática. Consideraciones preliminares y enfoques latinoamericanos”. *Savoirs en prisme*, n° 6. Disponible en: <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/145/183>.
- Johnston, C. (2000 [1973]). “Women's Cinema as Counter-Cinema”. En Kaplan, A. (ed.), *Feminism and film*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Kaplan, A. (2000 [1983]). “Is the Gaze Male?”. *Feminism and film*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mattelart, M. (1976). “El nivel mítico de la prensa pseudoamorosa”. En Mattelart, A.; Mattelart, M. y Piccini, M., *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile*. Buenos Aires: El Cid.
- Modleski, T. (2008 [1979]). “The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. Notes on a feminine narrative form”. En Brunsdon, C.; D'Acci, J. y Spigel, L. (eds.), *Feminist television criticism: a reader*. Berkshire, Inglaterra: Oxford University Press.
- Monsiváis, C. (2004). “Tres funciones al día (etapas de la cultura popular en México y América Latina)”. En Walter Bruno, Berg (ed.), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reguillo, R. (2009). “Épica contra el melodrama”. *deSignis*, vol. 14, pp. 24-40.

Capítulo 3

Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango ¿Nuevos melodramas para una nueva modernidad?

TOMÁS CALELLO*

Yo creo que lo mejor sería dejar el cuarto como antes, a fin de que Gregorio al volver de nuevo entre nosotros, lo encuentre todo en el mismo estado, y pueda olvidar tanto más fácilmente este paréntesis.

Franz Kafka, *La metamorfosis*, 1915.

Introducción

Promediando los años ochenta, el baile del tango había alcanzado una preminencia con respecto a las otras manifestaciones históricas del género, como la música y las letras, que se vieron entonces relegadas quizá por primera vez en su larga historia. El cuerpo del tango, acompañando otras manifestaciones culturales de la posmodernidad, se hacía presente cautivando la atención ya no solo de sus tradicionales practicantes y consumidores, sino también de jóvenes que encontraban una manera de expresarse por medio del “abrazo” que les ofrecía un género en vías de renovación. Era el encuentro anhelado que durante décadas les había negado –como sostuviera Sergio Pujol– la “era

* Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Argentina. Mail: tcalello@campus.ungs.edu.ar.

del yo” en el baile, por lo menos hasta la aparición de los “lentos” a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta (Pujol, 2011). De fondo, acompañando el baile, aparecía el sonido de la música fantasmática del tango tradicional, más bien romántica, en la que el contenido de sus letras se perdía junto con las voces de sus legendarios intérpretes, como una excusa para el abrazo convertido en un nuevo ícono del tango. El abrazo expresa una característica cultural de la región y del país y se torna particularmente atractivo para las legiones de extranjeros (culturalmente menos acostumbrados/as a la proximidad corporal) que concurren a los bailes. El cambio del siglo encontraba también en la música electrónica (esa *world music* globalizada que tuvo gran auge, particularmente en Europa) un medio de expresión novedoso para las coreografías experimentales del “tango nuevo” en las *performances* musicales de grupos como Gotan Project o Narco Tango, entre otros. Voces remixadas de intérpretes del tango y texturas armónicas que expresan los límites de la espacialidad posmoderna; como ecos musicales del pasado que reverberan contra sus paredes espaciales; límites que mimetizan localmente los de la expansión de la acumulación capitalista a escala global. ¿Se pueden componer en la actualidad tangos que tengan como referentes espaciales los “no lugares” a los que aludía el antropólogo Marc Augé como sitios culturalmente desterritorializados de la globalización cultural? y localmente: ¿podemos escribir un tango alusivo a Puerto Madero? Estos interrogantes suponen otros subyacentes sobre la permanencia de la referencialidad de los géneros musicales. En relación con el tango, ¿qué nos depara estéticamente la posibilidad de una reterritorialización de los espacios y símbolos urbanos?

Hacia el bicentenario, las milongas que pasaban tandas de música electrónica y de “tangos nuevos” dejaron de hacerlo, posiblemente por razones comerciales o quizá porque no se adecuaban a los oídos acostumbrados a los sonidos tradicionales. Lo cierto es que más allá de los gustos, el tango nuevo había sido un medio de atraer a sectores juveniles antes reacios al tango tradicional y que ofrecía aún posibilidades de experimentación sonoras mediante la electroacústica y de disociaciones corporales todavía no exploradas, algunas incluso fueron desarrolladas muchos años después.

El tango parecía haber encontrado su “revancha” (como rezaba el título *La revancha del tango*, del CD de Gotan Project lanzado en 2001) frente a tantas décadas de relegamiento. Cuerpos disociados, anatomías que ensayaban sus pasos a partir de coreografías que desafiaban las tradicionales, aunque se tratara de una prolongación heterodoxa de aquellas. Pulsaciones singulares que sonaban paralelas a las del ritmo mundial. Los géneros comenzaban a ser disputados con sus cambios de roles en el baile, a veces constreñidos en los marcos del binarismo heteronormativo. Fue el caso de las milongas gay y *queer* que ofrecían la posibilidad de reencontrarse con tradiciones no reconocidas del tango, junto con la incorporación de las nuevas minorías sexuales. También tuvo lugar la emergencia de orquestas juveniles y de nuevos espacios

milongueros que intentaban recuperar en un primer desarrollo, luego de la crisis del año 2001, el pasado del tango con un estilo propio. Junto con las orquestas, muchos guiones de la cinematografía nacional se hicieron eco de la necesidad de “recuperar” el tango, en el comienzo del milenio, en filmes como *Bar “El Chino”* (2003), *Luna de Avellaneda* (2004), *Café de los maestros* (2008), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), *Fantasma de Buenos Aires* (2008), entre otros (Calello, 2017). Momentos de auge y esperanza de las milongas, que eran testigo de cierta coexistencia de las temporalidades que las habitaban, yuxtaponiendo las coreografías rígidas y reacias al encuentro con los abrazos y las disociaciones corporales, ensayando pasos como prolongación de las clases que ávidos practicantes habían tomado previamente, mezclando a los viejos milongueros que bailaban al piso con los profesores de formación académica, con cuerpos usualmente entrenados en otras disciplinas o bien que recuperaban sus tradicionales memorias tangueras, abruptamente cortadas por alguna oleada higiénica de las tantas que interrumpieron el desarrollo del tango en general y de su baile en particular; en fin, milongas que hacían coexistir mágica, oníricamente, el pasado con el presente y el futuro. Eran tiempos de búsquedas imprevistas, de expresiones de estados de ánimo colectivos, de encuentros y sociabilidades a partir de una actividad que como el tango había sido considerada por mucho tiempo, demasiado tiempo, como “indeseable”. Hasta que el deseo volvió a posarse sobre sus pasos. ¿Casualidad?: el “tango vuelve”, cantaba Allora –un representante de las nuevas camadas juveniles que interpretaban sus propias vivencias en clave de tango–, a partir de aquellos que lo habían querido convertir en una fórmula. Pero el tango volvía también acompañando el lugar de mayor centralidad relativa que pasaban a ocupar los cuerpos en las culturas globales y locales, de manera positiva y negativa. Cuerpos que encontraban en su baile un medio de expresión disponible, que a veces se desplazaban dislocados de los discursos originales del tango, otras veces los recuperaban y/o reelaboraban, y que expresaban (al menos por un momento del día) el placer del encuentro y no el sufrimiento de aquellos otros cuerpos que revelaban, como una sombra fantasmática, la propia fragilidad de los vínculos sociales y laborales: los cuerpos de los despojados, los cuerpos de los cartoneros y otros grupos marginados que debían recorrer la ciudad para subsistir. En todos los casos el baile del tango se constituía en el eje articulador que encontraba en el abrazo un medio de expansión del deseo, entendido como el locus de la imprevisibilidad y la expansión vital que podían ofrecer los encuentros en escenarios surrealistas. Dicha subrealidad aparecía en muchos casos como una segunda naturaleza de una sociedad atravesada por el imperativo del goce. Pero el tango-baile también se diversificaba incluyendo como hemos señalado grupos sociales no reconocidos o directamente excluidos de sus discursos y prácticas estéticas tradicionales. Se originaron y desarrollaron en ese contexto “posmoderno” y de “libre asociación” elaboraciones experimentales que combinaban saberes psicológicos con

el tango-baile para conformar por fuera de las milongas distintas variantes tango-terapéuticas como prácticas guiadas que prometían ser un aliciente para enfermedades como el mal de Parkinson, las de origen cardiovascular, estrés, entre otras. Esta nueva realidad del tango aparecía mimetizada en expresiones performáticas y escénicas como las propuestas desde comienzos de siglo en grupos como Tango Protesta (a partir de 2001), en el Festival Cambalache (a partir de 2004) o en el tango autogestivo.

Pero desde hace algunos años, las milongas padecieron un conjunto de dificultades: clausuras gubernamentales, muchas de ellas derivadas del recelo que siempre generó el tango como medio de expresión popular, otras debido a la imposibilidad y la carencia de recursos para hacer frente a requisitos de seguridad e higiene considerados leoninos por sus organizadores, dificultades también debidas al creciente costo de servicios de los locales, a la merma de asistentes y turistas, al deterioro de las condiciones de vida en general junto con el nuevo clima conservador de época y también de la propia sociabilidad interna de las milonga. A ello se agrega que la repetición de algunas fórmulas musicales y coreográficas, salvo excepciones, y vinculadas en parte con los factores mencionados, arrimaron peligrosa y nuevamente el tango-baile a una zona de crisis profunda. A partir de 2015, se acentuaron también distintos embates “modernizadores” de la cultura en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de la Argentina que afectaron negativamente el patrimonio, los símbolos y las prácticas del tango, desmontando casas emblemáticas (como la de Carlos Gardel y Evaristo Carriego) y reduciendo y/o eliminando subsidios a sus actividades descentralizadas, mediante una concepción modernizadora del tango, acompañada por un reforzamiento de los imaginarios sociales sobre el tango basado en estereotipos o –siguiendo a Eric Hobsbawm (1984)– “invenciones de la tradición” que exageraban y/o construían aspectos negativos del tango. También, el desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana reconfiguraba los espacios públicos, convirtiendo cada vez más los espacios privados en locus privilegiados de seguridad y sociabilidad. Estas son algunas de las circunstancias que afectaron el contexto de desarrollo, hasta entonces sostenido, que había tenido las milongas desde por lo menos principios de este siglo.

La pandemia que afecta a la humanidad a partir de 2020 agudizó y puso al descubierto dramáticamente estas tendencias presentes durante los últimos años, como quizás se esfuman los bellos sueños, al producirse el despertar o cuando alguien o algo nos despierta de repente, zarandeándonos. Repentina (aunque no imprevisible) metamorfosis por obra de una pandemia que parece no reconocer sujetos responsables, sus orígenes se naturalizan como si se tratara de un fenómeno natural o de una mano invisible blandiendo un virus global.

La pandemia no hizo más que acentuar y poner al descubierto tendencias culturales centrífugas entre los ámbitos locales, regionales y globales ya presentes durante la etapa tardía del posmodernismo, caracterizado en sus inicios

por una reemergencia de las corporalidades en sus distintas manifestaciones culturales.¹ Si una de las características del modernismo (sin internarnos en el análisis de sus distintas acepciones) es la preeminencia de la razón sobre los cuerpos y las emociones, las emergencias culturales del posmodernismo tuvieron lugar muchas veces como una expresión saludable y deseante frente a los agobios y represiones modernas del deseo, de los “instintos” que caracterizaron una época de “malestar cultural”, como plantearon Freud y más aún Nietzsche, entre otros pensadores. Pero también como un abandono de la razón misma, y no solo de la razón lógica con sus esperables y esquemáticas variantes positivistas y/o utilitaristas (tan en boga durante las últimas décadas y que se presentan aún todavía con la apariencia de lo “novedoso” y lo “moderno”), sino de la razón pensante y argumental que admite conexiones invisibles, pero no por eso menos profundas con las realidades sensibles y corporales. Razón basada en una revalorización de los cuerpos que no sucumbiera a sus estereotipos y a su jerarquización, en que la comunicación en el baile es un medio de encuentro sensible y no un fin en sí mismo, o como reflejo reactivo frente a un mundo que tiende a la individualización (fragmentada-alienada) y a la comunicación virtual. La pandemia colocó en un primer plano esta disociación en curso de los cuerpos colectivos, afectando particularmente al baile del tango, que fue una de las primeras actividades en suspenderse por el peligro que implicaba la continuidad de su práctica en el nuevo contexto viral-tecnológico y farmacológico.²

Un poco de historia

Familias enteras hacinadas en los conventillos, casas de inquilinato para los inmigrantes; hacia 1860 las naciones afrodescendientes comenzaron a bailar algo parecido al tango en lugares cerrados, los tambós, con el fin de resguardar sus tradiciones e identidades de origen. La fiebre amarilla, que sobreviene en 1871 y diezma a la población porteña, encuentra en esas condiciones a los grupos inmigrantes y en particular a los afrodescendientes que debieron trasladarse del sur al norte de la ciudad, sobre todo a la zona de Recoleta. La epidemia de fiebre amarilla ocurre pocos años después de la primera oleada inmigratoria de Europa a la Argentina y da lugar a importantes reformas urbanas en la Ciudad de Buenos Aires llevadas a cabo por su intendente Alvear, por ejemplo a partir de la construcción de paseos abiertos, la renovación de la red cloacal y la planificación de barrios obreros. Todas estas reformas urbanas

1 Desarrollo con mayor amplitud algunas tendencias culturales centrífugas de la cultura posmoderna en Latinoamérica durante los últimos años en Calello (2018).

2 Paul B. Preciado (2014) ya había señalado el decurso desde el siglo pasado hacia una era fármaco-pornográfica en la que los cuerpos se constituyen en la fuente principal de los negocios sexuales, a partir de nuevas formas de regulación del sexo y la vida.

tuvieron un impulso importante a partir de la difusión de las ideas higienistas, que basadas en los descubrimientos médicos, hallaron un eco importante en las clases dirigentes locales, imbuidas de la ideología positivista y modernizadora del progreso. Ese fue también el contexto de surgimiento y expansión del tango, como expresión de la confluencia de criollos e inmigrantes y de sus procesos psicológicos de resistencia y adaptación a las nuevas circunstancias que configuraban las condiciones urbanas de “gran aldea” en que se había convertido Buenos Aires. El tango y sus distintas expresiones se desarrollaron en ese contexto higienista que, como han mostrado distintos investigadores, comienza a disciplinar sus prácticas, en particular el baile, luego de que la fiebre amarilla y la Guerra del Paraguay diezmaran a la población afrodescendiente y que la Campaña del Desierto hiciera lo propio con las poblaciones originarias del sur y centro de la Argentina. El baile es objeto de normativización y su práctica comienza a ser considerada “inmoral”, ya que tenía lugar en conventillos, cabarets y lugares de recreación popular (Varela, 2005). En este contexto, el país se integra política y culturalmente al mercado mundial como una semicolonía inglesa mediante las exportaciones de materias primas. El desarrollo del tango-baile –como sostuviera Marta Savigliano (1994)– es integrado a los centros de la cultura mundial siendo reconocido en estos como una danza exótica, sensual y pasional, objeto de atracción dirigida por hombres (símbolos europeos y norteamericanos de los malevos y compadres), y como una prolongación de la dominación cultural. Jorge Luis Borges los definía a comienzos de la década del treinta en su *Evaristo Carriego* como “ciudadanos plebeyos que tiraban a finos”. La integración colonial del tango en el orden mundial aparecía como una prolongación de la dominación de género y de sus estereotipos valentinescos (referidos a las afectadas poses tangueras de Rodolfo Valentino en la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) y que se convirtiera en el prototipo del *latin lover*.

Hacia el comienzo de la Primera Guerra Mundial, el baile de tango es aceptado por las élites locales luego de su éxito en los salones europeos y de acuerdo con el adcentamiento de sus nuevas modalidades. Pero las expresiones del tango se desarrollaban entre los pliegues de una sociedad en vías de modernización, como formas de intermediación entre distintos grupos sociales, étnicos y sexuales que resistían su integración conservadora. Hacia 1917 el tango-canción se desarrolla a su vez mediante la síntesis cultural que expresara Carlos Gardel entre los orígenes criollo e inmigrantes del tango, dejando atrás la etapa primigenia del tango instrumental y de letras rudimentarias que acompañaban los bailes. Borges se quejaría burlescamente de esta metamorfosis sentimental del tango acaecida a comienzos de los años veinte que dejaba atrás la etapa del “cuchillo y del coraje”. Sin embargo, el escritor palermitano retomaría y reelaboraría de alguna manera (a pesar de su desdén por el “tango llorón y melancólico” y su culto del duelo criollo) la filosofía tanguera mediante su paradójica refutación del tiempo, en cuentos y

poemas. La temprana incorporación de los tangos –primero en los populares sainetes y luego en la cultura de masas gestada en programas radiales y en la cinematografía nacional– no va a suponer su mera integración, sino también una reformulación de sus contenidos y audiencias, de sectores populares que objetivaban en esas producciones sus condiciones sociales de existencia, sus nuevos “berretines” (como el fútbol, la radiofonía y la cinematografía) frente a la modernidad periférica y también los conflictos socioculturales de la época, entre ellos, los que involucraban las relaciones sociales de género y los que enfrentaban al pueblo con la oligarquía. Una historia interna del tango que precipita nuevos protagonismos y estilos, amalgamando las viejas con las nuevas guardias artísticas, políticas y sindicales que acompañaban la llegada de los nuevos migrantes del interior del país y la crisis social.

La mestización cultural del país, de la cual el tango fue su expresión artística y singular más evidente, encuentra en la cultura de masas un medio de expresión, pero también de influjos recíprocos que se proyectarían en el plano de los imaginarios políticos y afectivos. Sin dudas, el advenimiento del peronismo aparece como una consumación (ciertamente selectiva) de aquellas imágenes prefiguradoras que a partir de las expresiones del tango la cultura de masas había modelizado por medio del teatro, la radiofonía y la cinematografía. Figuras estelares del mundo del espectáculo como Hugo del Carril, Eva Duarte, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Osvaldo Pugliese, Nelly Omar, entre tantos otros, conformaron un universo variopinto que tendió puentes visibles e invisibles entre el mundo popular del tango, el de la política y el de los imaginarios colectivos; precipitado sobre el fondo del vacío simbólico dejado por la trágica muerte de Carlos Gardel en 1935. La “cabalgata del circo” (nombre que hace alusión a la película homónima previa a la irrupción del peronismo) llegaba a su máxima expresión con sus protagonistas románticos y populares pero a la vez antiheroicos y humanos. La síntesis entre criollos e inmigrantes constituía un marco sociocultural para la alianza de clases que en el discurso del peronismo enfrentaba al pueblo con la oligarquía terrateniente. Dicha síntesis tendió a desintegrarse con la crisis del pacto capital-trabajo que caracterizó el New Deal argentino desde el peronismo hasta por lo menos mediados de los años setenta, cuando aún vivían la mayoría de los referentes del tango tradicional. Desde ese período histórico (edad de oro del tango) en que convergieron sucesivamente las dimensiones identificatorias, restaurativas y prefigurativas del tango, comienza un período de prolongada crisis que fue también de alguna manera la crisis de sus referencias fundamentales, de sus estereotipos personales y urbanos característicos en proceso de transformación (Calello, 2014). Compositores e intérpretes como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira se constituían en una nueva vanguardia del tango que enfrentaba a los cánones tradicionales del género e intentaba expresar las nuevas realidades urbanas. Sin embargo, tanto la resistencia a sus innovaciones, por parte de la ortodoxia tanguera, como la irrupción e influencia de la industria cultural

vinculada al rock a partir de los años sesenta condicionarán su desarrollo interno. La “restauración del tango” va a caracterizar el período del tango que se desenvuelve a partir de los años ochenta, principalmente (aunque no exclusivamente) por medio del predominio del baile, tanto en los espectáculos como en la aparición y expansión de milongas urbanas.³ En muchas de sus expresiones animaba a sus protagonistas un espíritu de recuperación del tango, de sus símbolos tradicionales como de la necesidad de reanimar su desarrollo. Pero la restauración del tango, por un lado necesaria y comprensible frente a décadas de crisis y hostigamiento, persistió en sus aspectos más evocativos y en la ficcionalización de un pasado perdido con sus climas oníricos y románticos más característicos, como un desarrollo ilusorio en un contexto histórico social y cultural en el que sus referencias fundamentales fueron desapareciendo. Este período se extiende aproximadamente hasta mediados de la segunda década del nuevo siglo (Calello, 2017).

Hacia 2018 aparecen en el campo del tango agrupaciones y milongas feministas, acompañando el auge de las demandas feministas en el país. También se expanden propuestas de orquestas contemporáneas, sobre todo en milongas urbanas, agrupaciones de defensa del tango ante las clausuras y consignas que resumen algunas carencias del tango de comienzos de siglo: “El tango será popular o no será” y “el tango será feminista o no será”.

A la recuperación del tango por sectores juveniles, que caracteriza la primera etapa, parece sucederle un período de rechazo, al menos parcial, del tango anterior. Esta nueva etapa, que podríamos denominar como “tango del siglo XXI”, agrupa a distintas milongas y agrupaciones feministas, que se plantan como antagonistas del tango tradicional y que se agregan (y reemplazan) a las propuestas del baile gay y *queer*, que acompañaron una buena parte del desarrollo de la restauración del tango a partir de los años noventa. En todos los casos, el tango siguió siendo un “territorio en disputa” entre géneros e identidades diversas en torno a la referencia explícita o implícita al amor romántico y sus relaciones con los imaginarios políticos, culturales y territoriales.

Del posmodernismo tardío a un neomodernismo, ¿y el tango?

A comienzos de los años noventa Gilles Deleuze (1999) definía con el inicio de la globalización la emergencia de “sociedades de control”. La (video) vigilancia se expandía entre las porosidades sociales, con la proliferación de sus cámaras a cielo abierto modificando el dispositivo panóptico de control.

3 En la teoría del *performance* de Richard Schechner, la restauración no es una mera repetición de un ritual en otro contexto, sino también la posibilidad de sus resignificaciones e incluso es generadora de itinerarios performáticos alternativos, “de lo que pudo haber sido y no fue” (2011).

La sociedad disciplinaria que analizara Michel Foucault con sus lugares de encierro (aunque declinante), se encontraba aún vigente con la persistencia de sus fábricas, escuelas, manicomios y cárceles, entre otros lugares de vigilancia interna sobre los cuerpos y las almas individuales en los que regían las anatomopolíticas. Las biopolíticas, como formas de regulación demográficas, no habían sido aún completamente desplegadas, pasando a convertirse en sociedades de autocontrol mediante la disrupción viral como amenaza latente que interrumpe las formas conocidas de las sociabilidades grupales.

Con la irrupción pandémica se produjo una acentuación del trabajo a domicilio, la tecnologización-dispersión e individualización de actividades, el (auto)control de la subjetividad por el terror y las ficciones. Como planteaba Theodor Adorno durante la segunda posguerra, el capitalismo necesitaba cada vez más la presencia de las industrias culturales para la reproducción de la subjetividad, siendo que los momentos de interrupción comportan también un riesgo para dicha reproducción entre períodos “normales” que serán posiblemente cada vez más cortos, de las crisis recurrentes del sistema y de sus límites (productivos, ambientales y culturales). En estos períodos de interrupción pueden emerger subjetividades que aparecen necesariamente sujetas a la repetición (neurótica) a la que necesariamente son sometidas con la subsunción al capital mediante las industrias culturales y la disciplina diaria que tienden entonces a expandirse en espacios “privados” y aislados, configurando nuevas formas virtualizadas del *putting out system* (trabajo a domicilio y a destajo). No es menor tampoco la consolidación de tendencias previas asociadas al conservadurismo y el puritanismo moral, que en contextos de confinamiento conforman una nueva economía libidinal y la racionalización de la producción, la distribución y el consumo y de sus modalidades espaciales. La represión sexual, como señalara Freud, fue una de las condiciones de la era moderna, que caracterizara como de “malestar cultural” y asociada a las necesidades civilizatorias (del capitalismo); pero también (debemos agregar) la expresión de una primacía de la sexualidad como distinción privilegiada de sectores de la burguesía a fines del siglo XIX y que encontraron en el psicoanálisis una formulación discursiva específica (Foucault, 2014).

En un artículo anterior planteaba que si los órdenes de realidad experimentaron una profundización ficcional durante el capitalismo tardío, con una inmersión simbólica cuasitotal en ellas de sus habitantes, ¿qué podría considerarse entonces ficcional en la actualidad? (Calello, 2018). También planteaba la necesidad de deconstruir esas ficciones para reconstruirlas en el nuevo contexto con un sentido crítico de distanciamiento que tenga en cuenta sus condiciones socioculturales. Los últimos acontecimientos muestran una acentuación dramática de las tendencias a la desterritorialización corporal y la ficcionalización de las realidades sociales y culturales, con la desintegración de los ámbitos conocidos de las sociabilidades grupales (cines, estadios, teatros, clubes, fábricas, escuelas, universidades, templos, transportes, peñas,

milongas, pero también de algunas instituciones tradicionales como la familiar y de pareja, etc.) acelerándose su reemplazo por las conexiones virtuales y por las industrias interrelacionadas y las metas que lo promueven (alimentaria, farmacológico-sanitaria, ciberpornológicas y mediáticas), quedando quizás los transportes terrestres colectivos reservados a la población “supernumeraria”. Como señalaron distintos teóricos de la cultura, desde Max Weber hasta Yuri Lotman, Michel Foucault, Eric Hobsbawm y Arthur Danto, entre otros, es aventurado hacer predicciones sobre los cambios culturales desde un presente, sino que generalmente las explicaciones son reconstructivas como resultado de imputaciones causales del devenir a partir de eventos histórico-culturales ya acaecidos. Pero se trata de escenarios culturales (y políticos como lo demuestra la reemergencia de nuevas formas ficcionales de su estetización) verosímiles y fundados en experiencias teóricas previas que pueden ser tenidos en cuenta para ubicarnos, al menos parcialmente, frente a la nebulosa futurista del presente que parece cancelar (una vez más) el influjo de la historia.

El tango ya experimentó a lo largo de su historia, como hemos visto, períodos de crisis y reconfiguraciones, pasando desde sus actividades territoriales y corporalizadas (muchas de ellas en los potreros de los barrios y los tambós de los afrodescendientes, atravesando la epidemia de fiebre amarilla de 1871 con sus secuelas de control higiénico y su expansión en las milongas, los peringundines y los patios de los conventillos) a su presencia (transfigurada) en el mundo simbólico del espectáculo teatral, radial y cinematográfico. Transiciones varias que van del “mundo del cuchillo y del coraje” de malevos, compadritos y rufianes a su presencia y expresión mediática y en las que los conflictos sociales, culturales y de género se modificaron pero no desaparecieron. Pero también se da una delegación en los ídolos radiales, cinematográficos y televisivos de las expectativas de cambio social y en la vida cotidiana.

En la actualidad, la subsunción de cuerpos y territorios, despojados por décadas de derechos materiales y simbólicos, demanda una reapropiación de estos en un contexto sociotecnológico novedoso, pero cuyas promesas futuristas son tradicionales. En este contexto, el Estado puede promover su asistencia al tango en general y a sus músicos y bailarines en particular (afectados especialmente debido a que su herramienta de trabajo principal es el cuerpo), y generar así condiciones legales, económicas, culturales e institucionales que garanticen su acceso a las instituciones, por ejemplo, de enseñanza escolar (esta es una de las deudas pendientes que aún mantiene la educación con la cultura nacional; la enseñanza del tango puede constituirse en un medio de enseñanza moral y sentimental alejada de los paradigmas tradicionales). También generar los marcos de sentido, culturales e institucionales adecuados que, acompañando las transformaciones culturales globales, revaloricen la reinserción laboral local y nacional de los y las artistas del tango, generalmente dependientes de informales y precarios circuitos de contratación y/o de viajes al exterior que les permiten ocasionalmente generar reconocimiento

social e ingresos diferenciales ante la incertidumbre laboral. Pues no alcanza solamente con inyecciones de dinero (necesarias cuando tienen lugar) a un conjunto de milongas e instituciones, sino que el Estado debe tener un rol activo en toda la reconfiguración del sistema del tango para garantizar su reproducción, difusión y sus procesos de innovación.

Deudas de la presencia actual del tango en la educación, los medios y los barrios

Las tramas parciales del tango podrán ser expresadas mediante nexos más abarcadores que sinteticen bailes, relatos, sensibilidades, músicas y saberes en espacios y mundos simbólicos que tiendan cada vez más a la modificación de los encuentros grupales. Tramas que reconozcan la historia interna del tango (con sus continuidades, rupturas y emergencias) como expresión popular y también como experiencia de resignificación ritual de la ciudad. Podemos pensar algunas experiencias desterritorializadas y/o novedosas que ya ha tenido el tango durante los últimos años, como la celebración de los ETI (Encuentros de Tango del Interior), encuentros grupales que si bien se vienen realizando en territorios específicos varían constantemente. Son territorios “nómades”, itinerantes, que en ocasiones pueden celebrarse en un pueblito de provincia y en otras en ciudades intermedias o grandes, dependiendo el lugar de la elección democrática que en cada encuentro se lleva a cabo y de las posibilidades de realización que ofrece cada territorio y/o espacio grupal institucional. También ha tenido lugar la construcción de novedosas cartografías urbanas en el tango durante los últimos años, como la celebración del festival Urchasdonía (contracción nominal entre los barrios porteños de Villa Urquiza, Parque Chas, Villa Pueyrredón y Agronomía), la celebración de encuentros performáticos, de géneros y de combinaciones entre saberes diversos vinculados al tango y la cultura que tuvieron lugar en diversas milongas y centros culturales. Como si se tratara de la ejecución de una pieza bailable del “estilo fantasía”, los nuevos territorios tangueros se fundan sobre las bases de la imaginación. Así rezaba la convocatoria para la realización del último Urchasdonía:

Más allá de las fronteras geográficas, a estos cuatro barrios los une una misma identidad tanguera y del sentir porteño. En un mundo donde todo se globaliza, las culturas, la producción, las formas de ver y experimentar, lo barrial es un refugio y resguardo de pequeños universos atesorados.

Muchas veces la cotidianidad y cercanía no permiten darle el lugar que se merece a lo que nos pertenece, por esto uno de los objetivos principales del Festival es revalorizar a nuestros barrios, enalteciendo los proyectos culturales que ya funcionan en ellos y convierten a nuestra

zona en un verdadero foco artístico, cultural y de entretenimiento de Buenos Aires.

El Festival tendrá como eje principal el tango, contará con milongas, conciertos, recaladas, homenajes tangueros, prácticas y clases de tango, peña y certamen de cantores; a su vez, habrá lugar para todas las manifestaciones culturales, usos y costumbres de nuestros barrios.

El 3^{er} FESTIVAL INDEPENDIENTE DE TANGO EN URCHASDONÍA durará tres días y podrán disfrutarlo todos los amigos de nuestros barrios a los que se invitará a “mirar con otros ojos” sus callecitas, y todos los amigos de otros barrios, provincias y países que quieran venir a disfrutar de esta propuesta.⁴

A fines de los años sesenta, Daniel Bell puso de manifiesto, en su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1968), las dificultades que se presentaban al articular la expansión de los deseos (dictados por los distintos mecanismos publicitarios) con la lógica disciplinaria que demandaba la producción fordista. El desarrollo posfordista posterior con su exaltación de la demanda pareció resolver el dilema planteado mediante la exacerbación de los deseos a medida; la diversificación de las expectativas en función de las necesidades sistémicas y el desarrollo de canales apropiados para nombrarlas y conducir las. Sin embargo, quedaban excluidos/as del consumo y de los mercados laborales segmentos cada vez más importantes de la población.

Es probable que los cierres y clausuras de milongas (junto con sus transformaciones y discursivas internas) hayan formado parte de un proceso específico de acumulación que anticipaba en el ámbito de la cultura transformaciones fundamentales basadas en ciegas coerciones sociotecnológicas que aparecen “sin sujeto” o bien naturalizadas. Las formas y alcances que adopten estas transformaciones dependerán en cada campo cultural de los grados de organización colectivas y de sus respuestas particulares, así como también de la calidad de las propuestas (alternativas) que puedan plantearse. Recientemente, durante 2022, se realizaron festivales de electrotango en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como un intento de recuperar el tango electrónico y su incidencia en las milongas luego de varios años de ausencia.

Los tiempos, espacios y modalidades de los encuentros seguramente podrán modificarse. El conjunto de regulaciones espaciotemporales de las interacciones sociales que designa el significado de la cuarentena administrada aparece como un modelo justificado y necesario en las actuales circunstancias, pero se constituye a la vez como una modalidad novedosa que asume las contracciones espaciotemporales (utilizando una noción de David Harvey) del capital,

4 Redacción *Daletango* (6 de noviembre de 2019). “3^o Festival Independiente de Tango URCHASDONÍA”. *Daletango*. Disponible en: <https://diezk.com/daletango/3o-festival-independiente-de-tango-urchasdonia/>.

cuyos contornos dependerán de específicas condiciones socioculturales. Una tendencia a la modularización de las existencias. En esta modalidad (quizás extrema) de contracción espaciotemporal, los cuerpos ocuparán conjuntamente un lugar sociocultural relativo distinto; inmersos en comunidades virtuales y en espacios privados que garantizan la seguridad. Puede que los encuentros grupales se desarrollen en *loci* (lugares) previamente delimitados por las amenazas más acuciantes, lo que seguramente afectará el sentido de esas prácticas grupales, muchas de ellas de base corporal, como el baile del tango. Quizá debamos recuperar tradiciones olvidadas como las de los afrodescendientes, que en los pliegues de la sociedad semicolonial bailaron y expresaron sus identidades nacionales en los albores del tango. ¿Nuevos tambós? ¿Cómo se reconfigurarán los espacios? ¿Serán previsibles sus concurrencias? ¿La (im)previsibilidad limitará la libertad de los encuentros en el tango y su atractivo? ¿Cómo serán afectados sus códigos internos de interacción social y en el baile? ¿Cuáles serán los contenidos de sus expresiones danzantes? ¿Cuáles serán sus formatos mediáticos de difusión y actuación más apropiados? Pero, fundamentalmente, ¿recuperará sus bases sociales y populares como fundamento de sentido de sus prácticas y creaciones? Interrogantes estos y muchos otros que no pueden ser respondidos en lo inmediato, pero cuya formulación tiene asidero en el caotizado estado actual de las culturas urbanas y los cuerpos sociales. Tampoco es posible predecir las gramáticas espaciales y culturales en que se inscribirán dichos cuerpos, pero es seguro que estas no podrán desplegarse sino como elaboraciones en el marco de una epopeya popular con proyección universal como horizonte de sentido, como un territorio centralmente sentimental y de géneros en disputa y elaboración entre sus diversas identidades constituyentes que reelaboran sus contenidos melodramáticos fundantes.

Si desde comienzos del siglo pasado el tango se inscribió y resignificó a través de los medios de comunicación, expandiendo su influencia artística, social, cultural y política, es posible que los nuevos soportes transmediales (como viene ocurriendo en otros casos) impriman al género nuevas características, a su vez influenciadas por otros grupos y movimientos sociales. Su apropiación y desarrollo cultural ya no como un medio exclusivamente receptivo, sino como un hacer transformador y terapéutico que integre tanto las nuevas tecnologías transmediales como los cuerpos sociales. Visto retrospectivamente, durante las últimas décadas los escenarios del tango semejaron ser el “canto del cisne” de sus manifestaciones del siglo XX mediante el desarrollo de circuitos ficcionales de variada naturaleza, aunque con un predominio del baile.⁵

5 Al respecto, resulta adecuado el análisis que realiza el bailarín y coreógrafo Hugo Mastrolorenzo en su libro *El tango ha muerto en escena* (2020), en el que plantea el desarrollo y la consolidación de un canon estético en el baile del tango y sus escenarios habituales basados en la exhibición y cuyos fundamentos psicológico-sociales residen en el narcisismo.

En la novela de Bioy Casares *El sueño de los héroes* (1954) –como en la fenomenología histórica del tango restaurado durante las últimas décadas–, el regreso del héroe al sitio original se consuma para terminar develando aquella trama onírica que lo tiene como protagonista involuntario. Emilio Gauna, el protagonista, muere finalmente en un duelo con el Doctor, a quien el grupo heroico del que formaba parte seguía por temor y lealtad. Pero a pesar de su muerte Gauna se enfrenta a la verdad en un último acto de arrojo. A pesar también de los intentos de Clara (la heroína) por salvarlo, la travesía del héroe tanguero culmina trágicamente; fiel a su estirpe de compadrito (como quizás hubiese aprobado Borges), pero siguiendo a Bioy: “infidel a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir”. En *El sueño de los héroes* todas estas condiciones (el pasaje del territorio a su representación ficcional y las relaciones sociales de género) se presentan de manera consecutiva y simultánea, en el contexto de los carnavales porteños de 1927.

El relato sirve como alegoría crítica de la persecución de un sueño irracional, dictado por la lealtad a los vínculos de dominación personales y patriarcales. También como la expresión novelada de una epopeya irreflexiva cuya “escena oculta” es el mundo cultural del tango. Esta novela –que no puede prescindir de la mirada que sobre la epopeya del tango tenían (y aún tienen) intelectuales y artistas de otros sectores sociales– es sin embargo una fiel reconstrucción literaria de los personajes del tango y de sus problemáticas existenciales, de género y sociales entrelazadas. La seducción (que aparece repetidamente en las simbologías coreográficas del tango y en sus “mascaritas”) a pesar de su sencillez revela, más que la dominación masculina, su fragilidad al erigir baluartes frente a las mujeres, pero cuya posesión puede ser engañosa. Siguiendo a Baudrillard:

... es lo que trasluce en el juego más banal de la seducción: me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce. Juego movedido, en el que es falso suponer que solo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (*seducere*, llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado. Los prestigios de la seducción son muy superiores a las consolaciones cristianas del goce. Nos lo quieren hacer tomar por un fin natural... y muchos se vuelven locos por no alcanzarlo. Pero amar no tiene nada que ver con una pulsión, si no es en el *design libidinal* de nuestra cultura –amar es un desafío y un poner algo en juego: desafío al otro de amarlo a su vez– ser seducido es desafiar al otro a serlo (ningún argumento más sutil que acusar a una mujer de ser incapaz de ser seducida). La perversión, bajo este aspecto, toma otro sentido: hacer como si se fuera seducido,

pero sin serlo, y siendo incapaz de serlo. ¡La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual! (1981: 23).

Como he señalado en otro lugar, el tango protagonizado por malevos, compadres, guapos y compadritos experimenta un cambio sustancial en sus letras que pasan del relato épico individual al intimista, “de la secta del cuchillo y del coraje”, como sostuviera Borges, a un tango melancólico y esquemáticamente caracterizado de “tristón”, que tendrá como protagonista a un personaje “soñador”. También que la asignación de género en los sectores populares –como los que caracterizaron al tango durante el siglo pasado– se relacionaba en parte con el enfrentamiento político cultural entablado con los sectores oligárquicos o tenidos por tales. Las “relaciones sociales de género” presentes en los tangos y en sus expresiones del mundo del espectáculo –particularmente en los melodramas radiales y cinematográficos– fueron resignificando los roles tradicionales de género con sus imaginarios. Sobre la base de las nociones performáticas de Richard Schechner el análisis del tango puede ser abordado como “restauración” de conductas ritualizadas, que no repetían el ritual de la “misma manera”, sino que permitían una relectura de estos en contextos histórico sociales diversos (Calello, 2014, 2017). Encontramos en algunas obras performáticas como *Volá* (2017) y *Vacío* (2020) de Hugo Mastrolorenzo y Agustina Vignau algunos indicios al respecto, con el desarrollo de poéticas y escenas postangueras y postsexuales.

En *Vacío* se trata de una saga de cuatro cuadros en formato virtual (*streaming*) que mediante la combinación de danza, diálogos y objetos se constituye en el lugar simbólico al cual se puede regresar, o como escribiera Cesare Pavese en su novela *La luna y las fogatas*: “nos hace falta un país, aunque solo fuera por el placer de abandonarlo. Un país quiere decir no estar solos, saber que en la gente, en las plantas, en la tierra hay algo tuyo, que aun cuando no estés te sigue esperando” (2013: 24).

En esas obras se reconocen también los peligros y sinsabores que depara el regreso y la necesidad de atravesar el pasado sin ninguna garantía de poder abandonarlo, y se muestran los lugares y las temáticas melodramáticas del tango en sus desplazamientos, como un medio que consta de fragmentos escénicos y musicales de tangos, de cuerpos y gestos (las cuatro escenas de la pieza son: “El gesto íntimo”, “El pecho de Raúl”, “Eterno retorno” y “Nada”), en los que el tiempo se sucede como en bucles que resignifican laberínticamente nuestra existencia buscando una salida. Parece indagar sobre la posibilidad del regreso sin que eso signifique quedar encallados en el pasado, incorporando en la danza los gestos nimios de la intimidad para trascender sus momentos ritualizados (“El gesto íntimo” y “El pecho de Raúl”). El “desencuentro”, como en el baile de tango y en algunas de sus letras más profundas, tiene lugar en el límite del extrañamiento con el otro, en la falta del reconocimiento mutuo y la soledad que se expresan como locura. Finalmente, aparece el duelo entre seres

obnubilados, en este caso como un final agonístico que no se consuma sino para recuperar el lenguaje y la identidad, como *khátarsis* de lucidez frente a la posibilidad cierta del vacío (“Nada”); quizás como alternativa de resolución narrativa a la muerte violenta, que otrora fuese dada por el cuchillo.⁶

Con el inicio de la pandemia, en el que el tiempo aparece detenido desde antes de su inicio, la epopeya del tango puede ser reconstruida mediante las miradas de sus propios actores, como una comunidad ampliada de pares que ya no se limitan a sus protagonistas ni temáticas originales. Hoy pareciera que el rey del tango se halla desnudo de sus imaginarios (de “todos” los imaginarios, incluidas las últimas “invenciones culturales”) y debe gestionar su propia contemporaneidad o perecer, aunque esto último, como en la vida real del cual el tango es expresión auténtica, no dependa totalmente de nuestra voluntad.

Bibliografía

- Augé, M. (1992). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bell, D. (1981 [1968]). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Bioy Casares, A. (1998). *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1998). *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza.
- _____. (2016). *El tango. Cuatro conferencias*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Buck Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Calello, T. (2014). “Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural”. Presentado en las *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre. Ensenada, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4206/ev.4206.pdf.
- _____. (2017). *Tango siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

6 Hemos realizado un análisis con los protagonistas de la obra en la *II Jornada de Trabajo Abierta: de las corporalidades a las nuevas tecnologías en los lenguajes artísticos* en el marco del Proyecto de investigación “Escenificaciones públicas, melodramas y nuevas tecnologías. Del mundo del espectáculo a la política 2001-2017”. Disponible en: <https://www.facebook.com/licenciaturaenculturaylenguajesartisticos/videos/1055312878263430>.

- _____ (2018). “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”. *Teoría Sociourbana*, n° 1. Disponible en: <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>.
- Danto, A. C. (2014). *Narración y conocimiento*. Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, G. (1999). “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2011). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- _____ (2014). *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires Siglo XXI.
- Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1984). *Invention of tradition*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Huysen, A. (2006). Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kafka, F. (2009). *La metamorfosis y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- Kush, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Biblos/Secretaría de Cultura de la Nación.
- Lotman, Y. M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Mastrolorenzo, H. (2020). *El tango ha muerto en escena*. Buenos Aires: Dunken.
- Pavese, C. (2013 [1950]). *La luna y las fogatas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Preciado, P. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Pujol, S. (1994). *Valentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2011). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Savigliano, M. E. (1994). *Tango and the political economy of passion*. Estados Unidos: Westview Press.
- Schechner, R. (2011). “Restauración de la conducta”. En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.), *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.

Capítulo 4

Rosa... de lejos, melodrama peronista

ADRIÁN MELO*

En un principio fue el melodrama. En *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Doris Sommer analiza la relación entre erotismo y patriotismo presente en lo que denomina los romances fundacionales latinoamericanos. Según Sommer, las novelas románticas como *Amalia* (1851), de José Mármol, en la Argentina; *María* (1867), de Jorge Isaacs, en Colombia; *Iracema* (1865), de José de Alencar, en Brasil, o *Doña Bárbara* (1929), en Venezuela, entre otras, funcionaron como verdaderos mitos fundacionales que utilizaron el folletín melodramático para promover el nacionalismo y el modelo del Estado nacional y familiar, tal como se conformó en esos países, tras las guerras de independencia.

A partir de la asociación entre pasión romántica y patriotismo, esas primeras novelas con nombre de mujer se centraban en una historia de amor heterosexual, en los obstáculos que debían enfrentar para materializar ese amor y en matrimonios que sirvieran como ejemplos de consolidación aparentemente pacíficas durante los conflictos de mediados del siglo XIX.

Sommer se apoya en la idea gramsciana de la necesidad de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del amor, más que por la coerción para consolidar un proyecto hegemónico. Para la autora, la sociedad civil era la que debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia. En ese sentido, lograr la identificación del lector con la historia de amor era, al mismo tiempo, lograr la adhesión al proyecto político que sustentaba. El romance y la república a diseñar coincidían y en la mayoría de los casos, los escritores eran a la vez actores políticos.

En *Amalia*, la novela fundacional por excelencia de la Argentina, esto se vislumbra en el amor entre la bella tucumana Amalia y el porteño Eduardo

* Universidad de Buenos Aires (UBA).

Belgrano, dos regiones antagónicas que se reconcilian en el matrimonio de la pareja protagonista. Si bien la novela culmina trágicamente con el asesinato de Eduardo a manos de la policía secreta de Rosas la noche posterior a la boda, en el destino de Amalia se cifra el destino de la Nación. Según narra Mármol, su cuerpo nunca apareció: pudo entonces haber sobrevivido a la matanza y engendrar un hijo de Eduardo en ese lecho que funcionó a la vez de tálamo nupcial. La pareja de Amalia y Eduardo devendría así en una pareja edénica que hace posible el “creced y multiplicaos” a partir de los hijos de la conciliación nacional.

La hipótesis de este artículo es que, posteriormente, primero el cine y luego la televisión retomaron esa función de educación sentimental y política de las novelas nacionales a través del género melodramático.

Para ejemplificarlo, se tomará la telenovela *Rosa... de lejos* de Celia Alcántara. Dirigida por María Herminia Avellaneda y emitida por Argentina Televisora Color (ATC) entre enero y diciembre de 1980 con un elenco de figuras estelares, la ficción hizo estallar los índices de audiencia de la franja horaria de 13:30 a 14:30 horas, con un promedio de 60 puntos de *rating*. Según lo que se pretende argumentar, el éxito inusual y masivo de la ficción obedece al hecho de apelar a discursos de distintas procedencias ideológicas y de larga hegemonía en el imaginario social argentino con lo cual captó diferentes públicos. De entre ellos, la telenovela, hizo prevalecer el que voy a denominar como discurso o género del melodrama peronista. A su vez, como hijo de su época, el relato da cuenta de un momento de crisis del gobierno dictatorial de turno.

A partir de la historia de Rosa María Ramos, una muchacha pobre que emigra del campo a la ciudad de Buenos Aires y que, tras una desilusión amorosa y un intenso e incansable trabajo como modista logra encumbrarse en las más altas esferas de la escala social, se reivindica el mito liberal del eterno progreso y del esfuerzo y el mérito individual para sobrevivir en la lucha por la vida. Sin embargo, el hecho de que se trate de una mujer, una “cabecita negra” de la provincia de Santiago del Estero, la constante apelación a la idea de que el trabajo dignifica y a la solidaridad y comunidad de los sectores humildes, identifica la historia con los ideales nacionales populares cuya máxima expresión fue el primer gobierno peronista del período 1946-1952.

Tras los años más siniestros del terrorismo de Estado y de la secuencia “secuestro-desaparición-tortura y muerte” de personas llevada a cabo de manera sistemática, ejercida brutalmente durante un trienio, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional estaba comenzando a mostrar sus fisuras y los signos del desgaste. Al asfixiante clima producto de la cultura del miedo se le sumaba una crisis económica recesiva producto de los efectos devastadores de la desindustrialización, la apertura de los mercados al exterior y la especulación financiera. En un contexto de crisis en el que no logra imponer una nueva forma de acumulación capitalista ni imponer la nueva forma de relación social propia de los Estados neoliberales no parece casual que surgie-

ran y se popularizaran ciertos discursos que apelaban a recuperar narrativas épicas de la justicia y la redención sociales que evocaban los tiempos dorados del Estado de bienestar.

Quizás una de las claves que permita explicar el éxito masivo de *Rosa... de lejos* y su perdurabilidad en la memoria colectiva es que reivindica esa sociedad populista producto del proceso de industrialización por sustitución de importaciones que el gobierno dictatorial se había propuesto erradicar de una vez y para siempre. De esa manera *Rosa... de lejos* se constituyó en una de esas ficciones orientadoras hijas de la época en que surgió al absorber enunciados circulantes, imaginarios sociales, emociones y sentimientos colectivos que recorrían en la sociedad argentina durante su tiempo de producción.

El melodrama peronista

Si bien es difícil establecer una definición precisa del género melodrama, ya sea en su formato literario, cinematográfico o televisivo, diversos estudios (Oroz, 1995; Monsiváis y Bonfil, 1994, entre otros) tienden a afirmar que el melodrama en Latinoamérica fue el género más representativo convirtiéndose en la educación sentimental y política de una generación y que a través del folletín o el cine hizo compartir ideas hegemónicas de nación, familia y sociedad.

Particularmente, lo hizo a partir de historias de amor –con sus correspondientes obstáculos, imposibilidades, estereotipos de bondad y villanía, sentimientos condensados, dramas y destinos trágicos– que, como *Amalia*, simbolizan alegorías nacionales o que se enmarcan en épicas nacionales al ubicarse en contextos históricos fundacionales como las guerras de independencia, la Revolución de Mayo, la creación del himno nacional argentino o la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento. Sin ser exhaustivos, son ejemplos cinematográficos en ese sentido *La guerra gaucha* (Demare, 1942), *Su mejor alumno* (Demare, 1942), *El grito sagrado* (Amadori, 1954), entre otros.¹

1 Ambientada en las guerras de independencia y focalizada en la épica de los gauchos al mando del general Martín Güemes, *La guerra gaucha* narra el amorío entre una hacendada y un militar realista. El herido teniente Villareal (Agustín Magaña) es llevado a la estancia de Asunción Colombres (Amelia Bence) y durante su convalecencia se enamora de su cuidadora y comprende el error que está cometiendo al combatir en las filas del ejército español. Finalmente, gracias al amor se suma a la gesta patriótica de los rebeldes americanos. Por su parte, *Su mejor alumno* se centra en la relación entre el político Domingo Faustino Sarmiento (Enrique Muiño) y su malogrado hijo Dominguito (Ángel Magaña) que perece en la ominosa guerra de la Triple Alianza. *El grito sagrado* narra en clave peronista la gesta de los revolucionarios de Mayo para liberarse del dominio español centrándose en la trágica historia de amor entre Mariquita Sánchez de Thompson (Fanny Navarro) y Martín Thompson (Carlos Cores).

Según estudiosos tan disímiles como Juan José Sebreli, Daniel James, Matthew Karush y Horacio González, particularmente el peronismo y el discurso peronista se apropiaron de los lenguajes y géneros populares, en especial del melodrama utilizando el cine como arte de masas, aunque también la radio y la literatura para narrar su épica política y los propios ideales de amor y familia.

James alude a la diestra manera en que Perón recurrió en sus discursos a las letras de tango para interpelar y conmovir al público popular. Por ejemplo, en su discurso del 17 de octubre de 1945 dijo que le gustaría abrazar a la multitud de trabajadores y trabajadoras “como si abrazara a mi madre. Porque ustedes han tenido los mismos dolores y los mismos pensamientos que mi pobre vieja habrá tenido en esos días” (citado en James, 1990: 38). James analiza que en este como en otros casos la referencia lunfarda a “la vieja” no es gratuita ni vacua, sino que es eco de un importante tema sentimental de las letras de tango y de los argumentos de los melodramas y las radionovelas: la pobre madre dolorida, cuya congoja simboliza la congoja de sus hijos, de todos los pobres. De ese y otros múltiples modos, apelando a pasiones largamente construidas en el imaginario popular, Perón conmovía fibras sentimentales y en un mismo movimiento se alejaba del discurso intelectual y formal hegemónico que caracterizaba a los partidos tradicionales del momento y cuyas palabras solemnes y anquilosadas eran poco comprendidas o no llegaban a emocionar a los sectores populares.

En *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Matthew B. Karush analiza las formas en que las radionovelas, los melodramas y las comedias blancas anteriores al peronismo anticipan el discurso peronista de la armonía de clases y el ascenso social al presentar en películas tales como *La rubia del camino* (Romero, 1938) o *Caprichosa y millonaria* (Discépolo, 1940) historias de amor entre pobres y millonarios con final feliz. El remanido argumento –base de tantos culebrones– de chica o chico pobre enamorada/o de muchacho o muchacha rica funcionaba en la época como nueva ficción fundacional conciliatoria de las luchas de las clases sociales y como modélica de las nuevas familias nacionales. En ese sentido, la historia de amor de Perón y Evita Duarte puede considerarse el cénit de esos romances y el matrimonio entre ambos, uno de los primeros hechos justicialistas.

En las películas analizadas por Karush, los pobres solían tener buenos valores y los ricos –como en *Gente bien* (Romero, 1939)– eran personajes negativos; se preanunciaba así el discurso antinómico de Perón de la oligarquía versus el pueblo:

El lenguaje con que Perón apelaba de manera potente a los trabajadores era esencialmente melodramático. En su moralismo maniqueo, en sus ataques a la codicia y el egoísmo de los ricos y en su tendencia a presentar a los pobres como auténtico pueblo argentino, lleva rastros

inconfundibles de las películas, la música y los programas de radio de los años treinta (Karush, 2013: 224).

En este contexto cultural, el peronismo había encontrado una base cultural en la que cimentar su discurso: el triunfo del proletariado y de los valores de los proletarios se conseguía mediante un estado de armonía entre trabajo y capital. La habilidad de Perón consistió en reapropiarse de una cultura del melodrama popular ya existente para conectarse emotiva y fluidamente con la clase trabajadora.

Así, en 1947 Zully Moreno protagonizó junto con Arturo de Córdova *Dios se lo pague* (Amadori, 1947), una película muy popular para su época que tuvo el mérito de ser la primera ficción argentina nominada al Oscar. Su argumento remitía a la ideología justicialista hablando de un mundo dual de pobres que tienen conciencia social y ricas damas de beneficencia decadentes, encerradas en un mundo de apariencias y algo tontainas. El mendigo interpretado por Arturo de Córdova daba largos discursos criticando a la burguesía especuladora y predicando un mundo por venir donde la riqueza se distribuyera con justicia. Finalmente, la conciliación de clases era posible a condición de que los ricos adoptasen los valores de los pobres: la historia de amor central lo evidenciaba. Una nueva *Amalia* de José Mármol en versión justicialista.

No fue la única vez que la pareja interpretó una historia de amor con reminiscencias políticas. En *Santa y pecadora* (Amadori, 1950), Zully dio vida a una belleza blonda que se redime por amor a un hombre que le enseña la misericordia para con los obreros y los desamparados, clara referencia a la figura de Eva Perón. La película retomaba el argumento de la novela *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, pero ahondaba en la crítica a la agraria “aristocracia ciega, sorda y sensual que pretende manejar los sentimientos como maneja el país”. Esa clase social es la verdadera malvada del filme, la cuna de todas las injusticias que engendra “una sociedad que explota a los hombres y olvida a las mujeres”. La oligarquía es también la malvada en *La mujer de las camelias* (Arancibia, 1953), bizarra adaptación que extrapolaba el clásico de Dumas a Buenos Aires y Mar del Plata. Marguerite devenía una aporteñada Margarita interpretada por Zully Moreno que, como la acción transcurría en el presente y no el siglo XIX, no padecía tuberculosis sino demencia degenerativa y se suicidaba en las enlodadas aguas del Riachuelo.²

2 Casada con el director Luis César Amadori, responsable de muchas de sus películas que pueden ser leídas a la luz del peronismo, Zully Moreno no pudo escapar a las tenebrosas represalias de los golpistas del '55. El colmo para la dictadura militar “libertadora” fue que en 1952 Amadori había escrito y dirigido para la Secretaría de Prensa y difusión de Raúl Apold el guion del cortometraje *Eva Perón inmortal* que, con material de archivo reconstruía los tristes días de la agonía y los funerales de Eva. Eso signó los destinos de ambos. *Amor prohibido* (Amadori, 1958) rodada en 1955 vio interrumpido su estreno hasta 1958 y Amadori no pudo figurar en los créditos de la película. Fue encarcelado y torturado por los militares bajo el gobierno de Aramburu.

Melodrama y peronismo en *Rosa... de lejos*

Para Horacio González una de las claves para entender el peronismo es el folletín popular, ese modo narrativo que postula una suma de gestos muy condensados y patéticos, enhebrándolos con las figuras canónicas de la pobreza, el abandono, la caída, la venganza, la redención. “La historia que cuenta el folletín es una historia de sentimientos puros, congelados, moldeados en altares colectivos, de una intensidad de matices”.³

Sin duda, una de las cifras que explica el éxito masivo de *Rosa... de lejos* es haber bebido y amalgamado las fuentes del género melodramático y las del imaginario nacional y popular encarnadas en el peronismo. Pero, a la vez, al no poder hacerlas explícitas en plena censura de la dictadura militar, en 1980 supo encubrirlas y disfrazarlas en una acertada elipsis al situar la ficción televisiva en un pasado y presente ahistóricos cuyo lapso temporal no se precisa pero sí se alude.⁴

La acción de *Rosa... de lejos* transcurre en un arco de veinte años en los cuales se narra el ascenso social de Rosa María Ramos –interpretada por la actriz Leonor Benedetto– desde su llegada a la estación Retiro para huir de las miserias de su Santiago del Estero natal, pasando por sus primeros trabajos como empleada doméstica en la ciudad porteña hasta convertirse en costurera, modista, afamada diseñadora de modas y dueña de una *maison* en un antiguo

Tras salir en libertad se vio obligado a exiliarse junto con su esposa. A su vez, *Amor prohibido* fue la última película de Zully Moreno. Versión local de Ana Karenina de Tolstói se tomaba sus licencias y actuó como una forma de justicia poética a la terrible realidad. En una escena, Ana –Zully Moreno– entra sola al Teatro Colón, las mujeres de la alta sociedad la miran de reojo, se asoman desde los palcos, aproximan sus lentes para mirarla, cuchichean, fingen ignorarla y la repudian. El episodio evoca a Evita en 1944 cuando aún siendo amante del coronel Perón asistió a las clásicas galas del 9 de julio y fue despreciada por el público asiduo al Colón. Como Eva en 1944, Zully está más bella y deslumbrante que nunca y se yergue orgullosa frente la hipocresía de la sociedad.

3 Por ello, precisa Horacio González (1989), no se entiende Evita, su lenguaje, su oratoria, sin su pasado en el radioteatro y la cinematografía argentina. “No se entiende, por añadidura el peronismo, sin hacerlo un contemporáneo sensible de los lenguajes que animaban la radiofonía de los años cuarenta [...]. Las clases populares, y en especial la clase obrera, en donde los procesos históricos conocidos, se forma en un suelo cultural y social, en donde los lenguajes narrativos constituyen o ayudan a formar inequívocamente formas de conciencia colectiva”.

4 *Rosa... de lejos* es el *remake* de *Simplemente María*, telenovela exitosa protagonizada por Irma Roy que más tarde abandonó su carrera de actriz para abrazar la carrera política en las filas peronistas. *Simplemente María* se emitió en 1967. De manera que cuando se aludía a veinte años atrás como momento en que comenzaba la ficción, la acción se remontaba a 1947. También los recurrentes personajes inmigrantes e hijos de inmigrantes que, al contrario de Rosa, progresan pero no ascienden sustancialmente de clase social, suponen una marca temporal y un posicionamiento político de la autora.

petit hotel del barrio de Recoleta. La telenovela concluía con su triunfo social definitivo en el mundo de la alta moda de París. En su itinerario no faltaba el encuentro con la amiga fiel de toda heroína, Teresa (Betiana Blum), y la comunidad de amigos solidarios pertenecientes a los sectores populares: los inquilinos de la pensión de doña Pierina (Chela Ruiz) en el barrio de La Boca.

Si en el espacio social, Rosa llegaba a codearse y a hacerse amiga íntima de miembros de la tradicional familia Alvear⁵ –y hasta uno de sus integrantes se enamoraba apasionadamente de ella–, en términos de capital simbólico pasaba de analfabeta a instruida hasta erigirse en dueña de una relativa cultura general impartida por un fiel amigo docente que la amparaba desde su llegada a Buenos Aires: el maestro Esteban Pasciarotti (Juan Carlos Dual). En los últimos capítulos, Rosa aspiraba a estudiar derecho en la Universidad de Buenos Aires, sueño que finalmente no concreta.

Sin embargo, el ascenso social a costa de intenso trabajo y esfuerzo desmedido no estaba exento de desgracias y desventuras amorosas. En su primer paseo por la ciudad de Buenos Aires, en Plaza Italia, cerca de los románticos bosques de Palermo, Rosa es abordada y seducida por Roberto Caride (Pablo Alarcón), un apuesto estudiante de medicina proveniente de una familia acomodada venida a menos del barrio de Villa Devoto que solo quiere divertirse con ella. Profundamente enamorada, la muchacha conoce la decepción y el abandono cuando le comunica a Roberto de su embarazo. Impulsada por esa desilusión y por el afán de proteger a su hijo, Rosa se decide a estudiar corte y confección y deviene modista para mantener a su naciente familia. De esa manera la telenovela agrega al melodrama un tópico de la literatura y la cinematografía populares: la de la costurerita que dio el mal paso.⁶ Y

5 Alvear es una familia tradicional argentina en principio ligada a la tenencia de tierras y de viñedos en Mendoza. Sus orígenes se remontan a Diego de Alvear, perteneciente a una familia noble española que llegó al país en el siglo XVIII. La familia legó militares a la independencia local (Carlos María de Alvear), intendentes (Torcuato de Alvear), un presidente (Marcelo T. de Alvear) y es una de las pocas familias que podría merecer el calificativo de aristocrática si existiese aristocracia en Argentina.

6 El tópico de la costurerita que dio el mal paso tiene sus orígenes en un poema homónimo de Evaristo Carriego publicado en 1913. En uno de sus fragmentos expresaba: “–y lo peor de todo, sin necesidad–/con el sinvergüenza que no le hizo caso después [...] –según dicen en la vecindad–/se fue hace dos días. Ya no era posible/fingir por más tiempo. Daba compasión/verla aguantar esa maldad insufrible/de las compañeras, ¡tan sin corazón!//Aunque a nada llevan las conversaciones,/en el barrio corren mil suposiciones/y hasta en algo grave se llega a creer./¡Qué cara tenía la costurerita,/qué ojos más extraños, esa tardecita/que dejó la casa para no volver!”. En 1926 dio lugar a una película muda dirigida por José Agustín Ferreyra y protagonizada por María Turganova y Felipe Farah. La película comenzaba con un tango con letra de Leopoldo Torres Ríos y música de Guillermo del Cancio cuya letra expresaba: “Qué tenés, costurerita,/que no cantás como antes/al llegar la tardecita?/¿Qué tenés, costurerita?/¿Acaso el muchacho aquel/que ya no viene a la puerta/te ha dejado el

subrepticamente aparecía un elemento simbólico del peronismo desde que Eva Perón les regalara por centenares de miles a humildes mujeres con deseos de progreso y ascenso social: la máquina de coser.

En una vuelta de tuerca al mito clásico, el galán infiel seductor y mentiroso vuelve a los pagos arrepentido y es aceptado por la crédula Rosa. Pero, tras cinco años de convivencia feliz con su amante y Tony, su hijo, Roberto abandona definitivamente a Rosa y se casa con otra mujer cuando se recibe de médico.

La reacción de Roberto es representativa de la clase social a la que pertenece. Si bien la familia Caride conoció tiempos mejores y de mayor opulencia, la caída en desgracia social y el ser desprovistos de riqueza no fue de la mano de ser desprovistos de prejuicios burgueses, discriminación y racismo particularmente encarnados en la figura de Inés Caride (Cristina Tejedor), la hermana de Roberto que se constituye en la villana por antonomasia que precisa todo melodrama.

Pasados veinte años de desencuentros y rencores llega el necesario turno de la justicia, la venganza y la redención que forma parte de los tópicos del folletín. En primer lugar, como una Evita de la alta costura, Rosa beneficia económica y afectivamente a quienes la ayudaron y acompañaron: su fiel amiga Teresa, la madre de Esteban, Pierina y al propio Esteban, con quien finalmente termina casándose por afecto y gratitud en una relación desprovista de pasión.

La revancha de Rosa es desmesurada y presenta cuotas de fuerte resentimiento social. Así, le niega a Roberto –y a su propio hijo!– el afecto y la posibilidad de compartir la crianza de Tony. El tiro de gracia es cuando Roberto quiere recuperar su amor y ella lo rechaza desde la cúspide del poder económico y el éxito social y cuando se opone fervientemente al casamiento de su hijo Tony con “Ita” Saavedra (Gabriela Toscano), la hija de Inés, por considerarla inferior en la escala social. Así, Rosa da cuenta de su desclasamiento al convertirse y adoptar los valores de la clase social que en su momento la despreció.

El perdón y la redención social del personaje principal precisarán y llegarán de la mano de una víctima inocente: la dulce Ita muere en el parto cuando da a luz a la hija de Tony. En una versión contemporánea de Romeo y Julieta, la muerte de uno de los hijos lleva la paz a las familias y hace que Rosa vuelva a sus orígenes, es decir, se case con Esteban. La hija de Ita y Tony lleva el nombre de Rosa Inés. De esa manera, en la futura generación se cifra la posibilidad de la conciliación nacional.

alma yerta?/¿Acaso el muchacho aquel?/La máquina de coser/en tu vida conventual,/ es para vos un misal/que te hace olvidar el mal,/que te produjo el querer/la máquina de coser./No llorés, costurerita,/no te acordés del malvado,/y cantá en las tardecitas/para que así tu viejita,/no adivine tu pecado.../No llorés, costurerita...”.

Las vidas paralelas de Rosa y Evita

En *Eva Perón. ¿Aventurera o militante?*, Juan José Sebreli fue uno de los primeros autores en explicitar las connotaciones melodramáticas de la vida de Eva Duarte cuyas desventuras comienzan con la mujer humilde que escapa de la miseria pueblerina de Junín a la ciudad porteña y allí deviene actriz –considerada una puta para la época– y vive una historia de amor prohibida con un coronel y político que de humillada la lleva a las cúspides del poder.⁷ Tal como lo expresa Sebreli:

En mí, la figura de Evita forma parte de uno de los mitos de mi infancia. Mito entreverado con otros como el melodrama, las letras de tango, las páginas sepias de Radiolandia, el radioteatro de las tardes, el cine argentino de la década del cuarenta, con sus heroínas que ascienden vertiginosamente desde la oscuridad hasta la fiesta deslumbrante; justamente lo que después iba a representar Eva Perón [...]. El mito infantil de Evita Duarte se transforma en un mito literario. Evita de pronto es la heroína romántica; un poco la prostituta del folletín romántico a la cual el destino permite vengarse de la sociedad que la humilló (Sebreli, citado en Mignogna, 1984: 36).

Es fácil establecer un paralelismo entre los destinos de Evita Duarte y de Rosa Ramos. Como Evita y como tantos pueblerinos, Rosa es una mujer humilde que emigra a la ciudad en busca del ascenso social. Una vez allí, el trabajo y el destino la llevan a las cumbres del poder y desde ahí se permite impartir justicia: beneficencia y amor para quienes la ayudaron y con quienes se siente identificada en la lucha y la clase social y rencor y odio visceral para quienes la humillaron y depreciaron.

En el mismo sentido, *La razón de mi vida* (1951), el libro que si bien no fue escrito por Eva Perón se postula como su biografía y se eleva a ícono cultural y lectura doctrinaria obligatoria del peronismo,⁸ es la epitome del melodrama.

7 Se podría agregar que el melodrama concluye con los abrazos desgarrados de la agonía de Evita reproducidos hasta el cansancio en las fotografías de la época, los discursos de barricada ornamentados con ritualismos de folletín burgués, el desgarrador renunciamento a la vicepresidencia frente a una multitud nunca vista, el rostro pálido y las manos débiles esforzándose en poner el voto en la urna desde la cama del hospital narrado por quien casualmente fuera el fiscal radical, el escritor David Viñas, que en su descripción del suceso hace referencias literarias a Tolsói y al director gay Serguei Eisenstein, el penoso vía crucis de una Eva demacrada saludando desde el auto descapotable para asistir a la asunción de la segunda presidencia de Perón. Estas imágenes encuentran su cénit en los espectaculares y fastuosos funerales de Evita, que evocan tanto los de Rodolfo Valentino y Carlos Gardel como algún triste film del neorealismo italiano, con las caras llorosas de los pobres bajo la lluvia.

8 Si bien firmado por Eva Perón, las fuentes históricas coinciden en señalar al periodista español Manuel Penella de Silva como el primer redactor de *La razón de mi*

Por un lado, tal como advierte Horacio González, el libro sigue la estructura de la vida de los santos populares. Por otro lado, es un *Bildungsroman*, una novela de educación política y amorosa de “cómo se llega a ser lo que se es”. Narra la historia de una mujer plebeya y humillada a quien la voluntad, el destino y el amor de un hombre convierten en una reina y que en la cúspide del poder no solo hace justicia consigo misma –venganza dirían otros–, sino con todas y todos los que considera humillados como ella. Es un tópico tan caro que alimentó desde los folletines burgueses del siglo XIX de la alta y baja cultura, pasando por los radioteatros populares, los melodramas del cine del siglo XX, hasta las telenovelas del último siglo. Sin dudas, *Rosa... de lejos* está impregnada de referencias –e incluso paratextos– a *La razón de mi vida*.

El sinceramiento

En 1993, Celia Alcántara publicó en formato libro su éxito televisivo más contundente. En la versión novelada de *Rosa... de lejos* explicitó lo que en 1980 solo se podía leer entre líneas. En efecto, ubicó el comienzo de la novela y la llegada de la humilde campesina a la estación de Retiro en 1945, un año decisivo en relación con el advenimiento y consolidación del fenómeno peronista. A su vez, la narrativa traza una relación entre el itinerario existencial de Rosa Ramos y el acontecer político narrando y haciendo coincidir los sucesos y hechos políticos exitosos y las crisis del peronismo con los momentos felices e infelices de la vida de la protagonista. Así, el ascenso del coronel Perón y sobre todo de Evita al poder político van de la mano con el progreso de la muchacha y su decisión de estudiar corte y confección para mantener a su hijo. Los años de amor conyugal con Roberto coinciden con los tiempos de oro del peronismo que han perdurado en la memoria colectiva asociados a la expansión de los derechos de las y los trabajadores, la euforia económica, el voto femenino,

vida. El mismo Penella se lo adjudica en su libro *Evita y yo. La verdadera historia del libro de Eva Perón* y al igual que otros investigadores, tales como Sebrelí, Félix Luna u Horacio González, advierte que la redacción original había tenido severas alteraciones, principalmente de Raúl Mendé, Ministro de Asuntos Técnicos durante el segundo gobierno de Perón. De todas formas, tal como señala Horacio González, sea quien sea el que haya escrito la primera versión de *La razón de mi vida* es evidente que observó con mucha atención, la discursividad de Eva Perón, “apretada, vertiginosa y radial...”. Y aunque luego repasada por agentes ministeriales, *La razón de mi vida* constituye un logro extraordinario en la elaboración de un texto que surge de una voz y que se manifiesta desde “lo profundo de mi corazón” por la autora que lo firma. Para González, *La razón de mi vida* “aun sin haber sido escrito por Evita, es de Evita”. En todo caso, es el registro autobiográfico por excelencia, autorizado y suscripto por Eva Perón, canonizado por el justicialismo y la versión de la vida de Eva que el discurso peronista hegemónico destinó para la memoria histórica.

las vacaciones pagas, las colonias de vacaciones de los niños y jóvenes y la retórica del orgullo de ser obrero. Es abandonada por Roberto y el galán infiel se casa con otra mujer poco tiempo antes de la muerte de Eva Perón. De esa y de múltiples maneras se trazan paralelos entre los avatares del peronismo, la figura de Evita y la de Rosa. Asimismo, el odio y el rencor perdurables entre las familias Ramos y Caride que se reactualiza con el amor entre los hijos daría cuenta de la persistente antinomia peronismo/antiperonismo, de las rivalidades políticas que terminan en tragedias y que para muchos autores o militantes como Rodolfo Walsh en *Operación masacre* es simplemente la manifestación de un odio visceral entre dos clases sociales diferentes.

La historia muestra cómo una de tantas campesinas que muy joven se lanzó a la gran aventura, viajando en tren con lo puesto, sin instrucción, sin dinero, feminista intuitiva y heroína por necesidad, creyó en el amor y despertó con un hijo en los brazos para enfrentar la cobardía del hombre que le mintió. No es cierto que, a una mujer sola, sin el respaldo de una familia importante o de un hombre rico, le sea imposible destacarse. Las que quieren, pueden. *Rosa... de lejos* es la vida de una gran mujer...

Explica Celia Alcántara desde la contratapa del libro entroncando la historia de Rosa con la de tantas que emigraron de sus pueblos en la década del cuarenta y encontraron en el peronismo un discurso político satisfactorio y la reivindicación de derechos largamente relegados.

“Sí, claro que es melodrama. Todo en la vida de los humildes es melodrama... Melodrama cursi, barato y ridículo... Para los hombres mediocres y egoístas. ¡Porque los pobres no inventan el dolor, ellos lo aguantan!”, escribió Eva Perón en *La razón de mi vida*. Quizás por ello, el melodrama y los discursos melodramáticos han sido perdurables y efectivos en la construcción mitológica del peronismo. Quizás también en ello radica la fascinación que sigue suscitando *Rosa... de lejos*.

Consideraciones metodológicas

En este trabajo sobre el melodrama se trata de utilizar una metodología cualitativa que intente indagar la relación entre imaginarios sociales y producción artística. El punto de partida es que toda creación artística no surge *ex nihilo* ni es solamente producto del genio artístico de su autor, sino que es hija de su contexto de producción al absorber ideas, imaginarios, sueños y creencias circulantes. En ese sentido, toda producción artística puede ser tomada como un documento histórico que nos dice algo o nos aporta alguna clave del pasado, respecto de la época en la que surgió.

Si bien el melodrama se sitúa en el campo de la ficción, no puede impedir que lo real se filtre en sus imágenes y textos como el invitado no deseado. Es

decir, toda obra artística absorbe –criticando, avalando o reproduciendo– los enunciados de su tiempo histórico tanto provenientes de los macroescenarios de las sociedades y el Estado como de los microescenarios de la vida cotidiana.

Al ser los tópicos clásicos del melodrama las pasiones y sentimientos congelados, arquetipos de heroínas y malvados pueden brindar una clave respecto de cómo era pensado y concebido en el imaginario social del momento el amor, el perdón, la redención, el mal, la banalidad del mal o el rencor.

Se toma el concepto de imaginario social de Pierre Ansart (1983), quien define que “ninguna práctica social se reduce a sus elementos constitutivos. Toda práctica social para permanecer y legitimarse en el tiempo precisa de una red de símbolos que le den sentido: ese es el imaginario social”. El imaginario social puede ser definido también como el conjunto de prejuicios, ideas, amores, odios, sentimientos colectivos que conforman el mapa simbólico de una sociedad y a partir de los cuales las acciones y las prácticas sociales cobran legitimidad en sentido amplio.

Las producciones artísticas como el melodrama, al estar compuestas de elementos que le son propios como la metáfora, la elipsis, la alegoría y otros símbolos, son permeables a captar, reproducir, legitimar o criticar imaginarios sociales hegemónicos circulantes.

Para ejemplificar estas y otras ideas se toma la telenovela *Rosa... de lejos*. Según la hipótesis que quiero desarrollar, *Rosa... de lejos* es posible en el contexto de crisis del proyecto del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y plantea a través de su ficción una épica nacional y popular que representa la cúspide del proyecto y el producto de la sociedad de industrialización por sustitución de importaciones que justamente el golpe de Estado de 1976 quería desterrar.

Bibliografía

- Alcántara, C. (1993). *Rosa de lejos*. Buenos Aires.
- Ansart, P. (1983). *Ideología, conflictos y poder*. México: Premia.
- Duarte de Perón, M. E. (1984). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Volver.
- González, H. (1989). “Sus dos Patrias”. En Zito Lema, V. (dir.), *Eva Perón hoy. Su vida, su ideología. Una alternativa de liberación*. Buenos Aires: Fin de siglo.
- _____ (2007). *Perón. Reflejos de una vida*. Buenos Aires: Colihue.
- James, D. (1990). *Resistencia e integración*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

- Mármol, J. (1985). *Amalia*. Avellaneda: Kapeluz.
- Mignogna, E. (1984). *Evita. Quien quiera oír, que oiga*. Buenos Aires: Legasa.
- Monsiváis, C. y Bonfil, C. (1994). *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: El milagro.
- Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina*. México: UNAM.
- Penella, M. (2019). *Evita y yo. La verdadera historia del libro de Eva Perón*. Buenos Aires: Emecé.
- Sebreli, J. J. (1984). “El último radioteatro de Eva Duarte”. En Luna, F. (dir.), *Nuestro Siglo. Historia gráfica de la Argentina contemporánea. Fascículo 4: Los rosados tiempos del bolero*. Madrid: Hyspamérica.
- _____ (1990). *Eva Perón. ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires: La pléyade.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Buenos Aires: FCE.

Capítulo 5

Masculinidades y feminidades en pugna

El puntero, una tira de machos y machismos

MARÍA VICTORIA BOURDIEU*

***El puntero*, el gran unitario que eligió la audiencia**

Las impecables interpretaciones de Julio Chávez, Luis Luque, Rodrigo de la Serna y Gabriela Toscano, entre tantos que hicieron historia en una ficción que apela a universos de marginalidad, política comunal y pasiones. Redescubrí en #ModoCuarentena esta gran ficción disponible en nuestras plataformas digitales.¹

Así, el portal de *eltrecetv* nos invita en 2020 y en pleno transcurrir del aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO)² a redescubrir esta serie

* Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).

1 Redacción *eltrecetv* (3 de abril de 2020). “*El puntero*, el gran unitario que eligió la audiencia”. Disponible en: https://www.eltrecetv.com.ar/noticias/el-puntero/el-puntero-el-gran-unitario-que-eligio-la-audiencia_128011/. También merece un análisis, aunque de otro tipo, la construcción invasiva que la página aludida propone. En primer lugar y luego de cliquear, la demora al ingreso obedece al despliegue de un gran aviso de algún servicio, una vez saltado este obstáculo, aparece el título de la nota, aunque rodeado de ventanitas emergentes que tintinean y luchan por llamar la atención. Una construcción realizada, sin ninguna duda, para vender público a esos anunciantes y al propio canal, que ya deja de ser un canal de televisión, para ser una enorme tienda de ramos generales.

2 “Mediante el Decreto de Necesidad y Urgencia del Poder Ejecutivo Nacional 260/2020 del 12 de marzo 2020 se establece la ampliación de la emergencia pública en materia sanitaria establecida por Ley 27.541 en virtud de la pandemia declarada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) en relación con el covid-19, por el plazo de un año a partir de la entrada en vigencia del presente decreto. Asimismo, en el Decreto de Necesidad y Urgencia del Poder Ejecutivo Nacional 297/2020 del 19 de

de 2011, con esa carga de “marginalidad” y “exotismo” que propone para la construcción de esos “otros” conurbanenses. No se trata de una otredad mediada por fronteras e idiomas, se trata de una otredad integrada en el propio territorio de la llamada Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), sin embargo, la propone tan lejana como cualquier ficción del este europeo. Es evidente que el público al que se dirige esta propuesta no integra esas zonas marginales que cree evidenciar la tira, el público de Pol-ka (productora de la tira) está integrado de otra manera, con otras construcciones ideológicas, otros valores, otras percepciones de “sí mismo”, que le permiten ver este melodrama a través de una ventana indiscreta a un mundo cercano territorialmente, pero muy alejado en términos de identificación.

Recordemos que el Grupo Clarín y su productora de ficción Pol-ka emite en 2011 por Canal 13 *El puntero*, serie de dos emisiones semanales (miércoles y domingo) que contó con 39 capítulos y que proporciona una mirada de la organización política de base (y altura) en un municipio del conurbano bonaerense.

Se trata sin lugar a dudas de un exponente del melodrama argentino que permanentemente muestra las pasiones a flor de piel, la furia, el enojo, el amor y la compasión que se viven en todo momento. Aquí se grita, se insulta a amigos y enemigos por igual, se traiciona, se justifica la traición y se perdona a volúmenes y con epítetos casi siempre innecesarios, se transita una violencia de todo tipo, y es con violencia que se vive en este barrio marginal integrante de un municipio ficticio del conurbano bonaerense, General Aldasoro, gobernado por un mismo intendente desde 1987 y que, en el transcurso breve de la historia, pasará a ser administrado por otras dos personas. Las destituciones y los asesinatos llevarán a que este municipio quede en manos de una mujer que, a partir de nuestro conocimiento de ella, promete poner orden y hacer mejor las cosas.

Perotti “El Gitano” es un puntero político del conurbano, un espacio recreado especialmente para la ficción, una barriada de casas de chapa y madera, surcada por calles de tierra y barro, cortinas de tela o plástico que sirven de puertas, varones vestidos con musculosas o camisetas deportivas que juegan interminablemente al fútbol o disponen de mucho tiempo para participar de manifestaciones en este o en otros barrios, jurisdicciones o provincias,

marzo se establece que a fin de proteger la salud pública, lo que constituye una obligación inalienable del Estado nacional, para todas las personas que habitan en el país o se encuentren en él en forma temporaria, la medida de aislamiento social, preventivo y obligatorio en los términos indicados en el presente decreto. Esta regirá desde el 20 hasta el 31 de marzo inclusive del corriente año, pudiéndose prorrogar este plazo por el tiempo que se considere necesario en atención a la situación epidemiológica; y por sucesivos Decreto de Necesidad y Urgencia se dispuso la prórroga de la medida de aislamiento social, preventivo y obligatorio”.

conforme lo proponga el puntero de acuerdo con el precio que le paguen los necesitados de “audiencia presencial”.

Las mujeres trabajan, de aquí para allá llevan fuentones con ropa, barren y, en algunas ocasiones, se pelean y discuten a los gritos, amenazando con grandes ademanes que dejan ver sus abundantes brazos y sus colmadas piernas.

Perotti no vive allí, aunque cerca, su casa/departamento tiene varios ambientes, cocina, comedor y living... todos los servicios, nada de lujos, sin embargo, el contraste con las casas de sus “protegidos” es evidente. Ser su puntero le facilita un modo de vida que lo distancia de la barriada. Vestido con camisas de diferentes y estridentes estampados, abiertas hasta el ombligo (al menos hasta que llega el invierno), camina rápido vaya donde vaya, agitando un escaso pelo por debajo de la nuca, aunque no pretenda disimular la pronunciada calvicie de su coronilla. Sus movimientos demuestran velocidad e inmediatez, como sus decisiones signadas por impulsos. Una personalidad ¿bipolar? que puede pasar de la súplica a la agresión sin transiciones.

Su madre vive cerca, en una casa con varios ambientes también. Aloja en uno de ellos a la hija adolescente tardía del Gitano, estudiante universitaria, rebelde y víctima de muchas carencias, menos materiales que afectivas.

Estas escenografías no dejan de pretender el reflejo del hábitat popular, para una clase media baja que el costumbrismo de la telenovela argentina nos muestra incansablemente desde sus mismos comienzos. Esa clase media baja que asume su distancia con la otra clase baja, la que esa madre/abuela describe de un plumazo como de “villeros”, sin desconocer que es la que le proporciona al hijo –mediante engaños y negociaciones espurias–, a ella y a su nieta el sustento diario, en rollitos de billetes de variada denominación que no se cuentan en público, que apenas se agradecen.

También la expareja de Perotti vive en un departamento con su hijo, no lejos de la zona, claro, siempre dentro del municipio en cuestión. Ella es abogada, con evidente origen popular, pero diferenciada con precisión de las otras mujeres que la ficción nos muestra, aunque no escatime en evidenciar que ella, como las otras mujeres, puede ser nómada y anclar en los domicilios que las “parejas de turno” le asignen. Esta mujer que transita las vicisitudes que El Gitano le oculta, en su casa y en su cuerpo, será quien finalmente, por ardidés políticos de su pareja en asociación con su “enemigo” primero, y por el asesinato de ese enemigo a manos de su leal amigo después, accederá al poder local, como intendenta de General Aldasoro.

Si bien muchos de los exteriores que nos muestra la serie transcurren frente a autopistas muy concurridas, edificios de departamento o calles residenciales que, entendemos, pertenecen a este partido, llama la atención que las vivencias de un barrio marginal, un asentamiento que nunca se dimensiona en términos cuantitativos, y su líder sean la pieza fundamental para sostener el poder en el municipio.

Este es el espacio que *El puntero* nos propone, un espacio local, una escena atravesada por todas las carencias. Donde solo la voz –a muy alto volumen– del Gitano organiza, es la más escuchada, aunque también despierte suspicacias que no se dicen en voz alta.

Aldo Pablo Perotti (Julio Chávez) es el puntero de un barrio que asume como suyo, que afirma habitar, aunque transcurre mucho de su tiempo entre edificios de departamentos y el palacio municipal. Tiempo y espacio en claras concepciones posmodernas que abonan a la idea de identidades situadas y estructuralmente determinadas. Una comunidad que “es”, que existe por sobre la posibilidad de construir otro derrotero, como plantea Harvey:

Esta tendencia a privilegiar la espacialización del tiempo (Ser) por encima de la aniquilación del espacio por el tiempo (Devenir) es coherente con gran parte de lo que expresa hoy el posmodernismo: con los “determinismos locales” de Lyotard, las “comunidades interpretativas” de Fish, las “resistencias regionales” de Frampton y las heterotopías de Foucault. Evidentemente, ofrece múltiples posibilidades dentro de las cuales puede florecer una “otredad” espacializada. El modernismo, considerado en su conjunto, exploró la dialéctica del lugar *versus* el espacio, del presente *versus* el pasado, en formas diferentes. Si bien celebraba la universalidad y la desaparición de las barreras espaciales, también exploraba los nuevos significados del espacio y el lugar desde algunas perspectivas que reforzaban tácitamente la identidad local (1998: 301-302).

El Polaco, el Ruso, “Levante”, Levan Ufaloff (Luis Luque) es el amigo de toda la vida, siempre a su lado, incondicional. Asume el rol con total sumisión, le lleva dinero a la madre del Gitano, intenta entablar diálogos con Libertad, la hija, esa comunicación que el padre es incapaz de tener con ella o con nadie, le regala un libro (*Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano) porque cree que le va a gustar. Es sin duda la voz de la cordura –al menos al principio de la serie–, el que le pone freno a los impulsos destructivos del puntero, el que le propone algo de racionalidad frente a sus exabruptos reiterados. Pero lo que lo moviliza es el amor por su amigo. También logra una mimetización con los personajes estigmatizados del “barrio” cuando pasea por sus calles. Con una estética y vestuario descuidados,³ este “polaco” siempre está dispuesto a salir al auxilio, mitigar las furias recurrentes de su amigo, con delicadeza, con un gesto de comprensión. Este personaje que, con el transcurrir de la historia, se vuelve clave en su sociedad incondicional con el protagonista, asume primero el rol de protector y contenedor de la hija de su amigo, para transformar ese afecto en amor desesperado y culposo. Al final,

3 No sabemos si por decisión de la vestuarista o por decisión del actor, este personaje porta remeras de diferentes grupos murgueros.

de las muchas líneas claves que plantea, nos quedamos con la que se esgrime en el capítulo 36, “Soy un cagón y lo peor que le puede pasar a un hombre es ser un cagón”, en una escena que merece citarse por el logrado duelo actoral entre este personaje y Lombardo, en clara reivindicación de la calidad de algunas producciones ficcionales unitarias, que hicieron de Pol-ka (en el pasado) una prestigiosa productora de contenidos. Finalmente, “Levante”, transido por el dolor de perder a su amor, pierde los estribos, comete un asesinato y deberá huir.

En términos de aliados y *coequipers* aparece José María Lombardo (Rodrigo de la Serna), el residente joven del barrio carenciado que espera convertirse en el segundo del Gitano, en el próximo puntero. Joven exageradamente gesticulante, vestido siempre con ropas deportivas y, en lo posible, anteojos negros, características con las que las clases medias urbanas consideran que se ven o deben verse los jóvenes habitantes de estos barrios suburbanos. Este joven ambicioso e impaciente también resulta muy torpe en sus decisiones, con falta de perspectiva y proyección, a diferencia del Polaco (que cuenta con orígenes muy distintos, al menos por portación de apellido europeo). Lombardo es inexperto, comete en el inicio un montón de tropelías, algunas realmente injustificables y graves, sin embargo es sostenido por Perotti, incluso en situaciones que lo comprometen ante la justicia. Pese a los inconvenientes que de manera recurrente complican al Gitano y su organización, siempre y ante su insistencia se lo “perdona”. Esta característica (la del permanente ruego de perdón) es una clave en este personaje que, una vez que encuentra el amor, lo demuestra de manera avasallante y humillante para su compañera, a quién sistemáticamente denigra, insulta para pasar al mayor de los halagos y reconocimientos sin solución de continuidad, en un vaivén que se propone claramente como el péndulo del amor/odio propio del maltrato y abuso de género. Con el transcurrir de la serie este personaje se vuelve relevante para, finalmente, constituirse en el líder de la agrupación y accede además a un puesto con despacho propio en el municipio, pese a contar tan solo con séptimo grado, como él mismo reconoce. Una muestra palpable que, por más que en todo momento la producción intente demostrar que la actividad política es denigrante y empobrecedora moralmente, resulta a veces beneficiosa.

Levan tiene un hermano, Leme Ufaloff (Pablo Brichta), con quien mantiene un enfrentamiento permanente que se acentúa a partir de su defensa a ultranza de su amigo Perotti. En cambio, Leme tiene ambiciones que logra alcanzar (al menos en porcentaje) acercándose al político de turno, incluso corriendo a Perotti de un lugar de privilegio en el hacer político del barrio.

El intendente Hugo Iñiguez (Carlos Moreno) personifica en esta tira, sin duda alguna, al “político” y todo lo político relacionado con la actividad ejecutiva y administrativa. De él nos ocuparemos más tarde, pero podemos adelantar que todas sus acciones y/o discursos están teñidos de hipocresía (así lo presenta este unitario), cada personaje con el que interactúa es tratado

como amigo/socio irremplazable, aunque después, una vez salido de escena este valorado colega, es denostado y considerado enemigo a “destruir”. Así, una vez más, desde esta concepción propuesta por autores y productores, se afianza la idea de que la política no es otra cosa que falsedad y persecución de objetivos y ambiciones personales.

Las mujeres en General Aldasoro

La interacción de estos protagonistas masculinos con las mujeres es uno de los ejes que pueden visibilizarse en la tira. Aunque no se organiza el relato para ahondar en las profundas personalidades femeninas, sino más bien para aportar a la construcción de las identidades de estos hombres que asumen la representación de todo un barrio y en esa operación consideran que las mujeres que los rodean están a su servicio, con su cuerpo o con sus actividades.

Clarita, la expareja del Puntero, lucha por alejarse junto con su hijito (que el Gitano trata como propio), pero a medida que transcurre la tira, demuestra que mantiene un lazo de comprensión y ternura con ese hombre que pasa de amarla con profusión a insultarla y maltratarla ante la más mínima e inventada sospecha de infidelidad. Abogada, ejerce en la municipalidad un rol importante en la trama, aunque siempre desdibujado y subalterno porque el poder en este municipio, en estos barrios, en esta comunidad y en esta tira de Pol-ka, lo ejercen los hombres, al menos hasta los últimos capítulos. De todas las maneras posibles, la propuesta implica que la política misma es cosa de hombres y las mujeres son aliadas útiles en determinadas circunstancias, o un adorno placentero en otras. Pero Clara va a acompañar al puntero en toda la historia, ya sea como su pareja, ya sea como su asesora, para al final convertirse en su “enemiga” por el modo en que “entienden” la política en la intervención municipal que queda en manos de ella.

Un personaje interesante, que no dura mucho en la serie y que evidencia el rol femenino en la política, es el de la concejala Dorio. El papel que representa la actriz Viviana Saccone es el epítome de lo que –plantea la serie– hacen las mujeres en política: conspirar con unos y otros, coquetear con unos y otros e intentar cierto poder, solo sustentado por su atractivo y virtudes físicas. La moraleja respecto de estos comportamientos es que la concejala termina muerta a manos del intendente, hecho que le costará la destitución y la cárcel finalmente.

Cuidar la puerta

La madre del Gitano, Antonia (María Rosa Fugazot), desde todos los rasgos con los que se construye un personaje, es el opuesto de una abuela cariñosa o

una madre interesada en compartir y apuntalar a su hijo. Sin embargo, crio y vive con su nieta Libertad, hija de Perotti (Belén Blanco), estudiante universitaria con un fuerte vacío en lo que respecta a lazos familiares.

Criar y mantener a esta nieta requiere que el Gitano le entregue dinero, no siempre bien habido. La presentación de esta madre, desde el mismo inicio de la tira, nos predispone a considerar que se trata de un personaje marginal, de un submundo amoral (o inmoral), tentada por disponer del dinero que aporte el hijo, aunque menospreciando el rol que ese dinero le asigna, el de cuidado y protección de su nieta. Entendemos que esa es la interpretación que los rasgos del personaje pretenden de la audiencia (o al menos el que pretendían en 2011). En la actualidad, podemos comprender que la madre del Gitano es denostada, maltratada, humillada al momento de recibir dinero, pero esta mujer no acusa recibo de esas situaciones, responde a los gritos con gritos, fuma y cuenta los billetes.

En el capítulo 8 se produce una escena que, estimamos, intenta contextualizar esa relación madre-hijo, tan distante pero necesaria. Perotti le recrimina a su madre que la casa está sucia, que no limpia, que tiene olor a mierda, mientras que la mujer, tirada en un sillón con un cigarrillo en la mano, mira televisión. El gitano pregunta por su hija y le responde que salió con Lombardo, lo que produce la indignación del puntero. En una reacción intempestiva y violenta, con gritos y tartamudeos acusa a su madre de haberse vestido (durante su infancia) y vestirse ahora como un “yiro”; de que cuando su padre vivía y salía a trabajar para mantenerlos, ella se iba con distintos hombres a la piecita de arriba, generando así el desprestigio de su padre y de él mismo. Finalmente, la “insta” a agarrar un balde con lavandina y limpiar la casa y “cuidar la puerta”.

Llama la atención este exabrupto del personaje principal, que evidencia un gran trauma de su infancia respecto de la imagen y acciones de su progenitora, especialmente considerando que, pese a ese recuerdo imborrable, eligió dejar a su hija adolescente al cuidado de esta misma mujer, que adolece (para él por lo menos) de todos los valores morales y familiares que se esperan de quien lleva a cabo las tareas de cuidado. Después de tal reprimenda, la tarea más importante que le asigna es la de cuidar la puerta, porque el afuera es peligroso, el afuera que él mismo habita y construye.

Pero hay otro personaje femenino que, en contrapunto, nos permite imaginar cómo fue la juventud de esa madre, qué recursos y cualidades debió desplegar para vivir su vida, y probablemente asumir cierta impotencia respecto de otras metas que podría haber valorado en el pasado. La Pochi (Bárbara Lombardo), en principio la mujer de Luis, un habitante del barrio, es la mercancía que el marido ofrece para que trabaje cama adentro en la casa del puntero. Y con esa ocupación tendrá que lidiar enfurecida por el acoso permanente de Lombardo, que no cesa, igual que el del Gitano con Clarita, porque la insistencia del amor y el deseo, la insistencia hasta el hartazgo, no solo es muestra de interés, sino que rendirá sus frutos, no porque estas mujeres busquen halagarse con estos

acosos, muy por el contrario, porque deciden entregarse como objetos una vez descubierta la inexistencia de alternativas. La Pochi, luego de reiteradas y molestas persecuciones, termina con Lombardo que la ama incondicionalmente, o mejor dicho “condicionalmente”. La condición es que no sea una mujer fácil, en la tira permanentemente se alude a la condición de “putas” de las mujeres. En las discusiones que tienen Pochi y Lombardo queda claro que él la quiere, pero basa su amor en los atributos físicos de ella, su cuerpo, su trasero, que no puede soportar que otros miren o admiren. Al final, con estos prolegómenos violentos, La Pochi insiste en imponer algunas de sus decisiones, pero transige en construir una familia que, como nobleza obliga, se coronará con el nacimiento de una hija. Nada sabemos del futuro de esta pareja más allá del presente narrado, ¿Lombardo permanecerá tan enamorado, cuando el objeto de su amor (el cuerpo de su mujer) se transforme?

Entendemos que esa pudo haber sido la suerte de Antonia en su juventud, ha sido una mujer “coqueta” y seguramente acosada o halagada (en la tira parecen ser la misma cosa), decidió acomodarse a esa suerte y sacarle “provecho”. Aunque el presente de este personaje nos demuestre que, perdida la juventud o el atractivo, solo es posible cierto disfrute a partir de jugar a la quiniela clandestina. Este mismo juego despliega el personaje de la concejala Mónica Dorio, aunque en otras ligas por supuesto, ya que utiliza su atractivo para tejer redes que posibiliten su acceso a más (o algún) poder.

Estas características de los personajes femeninos podrían enmarcarse en las concepciones de tácticas y estrategias de Michel de Certeau (1999), en el sentido de que existen procedimientos populares que habilitan la posibilidad de escapar al ojo vigilante de las instituciones sociales, siempre en pequeñísima escala y mediante operaciones con distinto nivel de formalización. Pero bien, para plantear estas modalidades de apropiación de prácticas, el autor propone dos tipos de acciones bien diferenciadas. Se trata de estrategias y tácticas.

En este sentido, las tácticas serán aquellas prácticas que se desarrollan en los detalles de lo cotidiano que aplican e incentivan la creatividad dispersa y artesanal de grupos e individuos, procedimientos y ardidés que constituyen un ambiente de antidisciplina que se mantiene lejano a la lucha por la imposición de prácticas legitimadas. En cambio, las estrategias, para De Certeau, resultan de cálculos de relaciones de fuerza, es decir, implican cierto sopesamiento de posibilidades y consecuencias que va más allá de la minúscula operación antidisciplinaria. Así, la estrategia configura un espacio “susceptible de circunscribirse en un lugar propio y ser utilizado como base de lanzamiento para iniciar procesos de conformación de nuevas exterioridades” (1999: 52).

La opción de explotar el atractivo físico de estas mujeres se traduce en táctica cuando apunta a transcurrir mejor un presente sin demasiada proyección. En cambio, las estrategias en este unitario quedan en manos de los varones que sí están capacitados para tener algún pensamiento anticipatorio y, en el mejor de los casos, para la concejala inescrupulosa (la síntesis del papel de

la mujer en el mundo político). Recordemos que el programa se emitió en 2011, año electoral, cuando la presidenta en ejercicio peleaba su reelección.

Libertad, la hija del puntero, tiene otras fortalezas, otras vicisitudes. Es consciente de las falencias de su abuela y también de las lejanías voluntarias del padre. En su confusión y vulnerabilidad inicia un vertiginoso camino a la drogadicción y una relación con Levante, sin duda el personaje más cercano al padre que, además, demuestra mucha más consideración, comprensión y cuidado por esta joven de la que se enamora perdidamente. Como sea, el destino de Libertad se juega en el campo de la política y los enfrentamientos del Gitano, y eso le cuesta la vida.

En cada capítulo hay una o varias situaciones violentas, algunas organizadas por el propio Gitano y sus socios. Se arman manifestaciones políticas a favor y en contra del gobierno municipal, hasta se conforma un piquete para detener el micro en el que huye Clarita del acoso del puntero. Es que este hombre no entiende un “no”, a tal punto que cuando le relata al amigo el episodio del micro lo disfraza para no admitir el rechazo.

Las mujeres de General Aldasoro avanzan siempre un paso atrás de los hombres, incluso las profesionales, como Clara, como la psiquiatra que recomienda internar al protagonista, tanto es así que Perotti, a la salida de la consulta, plantea que “son bravas las minas siguiéndonos los talones”, sin considerar que esas “minas” se han capacitado y cuentan con el conocimiento para tomar decisiones.

Este unitario *sui generis* evidencia esos machismos, los expone y también los ancla en un espacio particular, en el ámbito de las clases populares vulneradas. Quiere mostrar que así se vive el machismo y la misoginia en esos lugares que el espectador no pisa, ni quiere pisar. Ese espacio otro, que es peligroso para quien lo vive, pero más peligroso para quien fortuitamente lo visita. Y además es el lugar donde se ha marchitado la política, donde se perdió el “objetivo supremo” del bien común. Donde la rutina del trabajo asalariado es la excepción y solo el rebusque del más vivo (lícito o no) habilita a paliar la olla y, quizás, algo más.

El político

En el portal de *eltrecetv* mencionado, se alude expresamente al rol del puntero: “El puntero es una pieza fundamental en el engranaje político. Este personaje, a diferencia del resto de los dirigentes, está cerca del pueblo, escucha sus necesidades y soluciona sus problemas como vivienda, educación y alimentación”.

En esta descripción, y de un plumazo, se describen otros personajes imprescindibles en este entramado, los/las políticos/as. Se trata de “dirigentes” que están lejos del pueblo, de “la gente”, y desconocen sus necesidades de todo tipo. En

esta presentación se deja en manos de la intermediación de “punteros” la comunicación con el pueblo (ciudadanos votantes) y funcionarios o aspirantes a serlo.

Los conflictos, inicialmente, rondan en función de algunas necesidades insatisfechas de los habitantes del barrio popular donde incide Perotti, sin embargo y conforme transcurre la historia, los mayores conflictos se tejen a partir de las ambiciones de los distintos personajes que ocupan o pretenden ocupar puestos de poder. Se suceden alianzas y traiciones que derriban y encumbran a los referentes políticos.

Si en algún momento El Gitano plantea la política como valor para mejorar la vida de “la gente”, paulatinamente se hace evidente para el espectador que la política no es otra cosa que el permanente juego de derribar al enemigo sin importar los medios, sin importar las concesiones que se hagan en los propios valores y principios. Las traiciones son, en buena medida, un accionar permanente de todos los personajes.

En el análisis que nos ocupa, existe una transformación en los personajes, especialmente los masculinos, en cuanto a su actividad política y el objeto que esta persigue. Levan, mano derecha del puntero transita de una convicción certera de que el modo de accionar en el barrio popular atraviesa la posibilidad de abastecer, al menos, las necesidades básicas de sus ocupantes, aunque sea mediante algún tipo de prebenda otorgada por el Estado local, a otra posición –no necesariamente antagónica, pero sí diferente– que favorece sus deseos y concepciones de resarcimiento y venganza personal. Y ello ante la certeza de la banalidad de sus esfuerzos y la seguridad de que solo ha cosechado pérdidas materiales y afectivas.

La transformación del Gitano es, incluso, más notoria. Pasa de ser y sentirse una figura de autoridad barrial, un líder carismático que facilita el acceso de algunas pocas, muy pocas, soluciones a los habitantes del barrio, a constituirse en un hombre perseguido por el fantasma de su hija, en un devaluado interlocutor al que omiten escuchar incluso en aquellas cuestiones que él mismo propuso, como es la construcción de un caño aliviador que habilite el servicio hídrico en el asentamiento.⁴

Otra transformación evidente es la de Lombardo, que pasa de ser el arquetipo del habitante estigmatizado de los barrios populares, sin contar con una

4 Interesante esta situación que aparece hacia el final del unitario. Se trata de una propuesta presentada por el propio puntero años atrás para colocar un caño aliviador que habilitaría el acceso al agua en el barrio, que recién se activa cuando Clara asume la intendencia. Sin embargo, al presentarse El Gitano en la obra descubre que está mal planificada y, gritos y exabruptos mediante, se pone a cavar en la dirección “correcta”. Lo llamativo es que no haya logrado esa obra durante su período de mayor incidencia en la intendencia municipal. Esto puede significar al menos dos cuestiones no necesariamente contradictorias: 1) que el poder que supuso tener nunca fue tal y/o 2) que solo la decisión de las autoridades políticas establecidas es el medio para obtener verdaderos resultados para la ciudadanía.

mirada verdaderamente estratégica respecto de sus acciones y sus posibles consecuencias, a ocupar un despacho municipal y constituir una familia, con expectativas de desarrollo personal. A diferencia de los otros personajes protagónicos, Lombardo pasa de ser un inconsciente e impulsivo con escaso apego a la lealtad a ser quien reivindica como figura paternal a Perotti, a sufrir desconsoladamente ante la disminuida situación en la que termina su mentor internado en un centro psiquiátrico.

También el intendente Iñiguez, quien ejerce mandato desde 1987, demuestra un desapego por el bienestar de sus votantes, al menos en momentos en que no se juega la elección. No duda en traicionar a uno y otro colaborador en cada acción, pero siempre manejando con enorme hipocresía sus relaciones personales con ellos. Pasa de detentar el poder legítimamente conseguido a ser destituido primero y encarcelado después. Factor fundamental para conformar una manifestación en contra de su sucesor que, disparos mediante, termina con la muerte de Libertad, la hija de Perotti. Y pese a esta definitiva intervención, ni El Gitano ni el Polaco lo responsabilizan de esa acción, por el contrario, arremeten contra el dueño del revolver que disparó el tiro, ni siquiera contra el tirador, pese a que se trató de alguna clase de enfrentamiento en el que dispararon de ambos lados.⁵ La prueba de esa exoneración es una conversación telefónica que tienen Perotti e Iñiguez (ya preso y adaptado a su nueva condición), por la que se evidencia cierta afinidad entre ellos.

La política es en *El puntero* el *leitmotiv* que dinamiza la vida de quienes se mueven en su ámbito, y destruye los lazos afectivos del entorno inmediato. Esta ficción es, probablemente, el mayor exponente de acercamiento a las clases populares al que se atrevió Pol-ka, una historia que rondó una mirada del conurbano profundo, no aquel del primer cordón que hace muchos años dejó de ser suburbio. Como dijimos, una mirada estigmatizante y estereotipada que recoge además los rasgos que se plasman en los géneros noticiosos en sus segmentos policiales que arraiga y reproduce la concepción de “las patas en la fuente”, o del “aluvión zoológico” de las movilizaciones populares.

La construcción de ciudadanía, la construcción de nación

Todorov (1987) plantea que el ser humano aprende a través del crecimiento sobre la exterioridad y la socialidad. Así, existe la instancia del descubrimiento del otro como objeto, exterioridad primera que consta de una instancia netamente material. Pero además, el segundo grado de la otredad (que se logra

⁵ Llama la atención que el enfrentamiento se produce a raíz de una protesta sindical por reclamos de mejoras salariales a la que el personaje de Leme, a cargo de la intendencia, califica de “una práctica de la vieja política”, aunque nunca se define cuál sería la nueva política.

luego de transitar infinito número de matices) es la constitución de un “otro” sujeto, igual al yo. Pero el descubrimiento del otro no es solo una operación individual, tiene una historia, una forma social y cultural determinadas.

También Stuart Hall (2010) ha planteado como práctica representacional la construcción del “otro” a través de estereotipos, esencializando características que se presumen propias de ese otro y que, justamente por tratarse de una representación, operan como característica colectiva de todos los “otros” parecidos.

Esta serie se propone con algunos trazos estereotipados naturalizar a los habitantes de barrios carenciados del conurbano con una particular esencia, un modo de ver, sentir y habitar su mundo y, especialmente, un modo de emergencia, permanencia y caída de sus líderes barriales (aunque no lo haga en ese orden). Unos ciudadanos que, especialmente por sus carencias materiales y también (según lo presenta la tira) simbólicas, favorecen y aceptan una organización comunal prebendaria y corrupta.⁶

Los habitantes de esta barriada interpelan a su puntero, le exigen que accione para cubrir sus necesidades básicas, también le temen por sus actitudes impulsivas y violentas. Sin embargo, la serie nos muestra a un protagonista que se preocupa por “su” gente, aunque esa preocupación no omite que en los intercambios él se lleve una tajada, es el precio de su intervención que debe repartir (en diferentes proporciones) con sus colaboradores cercanos. Acompañar al puntero es garantía de obtención de algo, lo mínimo, para la reproducción familiar, para perpetuar la dependencia y subordinación a un sistema político que los excluye, aunque también los necesita para perpetuarse a sí mismo.

Es una idea de ciudadanía que se construye desde las tácticas individuales que apenas sirven para el día a día y nunca para cambiar el esquema en el que se movilizan, con escasas herramientas particulares y colectivas. Pero el puntero también es víctima de esa exclusión, pese a que ha operado por décadas como puente entre quienes toman las decisiones y quienes carecen de las capacidades para imponer sus condiciones, Pablo Aldo Perotti ve mermar hasta desaparecer el “poder” que cree haber construido.⁷

6 A tal punto la construcción que hace el unitario de los habitantes del barrio es estigmatizante que, en uno de los capítulos a Lombardo, asistente cercanísimo al puntero, conocido y tratado por todo el asentamiento, le roban de la puerta de su precaria casa el auto municipal del que es chofer.

7 Vale la pena señalar aquí una de las múltiples marcas, huellas o guiños que esta producción hace a los espectadores locales, en este caso entrados en años, al asignarle al nuevo comisario policial el apellido “Arteche”, que remite indubitablemente a la famosa película *Plata dulce* de 1982, que relata el espejismo que vive un pequeño industrial al incorporarse al mundo de la “altas finanzas” y termina estafado por el personaje que lo asocia y lo traiciona. Se trata de otro Arteche, pero tan poco apegado a la legalidad como este comisario violento y corrompido.

Así, en la última escena, deambulando por el psiquiátrico que lo hospeda, envuelto en una manta para procurar el abrigo que el contexto le ha negado, El Gitano no duda en entonar las estrofas del himno nacional, a viva voz, con lágrimas en los ojos que miran directamente a la cámara, porque a quienes se dirige en primera persona es a su audiencia, para que comparta con él esa frustración, ese fracaso que va mucho más allá de su propia trayectoria, para constituirse en la desilusión colectiva de una sociedad desengañada de sus representantes.

Algunas conclusiones

Hemos propuesto un recorrido por algunas características de personajes y situaciones que presenta esta serie (no todas por supuesto) que tiene una enorme impronta melodramática, aquí todo se vive apasionadamente. Se trata de un abordaje a partir de la dimensión retórica que nos propone el análisis de rasgos del orden figural. Esto es, aquellas operaciones metafóricas, metonímicas, la construcción arquetípica de personajes, sus formas de decir, su vestimenta, etc. (Steimberg, 2013).

Esta aproximación nos permite proponer ahora otra dimensión imprescindible para comprender la proposición que hace este producto audiovisual respecto del tema que establece. Recordemos que:

Conforme Steimberg, el tema –los temas– de un discurso son externos a él. Solo a partir del conocimiento de la totalidad del texto es posible discernir a qué tema/s refiere, ya que se trata en realidad de construcciones históricamente construidas que el discurso en análisis recupera una vez totalizado. No se trata entonces de una coincidencia en sus contenidos, sino de la comprensión de la centralidad temática a partir de la totalidad textual (Bourdieu, M. V., 2020: 16).

A partir de aquellas inferencias respecto de la presentación de los personajes de este unitario, las escenografías elegidas y/o creadas, las situaciones que dan sentido a la acción, proponemos que ese tema externo al texto pero que es definido por su totalidad es la inoperancia de la construcción política en los barrios populares. Así, la estructura clientelista que construye el relato se arraiga en una creencia difundida y fortalecida por otros discursos (especialmente los informativos o noticiosos) que se relaciona con la idea de que estos ciudadanos marginales son siempre cooptados a través de prebendas y ventajas deslucidas; lo que finalmente resulta en que reproduzcan constantemente sus condiciones de vida.

Durante el transcurso de la serie, nada se nos dice de los actos gubernamentales que afectan a otros habitantes del municipio. Sabemos que existen barrios con otra impronta habitacional, el propio Gitano, su madre, Clara y Levante viven en condiciones muy diferentes a la de sus “protegidos”, nos muestran autopistas y escenarios con distintas condiciones a las que rodean

al barrio popular. Sin embargo, no sabemos nada de sus habitantes, de su clase social, de sus actividades laborales. La tira los borra del relato, por ello no podemos inferir si las acciones del gobierno los benefician o los perjudican, y esto también nos niega el conocimiento respecto de cómo pudo sostenerse en el mando político de este municipio un mismo intendente desde 1987. En apariencia, los únicos involucrados en el accionar político y ejecutivo del gobierno local, el puntero y sus socios, son esos “villeros” en palabras de Antonia, la madre de Perotti. Así, la diégesis del relato solo incluye la mirada en la marginalidad que trasciende las calles embarradas, las casas de cartón y chapa, para abarcar también el palacio municipal. Entendemos que esta elección puede fundarse en la demostración de que “lo popular” termina impregnando otros modos de concebir “lo político”. Ahora bien, todos estos descubrimientos que emergen del propio texto nos permiten internarnos en la dimensión enunciativa. Recordemos:

En esta dimensión y a partir de los resultados del análisis de las características retóricas y temáticas del texto, se propondrá establecer las principales condiciones con que se construye el “enunciador” –que está muy lejos de ser el autor del texto o discurso–, y también a quién o quiénes pretende dirigirse aquel enunciatario ideal (Bourdieu, M. V., 2020: 17).

Es importante para abordar esta dimensión referirnos al contexto político de producción de este producto audiovisual. El año 2011 fue un año electoral en un contexto de enfrentamiento en términos de paridad entre el mayor grupo de medios del país, dueño del canal televisivo que emitió el producto y del 55% de la productora Pol-ka, y el gobierno nacional. Se jugaba entonces la continuidad de un gobierno catalogado por la oposición como “populista” o la posibilidad de un cambio radical del rumbo político; el multimedio se jugaba sus fichas en este nuevo rumbo. Sin embargo, los resultados de las elecciones presidenciales demostraron que no alcanzó con esta serie, ni con la artillería mediática del grupo para horadar el poder político que el partido gobernante había construido.⁸

Ese contexto y las conclusiones respecto de las dimensiones retórica y temática de la serie nos habilita a proponer que el enunciador que construye es un “observador objetivo” que nos muestra las prácticas políticas, las pulsiones, el sufrimiento y las vicisitudes que, en constante metonimia, se asimilan colectivas y/o masivas respecto de las clases populares. Y en esa operación de distanciamiento, de observador no participante, nos acerca las consecuencias

8 Por supuesto que el análisis político electoral supera ampliamente el objeto de este trabajo. Sin ninguna duda tanto los resultados electorales como los discursos políticos, económicos, sociales de los candidatos, sus circunstancias personales y los acompañamientos o rechazos mediáticos deben ser analizados minuciosamente.

de ese vivir en el margen, consecuencias que afectan no solo a esos protagonistas sino al conjunto social.

Por ello, el enunciatario construido, ese “espectador ideal” que constituye el discurso, es una audiencia que se considera alejada de esos márgenes, con otros principios y valores que superan la inmediatez de la satisfacción de las necesidades primarias y que, por eso mismo, se ve amenazada por este modo de hacer política, por esa invisibilidad que la actividad “clientelar” de raigambre popular le ofrece. La tira, para este espectador, es una advertencia que pretende explicitar el peligro de dar poder a algunos personajes, constituidos en verdaderos actores políticos de peso.

Consideraciones metodológicas

A partir del instrumental que aporta la semiótica, proponemos tres dimensiones útiles para el análisis, sin perder de vista que la diferenciación entre ellas no es más que una herramienta analítica ya que, en el conjunto textual, operan como un todo.

- **Dimensión retórica:** es aquella que abarca todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de una combinatoria de rasgos. Aquí nos centraremos en el ámbito de lo figural, estableceremos las operatorias del orden de lo metafórico, lo metonímico, la construcción arquetípica de los personajes (apariencia, vestimenta, forma de hablar). Tratándose de una narración, estableceremos los tipos de transformaciones que propone, en cuanto a la función que cumplen en el relato.
- **Dimensión temática:** esta dimensión no coincide con los contenidos de un texto. Se trata de las “acciones y situaciones según esquemas de representatividad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (Segré, 1985). Por ello, los temas solo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual.
- **La enunciación:** entendida como el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico (Steimberg, 2013). Tratándose de un producto mediático, optaremos por la propuesta de Christian Metz (2002) respecto de la enunciación fílmica en su calidad de enunciación impersonal (no construida a partir de marcas lingüísticas que remiten a un locutor y un alocutario extratextuales). Con esta especial referencia, propondremos elucidar la construcción de *enunciador* y *enunciatario* que proponen estos discursos.

Bibliografía

- Bourdieu, M. V. (2020). "Melodrama, subjetividad y reconocimiento en la ficción televisiva. Una propuesta de abordaje". *Correspondencias & análisis*, n° 11. Disponible en: <http://ojs.correspondenciasy analisis.com/index.php/Journalcya/article/view/329/447>.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. 2: Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popoyán, Colombia: Envión.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vols. 1 y 2. Barcelona: Paidós.
- Segré, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

Sinopsis

Título original: *El puntero* (serie de TV)

Año: 2011

Duración: 60 min.

País: Argentina

Dirección: Daniel Barone, Nicolás Di Cocco

Guion: Mario Segade, Marisa Grinstein, Nicolás Di Cocco, Martín Desalvo

Música: Bomba Estéreo, Diego Monk

Fotografía: Guillermo Zappino

Elenco: Julio Chávez, Gabriela Toscano, Luis Luque, Rodrigo de la Serna, Belén Blanco, María Rosa Fugazot, Carlos Moreno, Pablo Brichta, Joaquín Flamini, Fernando Locatelli

Productora: Pol-Ka Producciones, Artear

Género: Serie de TV. Drama. Thriller. Política. Policíaco

Sinopsis: Serie de TV (2011). 1 temporada. 39 episodios. En tiempos en los que la marginalidad y la pobreza azotan a la sociedad y la gente cree que los funcionarios no escuchan sus reclamos, entra en acción “el puntero”, una pieza fundamental en el engranaje político. Este personaje, a diferencia del resto de los dirigentes, está cerca del pueblo, escucha sus necesidades y soluciona sus problemas más elementales como vivienda, educación y alimentación. Claro que, para hacerlo, debe negociar y responder a una red de corrupción política en la que, quienes forman parte de ella, están dispuestos a todo por un poco más de poder. Este es el escenario en el que se mueve Pablo Aldo Perotti, más conocido como El Gitano (Julio Chávez), un puntero político que conoce como nadie su municipio y, gracias a su carisma y trabajo, controla a los más de diez mil votantes que viven allí. Pero en la actualidad, El Gitano siente que la política no le ha devuelto todo lo que él dio a lo largo de treinta años de militancia; el reconocimiento tarda en llegar y él no puede soportar la espera. (FILMAFFINITY).

Fuente: <https://www.filmaffinity.com/ar/film901877.html>.

Nota periodística

El Puntero, el unitario de Pol-ka para El Trece, concluyó con un final doloroso y abierto para su protagonista Pablo Aldo Perotti, alias El Gitano (Julio Chávez), mientras que otras historias del envío lograron resolverse durante una última emisión que, de acuerdo con el reporte de Ibope, anotó 24,5 de rating y fue el ciclo de mayor audiencia del miércoles.

La miniserie de 39 capítulos obtuvo un rating promedio de 19,1 puntos que demostraron que fue capaz de generar pasiones que se extendieron a las redes sociales.

La serie que, al calor de una trama escrita por Mario Segade y dirigida por Daniel Barone supo abordar lo sociopolítico y descolló de la mano de un elenco impactante, alcanzó la medición más alta en el capítulo final de un unitario que comenzó a emitirse los domingos y los miércoles, para concluir saliendo al aire solo este último día.

El Gitano (Chávez) continúa, en el último envío, internado en un psiquiátrico donde permanece, desde que el asesinato de su hija Libertad (Belén Blanco) despertara los fantasmas de su mente, al tiempo que

su esposa Clarita (Gabriela Toscano) se debate entre la culpa que le provoca verlo así y sus nuevas responsabilidades como jefa comunal.

El personaje de Chávez, con su estilo transgresor que se mantuvo desde la primera emisión del 15 de mayo, no puede con su genio y aprovecha los “permisos de salida” otorgados en la clínica para regresar al barrio e intentar trabajar para su gente, en lugar de cumplir con las indicaciones de reposo médico.

Tanto esfuerzo para una criatura vulnerable y frágil en su cordura termina por resentir aún más su salud ante la desesperación del entrañable Lombardo (un consagratorio Rodrigo de la Serna) ya convertido en flamante propietario de un despacho propio en la intendencia que maneja Clarita.

El desenlace de la historia de Lombardo y su amada Pochi (Bárbara Lombardo) es tan nítido en su felicidad, que hasta incluye la próxima llegada de una beba y el buen posicionamiento del joven a nivel laboral y también barrial, ya que comienza a perfilarse como heredero de la mística del Gitano entre los vecinos.

En cambio, el final del protagonista, un personaje que despertó odios y amores a fuerza de contradicciones reveladas por la gran actuación de Chávez, quedó abierto y algo confuso como los gestos de ese personaje que se movió siempre al límite, al borde de los excesos.

En una fuerte escena final que presagia la tragedia, el protagonista empieza a cantar el himno nacional, preso de una mirada perdida pero intensa que da pie al comienzo de un clip con el clásico de Los Redondos “Juguetes perdidos” como telón de fondo.

Una catarata vertiginosa de imágenes mostraron al trío central de la trama: El Gitano, Lombardo y Levante (enorme composición de Luis Luque) en el barrio del conurbano donde supieron desplegar sus miserias y grandezas, que también permitió apreciar los cambios físicos que experimentaron los actores a lo largo de la trama.

Aunque el espectador seguramente se quedó con ganas de saber más del destino de Levante, quien tras vengar la muerte de su amada Libertad ultimando a su hermano Lemme (el destacado Pablo Brichta) se alejó de los lugares que solía frecuentar y por ello estuvo ausente de la última entrega, *El puntero* se ratificó como una historia en la cual los actores desafiaron la atención de la audiencia con una impactante mezcla de emoción, intensidad y sutileza.

Fuente: Ferré, L. (29 de diciembre de 2011). “Terminó *El puntero*, con un final abierto y 24,5 de rating”. *Télam*. Disponible en: <http://juliochavez.com.ar/termino-el-puntero-con-un-final-abierto-y-24-5-de-rating/>.

Capítulo 6

La construcción de subjetividades masculinas en la ficción televisiva

Dos casos diacrónicos: *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973) y *El puntero* (2011)

MARÍA VICTORIA BOURDIEU*

Introducción

El mundo de las subjetividades es, sin duda, un enigma que las ciencias sociales se propone cotidianamente descifrar. En un muy interesante trabajo July Cháneton (2009) se aboca a la tarea de describir y caracterizar la construcción y circulación de sentido, a partir del análisis de algunos textos (entendidos como conjunto discursivo) y sus improntas relacionadas con las diferencias de género, entre muchas otras características que pueden abordarse en un discurso. En el proceso que desarrolla, constituido como semiosis de género, se nutre de un importante bagaje herramental que incluye, entre otras, la teoría de la semiosis social de Eliseo Verón (1987) y los abordajes de los estudios culturales británicos de raigambre gramsciana; focalizando en las prácticas subjetivantes relativas a las mujeres.

Más allá de invitar a la lectura de este trabajo esclarecedor para comprender las subjetividades femeninas que los discursos sociales han plasmado históricamente, podemos adelantar que su análisis de la gráfica de los “símbolos patrios” devela:

* Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).

El terreno en que se cumple es el espacio simbólico (o cultural) entendido como arena de conflicto en el que se juega la cohesión social entendida como forma de dominio no coercitivo. Es según este planteo que el análisis muestra la intervención diferencial de los géneros en los relatos de la nueva nación moderna y cómo lo femenino se encuentra figurado como cuerpo mudo (desubjetivado) (Cháneton, 2009: 146).

Del mismo modo, el trabajo no omite que en la misma operación discursiva también se construyen los sentidos con que deben dotarse las subjetividades masculinas, en constante contrapunto y en un proceso de naturalización de roles y espacios de dominio y subalternidad.

Así como la construcción simbólica de nación requiere un análisis discursivo en términos históricos, entendemos que puede ser valioso el mismo abordaje en otros “textos” de circulación masiva, esta vez centrándonos en las masculinidades que proponen. Por ello abordaremos una aproximación (no exhaustiva ni la única posible) a dos propuestas de heroicidad masculina que realizó la ficción televisiva argentina, teniendo en cuenta que entre una y otra transcurrieron cuatro décadas de convulsionada historia tecnológica, política, económica y social. Para esta operación utilizaremos las propuestas gráficas con que se publicitaron estos productos audiovisuales y, también, la musicalización elegida para cada programa. Para contextualizar nuestro trabajo, proponemos inicialmente un brevísimo recorrido por el modo en que los medios masivos de comunicación (radio y televisión) en la Argentina aportaron a la construcción de una idea de nación que favorecía un tipo particular de ciudadano cosmopolita.

La argentinidad en la ficción de los medios masivos de comunicación

En los países latinoamericanos, el relato de nación adoptó características específicas, aportando a la construcción de una identidad nacional. En la Argentina, el radioteatro de la década del treinta del siglo pasado, en la búsqueda de temas y una formulación de segura repercusión, recurre a la entrega por capítulos de temáticas de la novela popular, fuente aprovechada por otros medios como el cine y la historieta. Allí se incluyeron las historias de capa y espada, de aventuras, policiales e históricas, pero el género que prevaleció fue la novela sentimental o “rosa”, triste denominación para referirse al público definitivamente femenino que debía generar empatía con las problemáticas y vivencias de sus protagonistas.

La radio también fue una enorme vidriera, valga la paradoja, para la música ciudadana en ascenso por entonces, las orquestas y cantores asistían a los estudios radiofónicos para “deleitar” al público con sus interpretaciones. Así,

las audiencias que empezaban a compartir esas historias de amor en las que la expresión de sentimientos debía ser exacerbada, ya que pretendía lograr empatía por el único sentido que demandaba, el oído, compartían espacios con las orquestas. Esa mezcla impulsó, de algún modo especial, la sinergia entre el melodrama romántico y el tango como hermandad imprescindible para narrar una identidad.

Con la llegada de la televisión y su emisión exclusiva desde la ciudad de Buenos Aires, también se plasmó en las producciones televisivas una mirada porteña sobre la argentinidad. Si bien gran parte de las producciones de ficción venían enlatadas de otras geografías, las realizaciones propias proponían un modo de ser ciudadano cuyos protagonistas fluctuaban entre el inmigrante y el *dandy*. Es que la televisión estaba intentando encontrar su propio estilo, su propia personalidad e identidad, y en el ínterin probaba fórmulas lejanas o experimentaba en busca del mejor modo de interpelar a su naciente público.

Melodrama y tango en la televisión argentina

En 1967, de la mano de Celia Alcántara, se emite por Canal 9 *Simplemente María*, una telenovela canónica de estilo tradicional, que fue reeditada luego en varios países latinoamericanos, con una *remake* en 2015, y actualizada en 1980 con el nombre *Rosa... de lejos* por la pantalla de la novel ATC. Una telenovela que habla del “empoderamiento femenino” a partir de un arduo y continuo trabajo en actividades también “femeninas”. Así, las mujeres supieron que desempeñando las tareas que la sociedad les asigna y favoreciendo la docilidad y sumisión, tarde o temprano, más bien tarde, llegarán al éxito. Se trata del relato de una joven del interior que llega a Buenos Aires para trabajar de mucama, a la que el “niño” de la casa embaraza mediante engaños y que, muchas décadas después, logra el éxito por sus dotes como diseñadora de modas. Adaptación realizada del radioteatro *Cabecita negra* de la misma Celia Alcántara.

En este punto, y si bien hay muchas cosas que decir de esta producción precursora de un modo de mirar el mundo que hoy nos habilita a una lucha impensada por entonces, remarcaremos que su cortina musical era un tango, “María”, escrito en 1946 por Cátulo Castillo y Aníbal Troilo. Alguna relación debe haber tenido que Alejandro Romay, dueño y propulsor de la tira, haya sido en sus inicios locutor de un exitoso programa de tango en Radio el Mundo. En este caso, creemos que la letra no solo sirvió de cortina para la presentación de esta exitosa ficción de la televisión argentina, sino que fue definitivamente la inspiración para toda la historia.

Así, en el canal que más programación popular había construido, que emitía desde 1963 el exitoso *Grandes valores del tango*, se narraron al ritmo del dos por cuatro las dramáticas vivencias de las mujeres que venían del interior del país.

Sin embargo y pese a estos grandes éxitos del melodrama local, la ficción televisiva, especialmente el teleteatro, cae en picada a inicios de la década del setenta, según algunos autores del género porque el verdadero melodrama se vivencia en los noticieros, la realidad había superado la ficción y eso llevó a las audiencias a abandonar los ciclos ficcionales.

Es en este contexto que surge el estilo moderno del que nos habla Oscar Steimberg (1997).¹ Las propuestas empiezan a transcurrir en ámbitos reconocibles y conectados con la realidad. Por ejemplo, la tira vespertina *Estación Retiro* (1971-1972, Canal 9) incluía una buena cuota de realidad cotidiana en las problemáticas del amor entre una joven provinciana y un exitoso actor. Así, las alusiones a hechos contemporáneos facilitan la identificación, el reconocimiento del que nos habla Jesús Martín-Barbero (1987) genera empatía y fidelización, y además favorece la pregnancia de un “sentido común” respecto de los hechos que podrían propiciar una postura ideológica tendiente a generar consenso.

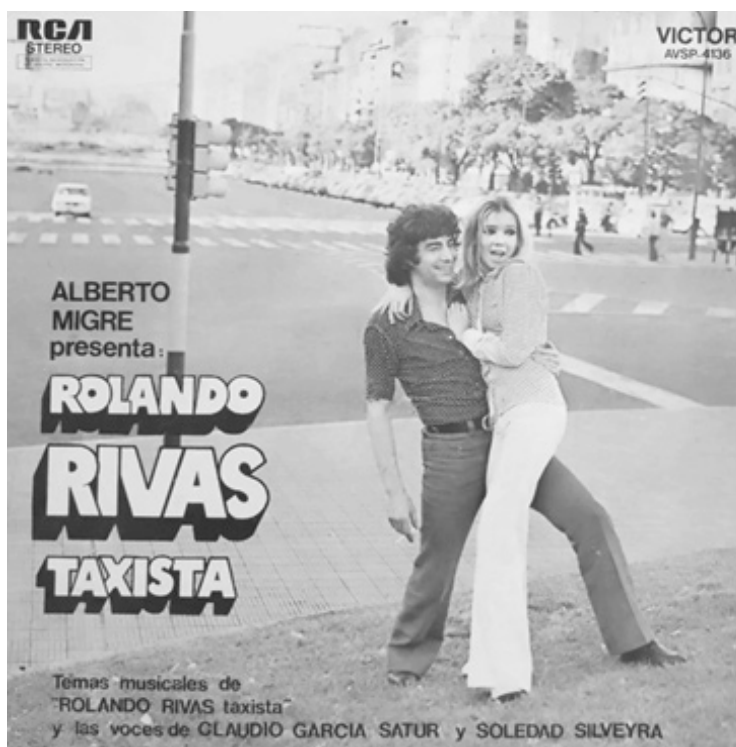
Rolando Rivas, taxista. Un hombre de su tiempo

Algunas características canónicas que va adoptando el costumbrismo hecho telenovela son, sin duda, herederas de *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973, Canal 13). Para salir de la impronta artesanal de las propuestas de ficción, su autor Alberto Migré se propone como escenario y termómetro social el interior de un taxi Siam Di Tella, surcado por filigranas que remiten a un modo de ser porteño e inmigrante. Su protagonista toma mate, juega al billar y dialoga con los actores de la “realidad real” mientras trabaja conduciendo su taxi. Ya el

1 Por su parte, Oscar Steimberg, en su artículo “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela” (1997), ha descripto tres momentos en la telenovela, género paradigmático de la ficción latinoamericana. En el estilo primitivo, más ligado a la tradición melodramática basada en lo patético (*pathos*: pasión, sufrimiento), aparecen claramente los personajes exponentes del bien y del mal, con un desarrollo narrativo lento y lineal trabajado a través de exageraciones y esquematismo tanto en la construcción de los personajes como en la ambientación. Aquí se trasluce el mayor peso del verosímil del género frente al social. En el estilo moderno a través de la expansión del verosímil social, la telenovela se permeabiliza ante los conflictos y los acontecimientos sociales. Se aleja parcialmente de la enunciación patética encaminándose hacia un drama realista, pierde algo de énfasis en la exhibición del dolor. Se buscan identificar estilos sociales específicos y conectar la telenovela con otros discursos sociales. Finalmente, en el estilo posmoderno o neobarroco, en el que se da una gran autorreferencialidad del género, la telenovela se vuelve sobre sí misma asumiendo una posición de gozosa crítica. El verosímil de género avanza sobre el verosímil social. Se trata de un relato capaz de cruzarse con un repertorio extenso de historias: actualidad, policiales, suspenso, comedia... Se aparta de la enunciación patética (Bourdieu, M. V., 2018).

protagonismo masculino en tiras de fuerte raigambre costumbrista se había probado con la exitosísima *Nino, las cosas simples de la vida* (1971, Canal 13, coproducción peruano-argentina), difundida en 17 países, primera producción emitida en su idioma original en un canal estadounidense; que afirmaba que el protagonista es como “tanta gente que usted ha conocido, la historia que muchos tienen que enfrentar con coraje, con las armas de la bondad y la modestia”. Nino es un inmigrante italiano que cuenta la historia, apropiadamente invertida según los géneros, que ya había narrado *Simplemente María*.

En cambio, Rolando plantea una total y absoluta pertenencia de origen porteño, hecho por nosotros para nosotros, que inicia con un tango elaborado especialmente para la ocasión. Se trata de “Taxi mío”, una composición de Rodolfo Taboada cantada por Carlos Paiva.²



Rolando Rivas marcó un nuevo estándar en el modo de producir y mirar televisión que, además, postuló un modelo de país, una argentinidad sobre ruedas, un presente barrial signado por el honor y cumplimiento del “deber ser” del varón argentino, que con sus temas musicales dio el mejor marco de

2 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vc7C1dnJRjY>.

identificación que relaciona melodrama y géneros populares en sus diferentes materialidades (audiovisuales, musicales y topográficas).



La imagen con que se convoca a la audiencia a seguir la tira, en estricto blanco y negro como lo permitían los medios gráficos de la época, remite a la pareja protagonista: “Ella, una chica del Normal” (alude a su condición de estudiante de secundaria, pero también remite a otra condición, la de normalidad que aleja cualquier tipo de particularidades o excepcionalidades), posando sus ojos más allá con una mirada soñadora; él sí la mira, sin abandonar su herramienta de trabajo fácilmente reconocible por cualquier espectador local, que constituye su mundo y su identidad. Un protagonismo compartido, aunque con diferentes roles, como lo amerita el sentimiento y la cultura de época.

El melodrama que trasciende los modos de narrar de todas las realizaciones ficcionales, teatrales, literarias, cinematográficas y televisivas, ha sido signado para el género telenovela como “cursi”, sin embargo, trascendía este género para instalarse en otros modos discursivos de contar. Esta caracterización del decir melodramático alcanza su apogeo televisivo en la década de 1970 y

declina en torno al debut de *Los Simpson* el 7 de diciembre de 1989, cuando se inicia la etapa que apela a la ironía como método de lectura de la realidad (Viola, 2017: 15).

La construcción de la conectividad entre la narración melodramática del amor imposible y el tango como rasgo distintivo de una identidad es mucho más que una propuesta forzada, es el reconocimiento de una formación cultural emergente a partir de una urbanización portuaria, habitada por hombres y mujeres que edifican sus destinos laborales y románticos envueltos en conflictos y coyunturas que evidencian pasiones, dolores y alegrías que se viven con todo el cuerpo.

En estas producciones, “la música no era un fondo sino un perfume que quedó. A veces representaba el alma y la sombra de los personajes. Era la voz del autor anunciando besos o catástrofes. Todas ellas transmitían tanto como las actuaciones y las palabras” (Viola, 2017: 25). Desde la elección del barrio donde Rolando y su familia viven, Boedo –San Juan y Boedo– hasta la participación de una mujer conductora de taxi (una actividad laboral aún vedada para el género femenino), que no es otra que Beba Bidart, cantante y bailarina de tango que en 1979 abriría la tanguería famosa Taconeando en pleno barrio de San Telmo.

Además, el autor y creador de esta telenovela se había propuesto conquistar el país, ir más allá del público tradicional del género, la audiencia femenina, por eso en el primer capítulo es Rolando el que se dirige directamente al público, dejando en claro que es este hombre el que comandará la acción, que es un pibe de barrio y que habla como hablan los hombres en las calles citadinas, con algo de lunfardo que todos entienden, porque todos pueden identificarse con él. La imagen también remite a lugares conocidos, a la pertenencia más allá de las acartonadas y rústicas escenografías artesanales que le precedieron. No es solo Rolando el que cuenta la historia, es la mismísima Buenos Aires que te va a decir cómo se vive en ese país atravesado por avatares que no necesitás comprender, solo sobrevivir con estoicismo y dignidad.

Rolando, más allá de los conflictos que tiene que enfrentar para sostener su amor, su familia y su trabajo, recibe en su taxi a personalidades del espectáculo, de la política, de la actualidad argentina. Aníbal Troilo lo visita el 11 de julio de 1972, día de su cumpleaños, y canta en el patio de la casa del taxista. Incluso tiene como pasajeros a periodistas y políticos que hablan del momento político, uno de los más convulsionados de la historia argentina.

Al final de cada capítulo, Carlos Paiva canta una milonga: “Si mi taxi hablara” (creada también a solicitud del autor de la telenovela), que transcribe las vivencias de un conductor de taxi describiendo personajes estereotipados,

aunque no demasiado alejados de nuestras propias concepciones respecto del otro.³

De esta manera, el modo en que se articulan los géneros populares de la narración seriada melodramática con la música popular porteña por excelencia, como es el tango, facilita una propuesta de cultura masiva que responde a ciertos estereotipos y logra pregnancia en su público a través de apelaciones a la reivindicación del gusto popular hecho ficción.

Rolando es un varón de su tiempo, ocupado y preocupado por sostener una familia fracturada, un representante auténtico del “deber ser” de la figura masculina por excelencia en un entorno que asigna roles definidos a hombres y mujeres urbanos. Es firme, justo, trabajador, nunca violento. Él siempre está a la altura, aunque se desgarrar por dentro, aunque deje de lado grandes deseos y aspiraciones, porque lo más importante en la vida es cumplir acabadamente con su deber masculino en su entorno familiar. Definitivamente es un exponente idóneo del rol del héroe que el melodrama construye.

Pablo Aldo Perotti, un hombre de su espacio

Casi cuarenta años después, la ficción televisiva melodramática propone otro personaje masculino,⁴ *El puntero* es Pablo Aldo Perotti (2011, El Trece). Se trata de un unitario en términos de género televisivo que aborda la vida de un puntero político en un barrio del conurbano bonaerense. Un verdadero derroche de masculinidad que se vive en gestos, gritos y violencia física.

3 La letra de esta milonga, tremendamente misógina para nuestras actuales concepciones, también alude a la dramática propuesta de época de recurrir a los cuarteles de algunos sectores de la ciudadanía, así como a la histórica posición respecto de un “país sin remedio” para catalogar a la Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=094A15aKdtU>.

4 Por supuesto, el camino de la ficción televisiva ha estado signado por otros protagonistas masculinos constituidos en héroes melodramáticos. Incluso a comienzos del nuevo milenio la telenovela vio el nacimiento de un nuevo estilo signado por héroes que asumieron con su cuerpo y sus acciones la reivindicación de abusos e injusticias colectivas (Bourdieu, M. V., 2009).



Ya desde la presentación gráfica se plantea un mundo de machos, con una barriada pobre y nada urbanizada de fondo, la única mujer se cuelga del brazo firme y fuerte del protagonista. Los tres hombres aparecen decididos y, también, amenazantes. Ninguno sonríe, por el contrario, tienen actitudes beligerantes, a diferencia de Clara (la mujer en la foto), que parece más bien resignada. En contraste y para publicitar la tira, también se utilizó la siguiente imagen:



Aquí se excluye cualquier participación femenina, es que el fondo es el Palacio del Congreso de la Nación Argentina, en apariencia las mujeres aquí deben tener menos acceso, por más colgadas del brazo masculino que estén. También la actitud es amenazante, aunque con la formalidad que un saco pueda otorgarle, la camisa abierta casi hasta el ombligo indica la voluntad de no abandonar su identidad, su esencia viril y contestaria, verdadera fortaleza de estas personalidades.

Para Rita Segato, “el mandato de masculinidad obliga al hombre a comprobar, a espectacularizar, a mostrar a los otros hombres, para que lo titulen como alguien merecedor de esta posición masculina: necesita exhibir potencia” (*apud* Vilche, 2017). Esta estructura simbólica, alude a la identidad masculina que, al mismo tiempo que oprime, permite gozar del poder de la opresión. He aquí la división genérica de poder, en la que los varones salen con ventaja. Es una ideología de la exclusión y la subordinación de lo/a otro/a, de lo distinto.

El modelo de las identidades masculinas transmitido opera profundamente aún con los cambios sociales y de comportamiento. Esa masculinidad es la que Luis Bonino Méndez (2002; cfr. Redacción *La Tinta*, 2018) llama “masculinidad hegemónica”, que es producto del doble paradigma: superioridad y heterosexualidad.

Sin embargo, no todos los seres masculinos responden a este patrón. Porque ese varón, que en su genitalidad expresa un poder que le otorga la cultura, está atravesado por otras líneas de fuerza que lo relegan a otros sitios de la pirámide social.

En sociedades heteronormadas, colonizadas y atravesadas por desigualdades de clase, no todos los hombres valen lo mismo. El hombre blanco, profesional, heterosexual, propietario, proveedor está en la cúspide de las jerarquías. Las intersecciones con cada grupo social lo ubicarán en distintos lugares de subordinación y poder.

Género, raza y clase constituyen intersecciones imposibles de obviar si se pretende comprender los nudos de la masculinidad en nuestras sociedades latinoamericanas, y también de la feminidad.

Existe violencia de género intragénero, y la primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo. Esa violencia va más tarde revertir al mundo. Muchos hombres hoy se están retirando del pacto corporativo, marcando un camino que va a transformar la sociedad. Lo hacen por sí, en primer lugar. No por nosotras. Y así debe ser (Segato, en Vilche, 2017).

Y, por si hiciera falta reforzar estas concepciones primarias de los personajes, veamos la cortina musical con que esta serie se presenta y alude a la

potencialidad de destrucción de una personalidad incendiaria. Se trata del tema “Fuego” de Bomba Estéreo, grupo colombiano, exponente de la cumbia electrónica o electrotropical.⁵

La referencia al fuego, a la acción violenta y permanente en la musicalización elegida para la presentación, es alusión indudable a las concepciones del quehacer político que se propone retratar en las barriadas populares. En esa presentación en la que se visualiza al puntero y sus colaboradores al mando de un grupo de personas (hombres) en abierta manifestación corporal que esgrimen banderas y agitan brazos en señal de “aguante”, se superponen imágenes relacionadas con partidos políticos diferentes, aunque vinculados a la idea de representación popular, sindicalistas de ayer y hoy, y como única imagen en movimiento de una líder política se muestra una escena muy breve de un discurso de Eva Perón a pantalla completa. Se trata de la construcción de un vínculo entre las propuestas políticas de origen “popular” con una pretensión de realidad marcada por los escenarios “reales”, en un intento de asimilar esta ficción, sus personajes y sus maneras masculinizadas de hacer política con lo que los medios habían empezado a designar como “populismo” a partir de la entrega de planes sociales.

La política se hace aquí con el cuerpo, se “pone el pecho” en todas las circunstancias que requieren acción. La construcción de esta masculinidad marginal tiene, sin ninguna duda, una deuda con las afirmaciones de Pierre Bourdieu respecto de la construcción del gusto en las clases populares, la exaltación del cuerpo masculino como herramienta principal de acción y poder en ausencia de otros pertrechos que la estructura social, la propia conformación del “capital escolar, social y cultural”, le niegan (Bourdieu, P., 1988).

Así, las vicisitudes de estos hombres marginales se musicalizan con temas latinoamericanos de diferentes géneros, todos ellos de raigambre contestaria.

En general, se utiliza la cumbia como efecto paradiscursivo en el barrio popular, elección que realizan sus habitantes, no necesariamente los protagonistas. Cabe señalar que la cumbia, en casi todas sus variantes (norteña, villera, turra, pop, etc.), se inscribe en el imaginario musical imprescindible de esas barriadas.

En cambio, para enmarcar las acciones del grupo que comanda el puntero, se elige el rock nacional (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Ratonés paranoicos, Los piojos, Sumo, Las pelotas, etc.).

5 Es interesante que, para retratar una conformación ciudadana y política de estricta raigambre local (del conurbano bonaerense marginal), se elija una producción extranjera, a pesar de la enorme cantidad de artistas, producciones y géneros que remiten a estas geografías: <https://www.youtube.com/watch?v=yLoPNWMDc5o>. El tráiler del programa también nos escusa de mayores descripciones: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce7nlqW3zHM>.

EL ROCK NACIONAL NOS EXIGE HABLAR DE LA CULTURA DE LOS SECTORES JUVENILES URBANOS EN LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS, CON UN SENTIDO DE INCLUSIÓN GENERACIONAL ANTES QUE SOCIAL, ETARIO ANTES QUE GEOGRÁFICO, CRONOLÓGICO ANTES QUE ECONÓMICO (Alabarces, 1993: 24; las mayúsculas son del original).

Es interesante esta afirmación ya que este texto, escrito en 1993, nos plantea una trayectoria del género musical híbrido en la Argentina de más de treinta años. En el caso que nos ocupa en relación con la musicalización de una producción audiovisual en 2011, hablamos de casi medio siglo de rock nacional, indudablemente aquí la alusión etaria involucra a juventudes actuales y añejas que crecen/cieron y se identifican/ron con esta música. El propio Perotti y alguno de sus socios atravesaron la juventud hace años.

Y esta apreciación nada menor para “leer” la musicalización de este unitario, también nos habilita a incorporar en nuestro análisis otra afirmación de Alabarces, cuando plantea que para nuestro rock nacional no existen utopías manipuladoras para imponer a sus artistas (como sí ocurre con otros géneros nacionales y extranjeros):

¿Dónde? En la supervivencia de los circuitos UNDERGROUND, en el carácter axial que aún tiene la dicotomía comercial/no comercial (la TRANSA), en las intrincadas negociaciones que los productores entablan con públicos que pueden darles la espalda en lapsos brevísimos. En la continua aparición de fenómenos que alteran las reglas de mercado (y las del ESTABLISHMENT y neoconservadores). En la infinita proliferación de grupos musicales en cualquier lugar de las ciudades argentinas.

Y especialmente, en la conciencia extendida de todos los participantes del proceso de que EL ROCK SE ARMA COLECTIVAMENTE. No se propone desde arriba del escenario, ni desde los editoriales de las revistas especializadas. Se dispone desde conglomerados dispares, multidimensionales, desde subjetividades que se reconocen como sujetos sociales, como participantes de una cultura rock. No como consumidores de los productos de esa cultura (Alabarces, 1993: 27; las mayúsculas son del original).

Entonces, esa condición *underground* como alternativa al mercado musical, casi de clandestinidad, nos proporciona también un fundamento para su elección en una serie que se ofrece para visibilizar lo invisible y clandestino de las prácticas políticas de base en los sectores populares suburbanos.

Así, decide distanciarse doblemente de tradiciones más reconocidas, como es el tango y su trayectoria de afirmación artística internacional. Primero, porque es definitivamente una mimesis del Buenos Aires como ciudad cosmopolita y moderna, una síntesis de obelisco y lunfardo; entonces, el unitario requiere

voluntariamente diferenciar el espacio en el que transitan los personajes de *El puntero*, porque no se mezclan con esa idiosincrasia, por más que ubiquen el Congreso de fondo. En segundo lugar, porque se espera un reconocimiento explícito de las juventudes actuales y maduras que, colectivamente, han construido la permanencia del rock nacional con esa impronta alternativa, sea en representaciones de bandas pasadas o presentes.

Quizás por eso, en el capítulo 20, ante el distanciamiento del protagonista con su mejor amigo y mano derecha, en la radio se escucha el tango “Tres amigos”.⁶ Perotti se detiene y pregunta “¿qué es esa mierda que suena ahí?”. Otro de sus colaboradores cercanos le responde que “es un tango, por lo menos quedamos dos”, entonces pide que lo saque mientras se escucha (a mucho más volumen) el tema de Patricio Rey y sus redonditos de ricota “Un ángel para tu soledad”. Por supuesto que este desprecio del protagonista por la “música ciudadana” se origina en el dolor por la traición del amigo de toda la vida y la alusión expresa de ese tango a la amistad, sin embargo, el corte abrupto y la emergencia del otro tema musical, mucho más fuerte y envolvente, ya que no se trata de una musicalización diegética como era la emisión radial, marca también la voluntad de este personaje de tomar distancia del género musical y del espacio que representa desde su matriz porteña. De esta manera, también, esta ficción expone una variante en su musicalización que, expresamente, se aleja del epítome ciudadano (el tango) para configurar una pertenencia enraizada en un espacio, no tan lejano, pero definitivamente “otro”.

Conclusiones

Debemos plantear aquí que el contraste entre estas dos producciones audiovisuales debe explicitar especialmente dos cuestiones que aún no han sido abordadas.

La primera sin duda es el transcurso del tiempo y sus condiciones técnicas de producción en los modos de hacer televisión con casi medio siglo de avances tecnológicos. También deben ser consideradas las diferentes configuraciones sociales que se desarrollaron, transcurrido ese extenso período. El contexto socioeconómico y político de *Rolando Rivas, taxista* coloca esta producción en una zona convulsionada políticamente, una sociedad que tiene un limitado acceso a la información que, sin embargo, se propone al margen de los movimientos revolucionarios que empiezan a visibilizarse. Aquí, la interpelación a la ciudadanía urbana (específicamente la porteña) favorece la impronta de que la política se juega en otras arenas alejadas de los empedrados y asfaltos por los que transita el protagonista. Sabemos ahora que esta telenovela, pese a la autocensura fomentada por el gobierno de facto, insinúa a veces y explicita

6 Aníbal Troilo y Alberto Marino.

otras los avatares de las acciones armadas de grupos rebeldes y su violenta represalia gubernamental. Sin embargo,

Rolando lo mezcla todo, es el sentido común que a comienzos de 1972 denuncia insatisfacción pero desconfía de toda acción crítica (...) el tachero es capaz de afirmar: “El ser humano tiende a jorobarse solo, por males que no son políticos, por supuesto, que son la envidia, que son la ambición, que es el egoísmo. A veces no podemos encontrar un amigo, ¿y queremos encontrar un presidente?” (Viola, 2017: 217).

Casi cuatro décadas después, afianzada la democracia en la Argentina, *El puntero* se desarrolla en un contexto diferente, las cuestiones políticas se plantean desde la capilaridad de los barrios hacia el torrente de gobiernos municipales primero, provinciales después para fijarse en la impronta nacional. En este trabajo no pretendemos hacer visible la representación de la configuración social que uno y otro producto televisivo se han propuesto, sin embargo, es necesario remarcar esta circunstancia que expresamente omitimos en los párrafos anteriores.

La segunda cuestión, que no es menor, es consignar que se trata de dos productos de ficción televisiva exponentes de diferentes géneros. *Rolando Rivas, taxista* es, definitivamente, una telenovela, cuyo tema central es el amor entre una pareja heterosexual que, luego de pasar por diferentes vicisitudes, se corona con la ceremonia nupcial. *El puntero*, en cambio, es un unitario que tiene como eje temático el modo de construcción política en los barrios y asentamientos marginales del conurbano bonaerense. Teniendo en cuenta esa diferencia genérica y justamente por ella, debemos manifestar que cada pieza se construye a partir de determinadas características que habilitan al espectador a reconocer, indubitablemente, a qué tipo de discurso pertenece.

Hechas estas salvedades que no se nos escapan, aunque no sean objeto de análisis en particular, podemos –con las excepciones expresadas– realizar algunas propuestas acerca del modo en que se publicitaron y se musicalizaron estos dos productos, dirigidos a audiencias numerosas, respecto de la construcción de masculinidades en contextos diacrónicos y efervescentes.

Como expusiéramos, por tratarse de una telenovela, en las presentaciones gráficas de *Rolando Rivas, taxista* no puede omitirse la figura femenina, aunque queda claro que la esencia indiscutida del protagonista es su actividad laboral, el taxi que no abandona, al menos hasta que obtiene un inusitado éxito. La gráfica se centra en los cuerpos enteros de los personajes, como se ve en la tapa del *long play*⁷ que contiene los temas musicales que la tira ha hecho famosos. Una imagen en la que, nuevamente, se observa a la pareja protagónica, esta vez

7 El *long play* (LP) era un disco de vinilo de larga duración, suplantado luego por los casetes y más tarde por el *compact disc*, que recientemente han vuelto a la palestra, ya que su audición implica una ceremonia que amplía el mero goce de escuchar música.

alejados de la herramienta de trabajo, aunque enmarcados por las calles que el taxi debe transitar a diario. Los géneros musicales porteños por excelencia abren y cierran cada capítulo: un tango para el inicio y una milonga para el final, aunque, por supuesto, también algunas de las canciones románticas del ciclo fueron éxitos aún hoy recordados. Definitivamente, este producto fundó en la música –realizada especialmente– parte de la identidad que propuso para su “héroe”, y esta se ofreció para la identificación del público compuesto excepcionalmente en partes iguales por mujeres y hombres. Aquí se halla la clave identificatoria que operó directamente en la fiel audiencia, una mirada semanal en un generoso espejo que alimentó la concepción de un “nosotros” (masculino por supuesto) de decencia, honestidad y estoicismo insuperables, ese “yo” ideal que promueve la construcción de la masculinidad de la época.

El puntero, en cambio, desde su gráfica publicitaria, desde su cortina musical incendiaria, nos compele a otro tipo de identificación. Difícilmente la propuesta sostenga una mirada especular, una invitación a repetir las conductas del protagonista y sus aliados. Aquí las imágenes y los sonidos construyen un “otro” peligroso, amenazante, que transita tanto la marginalidad como las altas esferas gubernamentales. Una producción ficcional que propone una moraleja (tal como suele hacerlo el melodrama clásico): la construcción de algún tipo de poder en situaciones marginales, por más carisma que se tenga, es invisible e insignificante cuando pierde funcionalidad para las élites que manejan los hilos económicos y políticos. No importa cuánta rebeldía e intento de subversión del *statu quo* se despliegue (musicalizado con el más “pesado” y contestatario rock nacional), el mejor resultado será la obtención de algunas mínimas concesiones, pequeños cambios que aseguren que nada cambie.

El puntero es un unitario que también construye masculinidades, pero estas son violentas, misóginas, disfuncionales. Un varón del conurbano estereotipado y marginal. Una síntesis que pretende exponer, como Rolando, que “el ser humano tiende a jorobarse solo”, pero esta vez sí por ambiciones políticas, aspiraciones que tiene negadas cualquier habitante de calles de tierra y barro. Perotti es definitivamente el antihéroe, el que más allá de aparentar trabajar por el bien común de su barriada, no duda en utilizar métodos y medios espurios en el intento de construir y mantener algún poder inestable, como su salud mental.

Tanto desde la gráfica publicitaria como de la musicalización de estas ficciones se construye un tipo masculino específico que, luego y con el análisis del contenido, podrá verificarse o no. Respecto de los estilos de musicalización, tanto el tango como el rock nacional, como muchos otros géneros del arte y la cultura, han sido gestados y continúan su evolución enmarcados en masculinidades que exacerban el sentir y las acciones del varón porteño, uno, y del varón joven (de todos los tiempos), el otro. Ese hombre blanco heterosexual que permite que sus dolores, temores, culpas y alegrías emerjan aplicando una rítmica acorde con su género.

Bibliografía

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Bourdieu, M. V. (2009). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Buenos Aires: UNGS/Biblioteca Nacional.
- _____. (2018). *Ficción televisiva en Argentina (1952-2016). Hegemonía, consenso y poder desde las prácticas cotidianas*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Ciencias. Los Polvorines, Argentina.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Cháneton, J. (2009). *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Redacción *La Tinta* (18 de mayo de 2018). "Hacer(se) varón". *La Tinta*. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2018/05/hacerse-varon-masculinidades/>.
- Steimberg, O. (1997). "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela". En Verón, E. y Escudero Chauvel, L. (coords.), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. España: Gedisa.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- Vilche, L. (22 de agosto de 2017). "Rita Segato: 'La primera víctima del mandato de masculinidad es el hombre'". *La Capital*. Disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/la-primera-victima-del-mandato-masculinidad-es-el-hombre-n1456007>.
- Viola, L. (2017). *Migré: el maestro de las telenovelas que revolucionó la educación sentimental del país*. Buenos Aires: Sudamericana.

Capítulo 7

Mundo familiar e imaginario mítico del casamiento en la telecomedia argentina

Ciega a citas

EDUARDO CARTOCCIO*

Introducción

Lucía González es una mujer de unos treinta años que realiza una especie de apuesta muy particular consigo misma: se ha prometido conseguir una pareja masculina (“un novio normal”) para asistir con él al casamiento de su hermana, en el plazo de los 258 días que restan para el evento. Lo de “consigo misma” si bien en un sentido es cierto, por otra parte, es relativo, ya que se trata de un autodesafío que responde (interiormente) a una apuesta que realizan su madre, Manucha, y su hermana Irina. Accidentalmente, Lucía había visto a estas dos apostar acerca del modo en que ella iría al casamiento. La madre apostó a que Lucía llegaría “sola, triste y vestida de negro”; mientras que la hermana apostó a que llegaría acompañada por un novio. Vemos, de esta manera, que el desafío de Lucía responde a la apuesta de sus familiares y, sobre todo, reacciona a la expectativa negativa de su madre. A partir de aquí, la trama central de la comedia se desarrolla en torno a las aventuras y enredos que tiene la protagonista con los distintos *candidatos* que va conociendo en el transcurso del plazo del casamiento de su hermana. Entre estos candidatos hay uno que es más constante y relevante que los demás y funciona como pareja

* Universidad de Buenos Aires (UBA).

central a lo largo de la serie, se trata de Marcelo Ugly, fotógrafo compañero de la redacción del periódico en el que trabaja Lucía.

Ciega a citas. 258 días para conseguir un novio (el título completo de la serie conocida como *Ciega a citas*) fue una telecomedia producida por Rosstoc y Dori Media Group, emitida por la TV Pública entre el 20 de octubre de 2009 y el 29 de mayo de 2010 con 120 episodios en total. Está basada en el blog *Ciega a citas* de Carolina Aguirre que se publicó entre 2007 y 2008 y en la novela *Ciega a citas. 227 días para conseguir un novio*, de la misma autora, publicada en 2008. El blog y la novela fueron firmadas con el seudónimo de Lucía González, el personaje de la historia. La serie tuvo buena recepción del público y de la crítica y obtuvo distintos premios de orden nacional e internacional. Al momento de su aparición ya había una tradición previa de renovación de la telecomedia argentina que se venía dando desde fines de los años noventa con series como *Gasoleros* o *Campeones*, de la productora Pol-ka, y, por otra parte, la telenovela desde inicios de 2000 también había experimentado una importante expansión de lo decible incorporando temáticas sociales y políticas novedosas para el género (Bourdieu, M. V., 2018). Pero también es importante señalar que en el marco de la confrontación entre el gobierno nacional de Cristina Fernández de Kirchner y el grupo Clarín, a raíz de los debates por la ley de medios (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual), las ficciones de Pol-ka (productora asociada a Clarín) vuelven a un estilo tradicionalista que recurre a las fórmulas del melodrama y la telenovela clásica (ídem). En este contexto, *Ciega a citas* actualiza la capacidad de la telecomedia de incorporar temas de actualidad social y los discursos sociales circundantes (Aprea y Soto, 1998), sobre todo las temáticas sobre las relaciones familiares, de pareja y de género, áreas de la vida social en las que se empezaban a producir cambios relevantes en esos mismos años.

En este trabajo nos proponemos, en una primera instancia, describir el mundo de relaciones familiares que plantea la serie, desde la perspectiva de las representaciones familiares que hemos analizado en otros trabajos. Podemos entender estas representaciones como piezas (“padre”, “madre”, “hijo”, etc.) de un tablero, que al moverse generan nuevas configuraciones de posiciones y producen distintas significaciones, las cuales remiten a distintos órdenes de la vida social (Cartoccio, 2011: 28; 2015: 30). En el análisis de la serie, describiremos el conjunto de las relaciones familiares de la protagonista y focalizaremos nuestra atención en el eje configurado por la relación madre/hija, a partir de los personajes de Manucha y Lucía.

En una segunda instancia, y como una zona específica del mundo de las relaciones familiares, nos interesa analizar las representaciones del casamiento que se despliegan a lo largo de la serie. Abordaremos centralmente el aspecto del imaginario mítico de la boda dentro del cual operan algunas de estas representaciones, retomando la idea de “mito de la gran boda burguesa” presente en *Mitologías* (1988) de Barthes. Se trata de pensar, en este análisis, cómo

incide la operatoria mítica, con su naturalización de las relaciones sociales y los valores culturales, en los sentidos que se construyen en torno a la pareja y el casamiento en la serie.

En tercera y última instancia, nos proponemos realizar una exploración delimitada de algunos de los componentes genéricos de la serie. La exploración se orienta principalmente a describir el modo por el cual los rasgos de distintos géneros discursivos se insertan en una estrategia enunciativa compleja y balanceada, con pesos y contrapesos en cuanto a funcionamientos que se orientan hacia una enunciación más distanciada y reflexiva, y otros más orientados hacia una enunciación sin distancia, más proclive a la búsqueda de las identificaciones imaginarias con la audiencia.

El eje común en las instancias de indagación que proponemos es la pregunta referida a ciertos desplazamientos ideológicos que operan en la serie. En la perspectiva de los estudios culturales británicos, entendemos estos desplazamientos ideológicos como tensiones y negociaciones de sentido dentro de líneas de fuerza hegemónicas en un contexto histórico determinado (Williams, 1997). Desde esta concepción, planteamos la hipótesis de que en *Ciega a citas* se ponen de manifiesto las tensiones y negociaciones de sentido entre una visión tradicionalista de las relaciones familiares, de género y de pareja, y una visión modernizante. Esta visión modernizante conlleva una mirada crítica e incluso corrosiva por momentos, respecto de las concepciones tradicionalistas. Sin embargo, este cruce de tendencias diferentes también implica ciertos puntos centrales de acuerdo subyacentes, referidos principalmente con la definición de la identidad de la mujer como algo unido esencialmente a la pareja, a la maternidad y la familia.

El mundo familiar de Lucía González

Nos proponemos describir las relaciones familiares de la protagonista y la dinámica de estas relaciones dentro de la telecomedia, en el marco de las condiciones (límites y posibilidades) que impone el género. Creemos que la relación madre/hija, entre Manucha y Lucía, configura el núcleo central de las relaciones familiares en la serie, y es en este núcleo que se expresa centralmente la tensión ideológica que señalamos en la hipótesis, la tensión entre un tradicionalismo conservador y una modernización crítica de ciertos aspectos de ese mismo tradicionalismo.

Manucha justamente, en relación con lo recién señalado, es el personaje más conservador de la serie, el más apegado a un modelo tradicional de familia absolutamente idealizado, mitificado y arcaico, pero que al mismo tiempo no deja de tener continuidades o influencias en las relaciones actuales representadas en la serie. Cuando se trata de relaciones de pareja y de casamiento, Manucha parece un personaje femenino de las comedias rosas de los

años cuarenta del cine argentino. Según ella, el casamiento “adecuado” (de acuerdo con las pautas de la clase burguesa a la que pertenece) lo es todo para la mujer, es la llave de la felicidad, la posibilidad de tener una familia y vivir una vida estable y plena. Lo contrario, la mujer que se “queda sola”, es la imagen misma del fracaso social y la infelicidad personal, de toda idea de orden personal y social, e incluso de rebeldía y anarquía si esta soledad implica algo de decisión personal.

Es interesante el hecho de que ese aspecto “rosado” de la caracterización de Manucha también se complementa sin fisuras con otra caracterización general, distinta pero no contradictoria: como en ciertas películas del nuevo cine argentino de los años noventa y dos mil, el personaje materno tiene rasgos de una personalidad absorbente, arbitraria y despótica; una madre que constantemente quiere ser el centro de atención de su familia, que avasalla la privacidad de la vida de sus hijos y que no diferencia entre sus aspiraciones personales y la de los demás miembros de la familia.¹ Sin embargo, antes de llegar a las figuraciones más dramáticas de agobio y el despotismo materno, aquí, acorde al tono de comedia, Manucha tiende a menudo a quedar desairada y en ridículo frente a su familia, especialmente en sus discusiones con Lucía.

Lucía es una joven de treinta años que vive sola en su departamento en la ciudad y trabaja como periodista ganando poco dinero en un periódico que no tiene gran alcance. Tiene problemas con su sobrepeso y con la alimentación y no tiene una pareja estable. Desde la perspectiva de su madre, Lucía es la imagen del fracaso en una mujer, por eso esta vive acosándola para que se amolde de alguna manera a las pautas y valores sociales que considera imprescindibles. A la vez, Lucía es el miembro de la familia que más se enfrenta a Manucha y la crítica con más intensidad y detalle. Para ella, tratar de tomar distancia de la madre implica también tomar distancia de los ideales sociales que esta quiere inculcarle de alguna manera, y allí radica la tensión ideológica central que señalamos en nuestra hipótesis. Esta tensión, como señalamos más arriba, también se procesa a través del humor, ya que es Lucía quien con su acidez característica deja en ridículo frecuentemente las actitudes y pretensiones de su madre, produciendo un efecto humorístico que surge del propio malestar de la relación madre/hija.

Angelito es el padre de Lucía y exmarido de Manucha. Sigue estrechamente vinculado a esta última y su nueva familia, ya que es empleado en el mantenimiento de la casa de Manucha. Es un hombre afable, complaciente con todos, y especialmente permeable a los caprichos de su exesposa. Lucía se avergüenza de su padre, con una especie de avergonzamiento adolescente, por su carácter más bien apocado y su estatus social inferior al que su madre

1 Nos referimos a películas como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *El juego de la silla* (Ana Katz, 2003) o *Géminis* (Albertina Carri, 2005), entre otras (cf. Cartoccio, 2011).

alcanzó con su nuevo casamiento. Por momentos, la figura de su padre tiende a producirle una angustia insistente, por más que este sea amoroso e intente ser comprensivo. Angelito nunca ha sido un padre que pudiera proteger a Lucía de las arbitrariedades de Manucha, en este sentido, es un personaje construido en la línea de las figuras paternas débiles, ausentes o declinantes (cf. Cartoccio, 2011: 55 y ss.).

Federico Zabaleta es el marido actual de Manucha. Un médico exitoso, de muy buena posición social. A diferencia de Angelito, Zabaleta sí puede establecer límites en la relación con Manucha, y establecer discusiones racionales con esta, por más que ella sea renuente a aceptar limitaciones. La relación de Zabaleta con Lucía es buena, aun cuando pese el interrogante, por parte de Lucía, acerca del modo en que este conoció a Manucha mientras ella estaba casada con Angelito, es decir, aun cuando la afecte esencialmente la imagen de una probable humillación paterna por infidelidad. Como padre de Irina, Zabaleta es un padre comunicativo y respetado. Tanto en su rol de marido como en el de padre, contrasta la figura respetada del doctor con la presencia más bien apocada y sumisa de Angelito.

Irina es la hija veinteañera de Manucha y Zabaleta, media hermana, por parte de madre, de Lucía. El contraste entre las dos hermanas es evidente: Irina es más joven, bella, ganadora y “perfecta” que Lucía, una verdadera princesa de la familia, frente al devenir más terrenal y esforzado de su hermana. Aparenta cumplir con todas las expectativas de su madre. Sigue una carrera prestigiosa, como es la de medicina, la misma de su padre, y tiene un novio estable con el cual ya ha decidido casarse con una fecha específica (lo cual, como vimos, desencadena la anécdota central de la serie). Como verdadera princesa en su mundo familiar, a la que todo parece salirle bien y sin esfuerzo, Irina conoce realmente poco del mundo real y de las personas, a diferencia de Lucía, que lidia constantemente con los malestares y las dificultades de la vida adulta en el mundo social. Sin embargo, a pesar de sus diferencias familiares, sus diferencias de edad y de experiencia del mundo, las hermanas se llevan muy bien y, sobre todo, es Irina, la joven “ingenua”, quien necesita frecuentemente de la palabra y la escucha de su hermana mayor.

La disparidad de las dos ramas familiares, la que desemboca en Irina y la que desemboca en Lucía, es evidente. La “rama Zabaleta” se configura en el orden de las apariencias como una familia burguesa exitosa (aunque es cierto e importante señalar que en el transcurso del relato esas apariencias fulgurantes se van cayendo y emergen nuevas articulaciones). La “rama González”, en cambio, muestra una fragilidad evidente, quedando expuesta a una relación permanente de falta y de inferioridad con respecto a la otra. A partir de este trasfondo familiar, podemos delimitar un tipo de relato familiar centrado en el eje de la relación madre/hija, en el que la hija trata de escapar de la absorción materna y de los mandatos culturales que esta figura vincula, y solo lo logra de manera parcial, aunque con un final feliz desde el punto de vista que

propone la serie. Lucía necesita estar en pie de rebelión constante contra su madre, necesita ponerle límites o escapar de su invasión permanente, pero en esta lucha y ardua resistencia, no advierte en qué medida participa al mismo tiempo del mismo tipo de juego y de apuesta que propone su madre.

Ensueños de casamiento

La situación familiar dispar arriba mencionada ayuda a entender un desvío interesante en el núcleo de ciertas transacciones ideológicas dentro de la serie: quien se va a casar no es la protagonista, Lucía, sino su hermana, Irina, integrante de la rama propiamente burguesa y “exitosa” de la familia. Este desvío permite que haya un casamiento central, que contribuye a sostener el interés de la serie, aunque a la vez ese casamiento no es el de la protagonista. Creemos que de esta manera Lucía, una joven descripta con rasgos de agudeza y acidez para la crítica de las costumbres sociales, con actitudes independientes en su vida personal y con guiños feministas, queda a salvo de incurrir en el ritual del casamiento burgués, lo cual deja indemne cierta integridad ideológica del personaje (al estilo “la joven moderna e independiente no se casa formalmente”). Sin embargo, a la vez, en el capítulo final, Lucía no solo participa de manera destacada en la fiesta de casamiento de su hermana, sino que además se encuentra allí con Ugly, sellan su relación en ese momento y atraen la atención de toda la concurrencia a la fiesta. Lucía y Marcelo no se casan, pero igualmente capturan el brillo eufórico del fasto nupcial. El cierre de la historia consagra socialmente la formación de la pareja, aun cuando no se trata de su propio casamiento formal.

Creemos que esta ambigüedad estratégica del planteo de la serie se relaciona con las tensiones y equilibrios ideológicos de todo el relato. La serie construye la expectativa de la unión de una pareja (Lucía y Marcelo) y entrega también un casamiento anunciado desde el principio (Irina y Julián). Pero la pareja y el casamiento no coinciden. ¿Qué logra la serie con estas operaciones? Se consigue sostener al mismo tiempo, por un lado, una visión idealizada del casamiento y la relación de pareja y, por otro, salvaguardar en alguna medida una visión más moderna de las relaciones de pareja y del personaje femenino protagónico. La serie construye una solución de compromiso (valga el término), un equilibrio en tensión, entre expectativas sociales más tradicionalistas (que forman parte también de los marcos más habituales de lo decible en el género) y nuevos horizontes más modernizantes de las costumbres sociales (que formarían parte, a su vez, de una expansión de lo decible en el género de la telecomedia romántica). Irina, joven ingenua en proceso de maduración y despertar, llega al casamiento formal desde una perspectiva menos ingenua que la del comienzo de la historia; Lucía, heroína de ciertos aspectos rudos de la existencia, una mujer moderna que vive sola en la ciudad, concreta una

relación de pareja sin el casamiento formal, algo que, creemos, sería muy tradicionalista y muy “arcaico” para su personaje. Pero el brillo de la boda burguesa no deja de alumbrar al personaje, quien desde el comienzo de la historia ha sentido la *necesidad* imperiosa de tener una pareja masculina para completar su existencia subjetiva y social como mujer. Según Barthes:

El gran matrimonio (aristocrático o burgués) responde a la función ancestral y exótica de la boda: *potlatch* entre dos familias es también espectáculo de ese *potlatch* a los ojos de la multitud que rodea la consunción de las riquezas. La multitud es necesaria; por eso el gran matrimonio se realiza en la plaza pública, delante de la iglesia (1988: 48).

En términos de comedia romántica, esa necesidad de una multitud testigo de la unión de una pareja se canaliza en la representación tipificada de lo que llamaremos la *escena unánime*, la escena en la que todo un mundo de personas presencia, aprueba, aplaude, festeja, el momento culminante de la unión de la pareja, que es el cierre propiamente dicho del relato.² La situación habitual de esta escena es el altar o el lugar equivalente de celebración formal de la boda, pero, sobre todo en la comedia romántica o en ciertos tipos de esta, cualquier lugar concurrido puede transformarse en el sitio de aclamación de la pareja. *Ciega a citas* termina justamente en una escena unánime, con las características que señalamos, es la fiesta del casamiento de Irina la que sirve de soporte para el relumbre público de la unión de Lucía y Marcelo.

Lucía ganó su apuesta de manera espectacular y su éxito es festejado por toda su familia, incluyendo a su madre, el personaje que apostó en contra de sus posibilidades de éxito. La escena es unánime también en este sentido de disolver o resolver la situación de tensión y antagonismo entre Lucía y su madre. Es el momento de la conciliación eufórica y del reconocimiento social de la pareja, de la sanción social positiva de esta, en la medida en que ha cumplido correctamente con un mandato cultural central. Y es la operatoria misma de lo mítico de la gran boda burguesa, con relación a que se hacen pasar los mandatos culturales como producto de la naturaleza del sentimiento. Lo que nos interesa señalar particularmente en este contexto es la resolución de las tensiones dentro del acuerdo común implícito que ya formaba parte de la apuesta inicial: la idea de que la mujer no puede ser feliz, ni realizarse personal y socialmente, estando sola. Es en este mismo punto que se establece una apuesta sobre otra apuesta y que la historia se resuelve.

2 La serie tiene un capítulo final que funciona como epílogo (que sería muy interesante analizar en un trabajo futuro), sin embargo, el relato propiamente dicho termina con la escena de casamiento que describimos.

La combinación de géneros

Entendemos que el armado genérico de *Ciega a citas* se articularía de forma coherente con la tensión ideológica central que describimos en la hipótesis, entre los aspectos más tradicionalistas de las relaciones de familia, género y pareja, y ciertos aspectos modernizantes. Vale decir, esta tensión ideológica también se expresaría o se materializaría discursivamente en las formas genéricas de la serie. Concretamente, en la articulación de la telecomedia romántica con matices costumbristas con un estilo de comedia más volcado hacia el humor ácido, por una parte, y, por otra, con la telenovela y el melodrama, todo lo cual se materializaría en una suerte de dialéctica constante entre identificación y distanciamiento; entre la cercanía identificatoria de los sentimientos y las costumbres compartidas y la distancia de cierto humor crítico hacia los aspectos más conservadores de las mismas costumbres compartidas.

Aprea y Soto (1998) consideran que la comedia implica una mayor distancia enunciativa que el melodrama (la instancia enunciativa interviene más y por ello se distancia de los efectos de inmediatez de lo representado), pero al mismo tiempo la comedia romántica es la que se acerca más al melodrama en su mostración de lo emocional. Entre la cercanía de la emoción y la distancia de la reflexión (la ironía, la confrontación de voces ideológicas diferentes), desde la comedia y desde lo melodramático, en esta serie en particular se plantea un conjunto de relaciones sociales, como las relaciones de género, de pareja y familiares. Antes que describir y analizar de manera exhaustiva los componentes genéricos de la serie, en esta sección nos proponemos sondear, de manera delimitada, algunos de sus rasgos genéricos, poniéndolos en relación con nuestra hipótesis.

De la comedia romántica, nos interesa señalar dos componentes: el “dispositivo de la apuesta” que está en el origen de todo el argumento de la serie, la ya mencionada “escena unánime” del final del relato. Podemos entender este dispositivo de la apuesta como parte del arsenal de trucos, juegos, engaños, falsificaciones y malentendidos que siempre formaron parte de las tramas de la comedia. En un sentido más específico, el motivo de la apuesta, desafío o competencia que se establece para seducir a alguien o conseguir una pareja también ha sido utilizado recientemente en comedias románticas, como en el caso de la muy popular *Cómo perder a un hombre en 10 días* (*How to lose a guy in 10 days*, Donald Petrie, Estados Unidos, 2003). En *Ciega a citas*, en particular, nos interesa el despliegue de este dispositivo en cuanto potente indicador de la implicación de los personajes en sus relaciones mutuas. Recordemos que en principio hay una apuesta que hacen Manucha e Irina sobre la persona de Lucía: la primera apuesta “en contra” de Lucía; y la segunda, “a favor”. El voto de Manucha es que su hija mayor iba a llegar “sola, triste y vestida de negro” al casamiento de su hermana. Lucía accidentalmente llega a escucharlas en ese momento y con profunda conmoción se formula a sí misma su propio desafío.

Ella reacciona contra la apuesta de su madre, apuesta no solo por algo, sino también contra algo específico, que es la apuesta que realizó su madre. Lo que nos interesa remarcar es que el dispositivo de la apuesta articula, entonces, en un mismo movimiento, el antagonismo de los personajes (Lucía, Manucha), la rebelión de la hija y la aceptación implícita de un marco común, de una misma arena de lucha sobre el suelo hegemónico: la hija acepta implícitamente que “debe” (justamente como un “deber”, incluso como una necesidad natural) conseguir un novio, y en el mismo movimiento en el que lucha contra su madre está aceptando el ideal que esta transmite.

El motivo de la escena unánime ya fue analizado en la sección anterior desde el punto de vista de su participación en el imaginario mítico de la boda y la tematización del casamiento. También es un componente frecuente de muchas comedias románticas taquilleras y de factura “comercial”, que contribuye a resolver, como lo señalamos en la sección anterior, la situación romántica en función del reconocimiento social, consagrando a la pareja dentro del orden social y sus normas establecidas. Particularmente, nos interesa poner de contraste el uso de la escena unánime con otro aspecto bastante diferente que tiene que ver con la mostración de ciertos momentos de intimidad de la pareja. No la intimidad sexual o específicamente erótica, sino los momentos de conocimiento personal que van sucediendo a través del humor, del juego, de las conversaciones personales, y en los que descubren de a poco la alegría de estar juntos. Este tipo de despliegue de una intimidad lúdica, esta representación de la alegría inadvertida que van compartiendo los personajes, es más habitual en ciertas comedias de carácter autoral, como *Piso de soltero* (*The apartment*, Billy Wilder, Estados Unidos, 1960) o *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, Woody Allen, Estados Unidos, 1977). Estas escenas se orientan hacia el conocimiento mutuo de la pareja, no necesariamente en oposición, pero sí por fuera de las convenciones sociales y familiares, y construye algo del orden de lo singular que se sustrae a la demanda de reconocimiento social. La serie articula estas escenas de intimidad en las que, en gran medida a través del juego y del humor, se va construyendo la relación entre Lucía y Marcelo, con la desembocadura en la gran escena unánime, que consagra socialmente a la pareja. El recorrido que establece esta articulación va de la singularidad del encuentro a la demanda satisfecha de reconocimiento social.

El humor diagonal, el comentario oblicuo de las costumbres sociales es una característica de un tipo de comedia que propone una cierta distancia intelectual con sus temáticas. En la serie es sobre todo Lucía quien desarrolla comentarios corrosivos, fundamentalmente contra las opiniones y actitudes de su madre, poniéndola en evidencia, pero también en relación con otros personajes de la serie e incluso consigo misma. La percepción corrosiva de Lucía emerge desde su malestar personal como mujer joven que aún no ha terminado de encontrar su lugar en el mundo y que debe lidiar, desde lo más delicado e

íntimo de su subjetividad, con la invasión constante de su madre. Lucía es el personaje que desde su malhumor e irritación produce efectos humorísticos.³

Hay un componente de la serie que está fuera del relato propiamente dicho y desde ese espacio exterior al relato contribuye en la articulación de una enunciación distanciada. Se trata de un bloque de testimonios que aparece como una suerte de apéndice luego del cierre de cada capítulo. En este bloque una persona (hombre o mujer), tomado en un plano corto o en un plano más abierto, cuenta frente a cámara una anécdota acerca de una primera cita. La situación simula el testimonio real, como de un género no ficcional, los actores no corresponden al elenco del relato central y varían en cada testimonio, simulando la impresión de ser “personas reales” que cuentan una experiencia propia. Estos bloques, por su misma disposición, al ubicarse fuera del espacio diegético de la serie y por su tono más marcado de realismo y costumbrismo, genera un efecto reflexivo de distanciamiento sobre el contenido temático; ya que aquí también se tematiza la cita y la pareja, pero desde otro lugar. Al contar encuentros muy distintos, entre personas muy diferentes, con distintos y sorprendentes desenlaces, con elementos atípicos, raros o bizarros con respecto a la normalidad social del momento, estos bloques testimoniales brindan una idea de multiplicidad de experiencias que interactúa reflexivamente con los parámetros más acotados, convencionalizados y restringidos del relato central de la serie.⁴

También, por fuera del marco estricto de la comedia, podemos señalar en la serie algunos rasgos de la telenovela y el melodrama. De hecho, habría que reconocer una historia de rasgos en común entre la telenovela y la telecomedia, ya que, según Aprea y Soto, la telecomedia argentina se formó en relaciones de contacto y préstamo con la telenovela: “la telecomedia va incorporando –a medida que la telenovela se convierte en género dominante dentro de los programas ficcionales– historias de amor romántico como elementos importantes dentro de la estructura de sus relatos” (1998: 10).

3 Es interesante, y creemos que típico de la tradición de la comedia, el hecho de que el vínculo inicial de Lucía y Ugly se establezca sobre la alegría del humor y la risa compartida, que surge también de la posibilidad de reírse de sí mismos. En particular, se muestra en muchas ocasiones a Ugly íntimamente complacido por el humor involuntario de Lucía. Puede ver el lado humorístico del malhumor y el sufrimiento de esta, se deja capturar por este humor y, juntos, participan de la transformación del malestar en momentos de alegría.

4 Un aspecto a señalar es que el blog de la historia original, de Carolina Aguirre, se presentaba en un principio como un blog personal a cargo de Lucía González, de manera que cierta impronta del testimonio directo y coloquial ya se encuentra en la conformación de la historia original. Gergich (2010) analiza los efectos de sentido del pasaje del blog personal al *blognovela* a partir de la declaración de la autoría de Carolina Aguirre (ver nota al pie número 6).

A esto hay que sumar el hecho de que, como mencionamos previamente, la comedia romántica se acerca al melodrama en cuanto a la mostración de lo emocional. El seguimiento de la pareja central, el fuerte dramatismo de los momentos de separación, el final feliz del casamiento o la unión definitiva de la pareja son algunos de los rasgos centrales que comparten la telecomedia romántica con la telenovela. Importa en nuestro caso señalar que en lugar del villano clásico de la telenovela,⁵ aquí aparece la madre como el personaje que, sin desear conscientemente el mal de su hija, con frecuencia provoca, no obstante, la separación de la pareja, debido a sus indiscreciones y a su invasión constante de la intimidad de los demás.

Creemos que algunos elementos, como el dispositivo de la apuesta y la escena unánime tienden a naturalizar imaginarios tradicionalistas sobre las relaciones familiares, la pareja y las relaciones de género. Mientras que otros elementos, como las escenas de intimidad o los bloques de testimonio, dan lugar a singularidades y multiplicidades que generan un intercambio más abierto con el contexto social contemporáneo y con otros discursos sociales. En este orden también estarían operando el humor diagonal y ácido que describimos, característico del personaje protagónico.

A modo de conclusión

En el título extendido de la serie, la palabra *normal* aparece tachada (~~normal~~), mientras que en el primer capítulo Lucía menciona espontáneamente que tiene 258 días para encontrar “un novio normal”. Es interesante observar, en relación con lo que analizamos, cómo la palabra circula al mismo tiempo tachada y no tachada (o con algún procedimiento equivalente en el orden de la expresión oral). Por un lado, se trata de conseguir un novio normal, pero por otro aparece la tachadura y por lo tanto el cuestionamiento de lo “normal”, o la duda, o cierta ironía, o cierta desconfianza sobre ello, como si algo no estuviera del todo bien con la significación de la palabra. En cierto modo, podemos asociar esto con la relación desviada de la protagonista con el casamiento de Irina: no es su casamiento, pero funciona simbólicamente como si fuera su casamiento. Lucía no se casa, pero todo el relato gira en torno a un casamiento y la formación de una pareja.

Creemos que toda la serie opera sobre un equilibrio dinámico y en tensión de líneas de fuerza que denominamos tradicionalistas y modernizantes, un equilibrio en el que opera al mismo tiempo lo normal y lo normal tachado o la tachadura de lo normal, el casamiento y el no casamiento, la rebelión y la conciliación. Esta tensión es sumamente interesante por los efectos de sentido que virtualmente promueve y las operaciones complejas de interpretación a las

5 El otro villano de la serie es Silvani, jefe y enemigo de Lucía en la oficina.

que convoca. En el plano de las relaciones familiares, esta tensión ideológica se manifiesta en su máxima expansión y desarrollo en la relación constante de confrontación entre madre e hija, entre Manucha y Lucía, en la que esta última pone todo su arsenal de ironía, humor, malhumor, puesta en ridículo, para sobrellevar el asedio íntimo de su madre. La relación es privada, pero desde ya no puede dejar de estar atravesada por una trama de valores y relaciones sociales; de esta manera, Manucha, como madre conservadora que es, no deja de asediar con mandatos culturales tradicionalistas y patriarcales a su hija, y no deja de tener respuestas que dejan en *offside* sus pretensiones y sus propias valoraciones. Sin embargo, como señalamos, las diferencias no son tantas como para que Lucía no acepte el desafío que inintencionalmente le plantea su madre, el desafío de conseguir un novio normal y por lo tanto convertirse ella también en una novia y una mujer “normal” de acuerdo con los criterios hegemónicos de normalidad.

En el contexto de las tensiones ideológicas que analizamos, es cierto que el imaginario mítico del casamiento que se despliega en las escenas de la boda, y sobre todo en la escena unánime, se ubicaría de lleno, por su propia naturaleza, en el polo más conservador y tradicionalista. No obstante, debemos señalar también que, a lo largo de toda la serie, la cuestión del casamiento está tematizada de diferentes maneras y con distintos matices, aunque no nos hayamos extendido en el análisis de esos aspectos en este trabajo. Finalmente, en el orden de la composición y mezcla genérica de la serie, también volvemos a encontrar ese equilibrio tensionado entre componentes genéricos que tienden a operar en un sentido o en otro de las líneas de fuerza ideológicas que consideramos; elementos que operan en el sentido de una naturalización de las relaciones sociales representadas y elementos que, desde una posición de enunciación más distanciada y reflexiva, cuestionan o permiten la interrogación sobre esas mismas relaciones puestas en juego. O apostadas en un juego que tiene múltiples aristas para continuar indagando.

Consideraciones metodológicas

Nuestra propuesta se enmarca globalmente dentro del campo del análisis de los discursos sociales o sociosemiótica. Dentro de este campo general, recortamos tres zonas de indagación más específicas: las representaciones familiares, el imaginario mítico de la boda burguesa y la mezcla de componentes genéricos dentro del funcionamiento de la telecomedia romántica.

Abordamos el análisis de representaciones familiares, siguiendo una metodología que hemos implementado en trabajos anteriores. Partimos de la consideración de la familia como una categoría discursiva, en la que los términos de parentesco implicados (“padre”, “madre”, “hijo/a”, etc.) pueden ser leídos como piezas de un tablero, que al moverse generan nuevas configuraciones de

posiciones y producen distintas significaciones, las cuales remiten a distintos órdenes de la vida social. El analista en cada caso es quien recorta las áreas de indagación que se abordan en cada análisis de las representaciones familiares (Cartoccio, 2011: 28; 2015: 30).

La propuesta de Barthes de análisis de los mitos de la sociedad burguesa desde una perspectiva semiológica nos resulta útil para indagar el imaginario de la boda expuesto en la serie que analizamos. La representación del ritual de la boda o la fiesta de boda, en particular, funciona de esta manera como el significante de múltiples significados de connotación que forman parte del imaginario social de la época y de la sociedad en cuestión.

Tomamos también elementos del análisis de los géneros mediáticos del campo de la semiótica de los medios masivos de comunicación; específicamente, recogemos la propuesta de Aprea y Soto, quienes describen la telenovela y la telecomedia en el marco de un sistema de géneros (tomando la propuesta de Oscar Steimberg) y ubican estos géneros en el cruce de dos ejes oposicionales de la dimensión enunciativa: enunciación patética/enunciación distanciada y exhibición del sufrimiento/no exhibición. Este abordaje permite describir las diferencias entre los géneros, pero también los acercamientos y puntos en común, dentro de procesos de intercambios, mezclas y préstamos en contextos sociales y epocales específicos.

Bibliografía

- Aprea, G. y Soto, M. (1998). "Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en Argentina hoy". Presentado en el *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores en Comunicación*. Recife, Brasil.
- Barthes, R. (1988). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, M. V. (2018). *Ficción televisiva en Argentina (1952-2016). Hegemonía, consenso y poder desde las prácticas cotidianas*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Ciencias. Los Polvorines, Argentina.
- Cartoccio, E. (2011). *El mundo de los hijos. Representaciones familiares y subjetividades juveniles en el nuevo cine argentino (1996-2005)*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina.
- _____. (2015). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el nuevo cine argentino, 1996-2005*. Buenos Aires: Librería.

- Gergich, M. (2010). “Del blog a la telenovela: un análisis de *Ciega a citas* de Lucía González y Carolina Aguirre”. Presentado en el *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El hispanismo ante el bicentenario”*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1086/ev.1086.pdf.
- González, L. (2008). *Ciega a citas: 227 días para conseguir novio*. Buenos Aires: Aguilar.⁶
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

6 Carolina Aguirre firma la novela con el nombre de su protagonista como seudónimo. En el blog, Lucía González se presentaba inicialmente a sí misma como una persona “real” y autora del blog, hasta que tiempo después Aguirre, en el mismo blog, deslindó la cuestión de la autoría de la figura del personaje Lucía. En la novela, vuelve a usar el nombre del personaje, esta vez como seudónimo autoral.

Capítulo 8

Deconstrucción. Crónicas de Susy Shock: análisis incipiente de una docupoética desviada*

TOMÁS CALELLO**

Introducción

Al género documental se le presenta la dificultad de hallar un lenguaje apropiado, un contenido de la forma del ámbito objetual del que debe dar cuenta para proponer alternativas que trasciendan el realismo y las ilusiones de objetividad que genera. Una relación adecuada entre la ficcionalidad y la realidad en un contexto en el cual la misma noción de realidad aparece como una construcción que se sostiene ideológicamente mediante la primacía del ser sobre el devenir, de las relaciones abstractas por sobre los afectos, de la reificación-naturalización por sobre las alternativas o utopías posibles y, lo que es más relevante para nuestra indagación, de las formas habituales de conocer la realidad por sobre la experimentación y el riesgo como medios inherentes de todo conocimiento profundo, en algún sentido ontológico y práxico.

Deconstrucción..., el documental que analizamos, ofrece, además de lo que su título debe a la reconocida noción derrideana, una “reconstrucción” narrativa y audiovisual que propone variantes; cursos alternativos del acaecer de los procesos sociales, culturales y políticos en los que las biografías atravesadas (y conflictuadas) por identidades de género desviadas pueden

* Dirección y guion: Sofía Bianco (2016). Música: Susy Shock. Disponible en la plataforma *CINE.AR PLAY*: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6121>.

** Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Argentina. Mail: tcallelo@campus.ungs.edu.ar.

expresarse mediante un lenguaje innovador. En el marco del posmodernismo tardío se presentan alternativas culturales que desafían las configuraciones espaciotemporales prevalecientes (Calello, 2018). El “desvío” hace alusión en este contexto a lo que Howard Becker (retomando a su colega Howard Hughes) refería metodológicamente como lo emergente y transformador; aquellos sucesos socioculturales que no encuentran asignaciones materiales y simbólicas dentro de los órdenes institucionales y cognitivos vigentes y que por lo tanto constituyen sus soluciones como excepciones compensadoras y/o transgresoras (Becker, 2009). En *Deconstrucción...*, el desvío es abordado en el doble registro del objeto de investigación, como acontecer singular de relaciones socioculturales de género, así como del lenguaje poético o videopoético que se desarrolla para su expresión y comprensión deconstructiva y reconstructiva, trascendiendo la compensación institucional, una aproximación expresiva y cognitiva que debido a los múltiples registros sensoriales implicados y a su voluntad transformadora puede ser asociada a una estética del/la oprimido/a, en su acepción boalsiana.

En la trama, Susy Shock, reconocida referente y artista trans, narra su biografía siendo consciente de su inserción sociocultural, y halla en este documental una forma receptiva apropiada y creativa para su expresión, recurriendo tanto a intervenciones fotográficas y pictóricas de la ciudad (Buenos Aires) como a los gestos performáticos y musicales en su singularidad híbrida, una estética que da cuenta de la búsqueda de un lenguaje que trascienda las etiquetas (incluidas las de género) mediante el cultivo de goces y afectos significativos. En este sentido, esta búsqueda que apela a imaginarios y recursos estéticos variados conforma a su vez una propuesta poética original basada en la posibilidad de interpretación de la mitología americana y del lugar asignado en ella a las figuras femeninas en un sentido liberador y en el que la tradición se ve interpelada. Las formas de sincretismo así obtenidas entre las culturas americana y *queer* ofrecen un horizonte estético y político-cultural mediante un camino para conjurar los crueles efectos de las violencias y los estigmas de género en las biografías, pero puede expandirse también a otros registros identitarios.

Este artículo no espera ser fiel a la verdad de su contenido, a expresar lo ya expresado, sino a transmitir búsquedas que acaso puedan resonar con sus imágenes poéticas e inviten al lector a construir las suyas. Con ese fin he dividido y subtítulo el documental en escenas narrativas cuyas partes admiten análisis separados y una reinterpretación textual.

Presente perfecto

(La filmación sigue el recorrido de una calle porteña cuyos contornos resaltan intervenidos). La voz en off de Susy sigue el trayecto: “Presente

perfecto de vivir en la ciudad, ventanita con vista al patio del medio donde caen puchos que fuma hasta el agotamiento vecino de arriba que sueña con el glaciar Perito Moreno, la selva amazónica, mientras mira por ventana con vista al patio del medio. Presente perfecto de mirar televisión en la ciudad. Tirar atado de puchos por ventana con vista al patio del medio al escuchar diatriba del médico sobre el peligro del tabaco y pedir por teléfono tres pizzas. Presente perfecto de aventurarse en la ciudad; hacerle el amor a hijo del portero en sala de bombas de agua prometiéndole escape al campo con dinero para expensas [comienza a sonar una caja de baguala]. Presente perfecto de morir en la ciudad. Simplemente atreverse a remontar vuelo, seguro enredarás tus alas en algún cable”.

El presente perfecto como metáfora del detenimiento del tiempo a pesar del movimiento de las imágenes. La historia parece detenida por la contracción espaciotemporal de la cultura posmoderna en que se sitúan las imágenes, pero que puede ser atravesada por relatos ancestrales y las expresiones artísticas de las protagonistas.

Burlesque

Aparece la fachada de Burlesque, un cabaret que cerró hace algunos años y que Susy solía frecuentar. En un recinto se pinta las uñas sentada frente a Fernando Noy y cuenta que tiene amigas cuyo modelo es Mirtha Legrand, que quieren tener una familia, etc.; que las comprende pero que no es su ideal. Que no sueña con ser mujer, dice Susy, lo dice una parte de ella que es masculina. Canta unas coplas de baguala acompañándose del tambor: “tengo tanta gana, en la palma de la tierra yo me acaricio”, “en el beso de esa tierra nace mi ardor”, “soy una torcacita ahí suelta suelta, escondeme, soy penando soy”. Pela una mandarina (acción que no estaba prevista en el guion, pero que está a tono con las intervenciones del documental que no respetan el realismo urbano ni la copla rural).

Madraza

Aparece la imagen realista de un barrio-asentamiento humilde con sus casas de chapa a medio construir y escombros en las veredas donde asoman siluetas suburbanas que nos devuelve el drama de las biografías y cuerpos surcados por la calle originada, como diría Kush, en algún buraco demiúrgico donde las existencias trans se bifurcan: “Esto es así. Vos de chica más o menos te definís y si te definís trans, te sacan de patita a la calle. En general, en la calle, por suerte, encontrás alguna madraza que te dice, que te explica, qué tenés que hacer para poder zafar. Y así es como terminás en la calle prostituyéndote.

La mayoría de las chicas no eligen estar en la calle, pero es la única salida cuando para todo lo demás te excluyen. Y una vez que estas en la calle, lo que manda es el mercado como con todo. Y cuanto más tetas tenés más vendes. A mí nunca me tocó pasar por eso porque tuve la amorosidad del primer abrazo, ese, que no me desamparó”.

Yo soy esto

(Cielo nublado).

“La pelea pasa por ahí, por un futuro de niños y niñas que puedan ser, que elijan ser, lo que tengan que ser desde el vamos. Yo creo que no se puede perder treinta o cuarenta años de tu vida para decir ‘yo soy esto’. Me parece que es muy cruel, que es violento condenar a una humanidad o a un grupo de humanidad a estar en catacumbas de uno mismo para después de terapia, de violencia, de un recorrido no siempre fácil, muy difícil, cruel en muchos casos, terminás diciendo ‘yo soy esto’”.

(Tormenta eléctrica).

“La verdad yo peleé por la infancia, por la pendejada que no pierda tanto tiempo en ser eso. Porque seguramente hay mucho de poder ser eso que sos desde temprana edad que nos va a potenciar para darle al resto del mundo un mejor color, una mejor onda, sino solo le damos frustración, dolor, la venganza de vivir eso que no vivimos. Yo creo que hay que empezar a largar la plenitud del ser, el gozo del ser, el placer del ser, y dejarnos de joder que nos condenen a las catacumbas del deseo, es gozoso el ser”.

Cocina

En una cocina urbana una mujer de mediana edad canta a capella las coplas de una baguala: “Soy del sur, del sur yo soy. Mi piel es blanca, mi pena es negra, mi grito es indio, mi bronca es roja, mi amor magenta (suena la caja). Soy del sur, del sur yo soy”. Aparece Susy acompañando el canto.

“Reivindico mi derecho a ser un monstruo”

(Cuerpos que aparecen desnudos, sin rostro, tatuados, siluetas que se entrecruzan como en un ensayo teatral en la penumbra de una sala).

Sentada en un sofá, abanicándose, Susy relata que al principio jugaba a ser la reina del cartón del *under*. Pero que había que sumar otras cosas; “que también pasa por convertir, que ser trava no sea simplemente la reproducción de los mandatos femeninos que la mujer no quiere tener más. Dejar de

aumentar la esclavitud de cierta estética”. Dirigiéndose hacia las mujeres: “ahí es cuando tenemos que explicarles a las doñas Rosa por qué queremos los cambios que queremos hasta poder poner en duda también ese mundo de la mayoría que fracasó”.

(Cuerpos desnudos sin rostro se entrecruzan nuevamente).

“Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo; ni varón ni mujer, ni XXY, ni H₂O; yo monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis pinceladas, lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar, no quiero más títulos que encajar”.

Monstruosidad pero también superación de la sexualidad y su proliferación significativa: “No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar, ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia. Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal (...) y ser yo entre tanto parecido, entre tanto domesticado, entre tanto metido de los pelos en algo”.

Monstruosidad, derivación estética expresiva de la hibridez y el mestizaje, reivindicada, entre otras, por Rodolfo G. Kush. En su filosofía americanista la “fealdad” conformaba una expresión singular de lo originario americano, un rechazo de los criterios estéticos de belleza convencionales y apolíneos del mundo europeo. La “serpiente emplumada” de los aztecas ilustra el simbolismo mestizo.

Pero la monstruosidad reivindicada por Susy agrega a las diversas formas de la hibridación –entendidas en el sentido sintético procesual que le otorgaba García Canclini (1990) como formas de identificación nunca del todo resueltas y conflictivas– la dimensión del género en el ideario simbólico americano que se agrega a los diversos sincretismos religiosos, artísticos, culturales, étnicos (incluyendo las corporalidades), y de la inserción de lo “interior-rural-americano” en lo “urbano-exterior-europeo” con sus desacoples e integraciones tectónicas.

No Proust

“Yo no siento que estoy atrapado en otro cuerpo ni nada de eso. Lo trans para mí es como un paraguas desde donde podemos enmarcarnos o desenmarcarnos, en todo caso. Me gusta sentir que voy y no saber hasta dónde” (cielo urbano tormentoso, se escuchan truenos).

Canta una baguala: “soy solo el rumor del río entre las penitas. Por ser como soy las criollas me tocan sencillitas. Por ser como soy los criollos me tocan sencillitas. Anduve por’ahí enhebrada en mil pañuelos. Yo supe escuchar y aprender del canto de los viejos. Yo supe escuchar y aprender del canto de las viejas”.

Aparece como una negación de las subjetividades invertidas de los géneros cuyo esquema binario de funcionamiento entre cuerpos que pueden albergar almas masculinas o femeninas proponía Proust en su melancólica búsqueda del tiempo perdido.

Sedución

El desamparo de los primeros pasos en la calle (Susy aparece sentada en la calle, al borde de la vereda, al lado de su acompañante, una mujer joven vestida provocativamente, sexualmente, bajo el arco de un antiguo paisaje suburbano, entre dos manzanas, quizá transición-puente entre el interior profundo y la urbe cosmopolita). Son como dos reinas en sus improvisados tronos callejeros. Reinas que departen y descansan indiferentes a las miradas entre curiosas y furtivas de los grupos de muchachos que pasan. Madrazas del desamparo que ofrecen su protección afectiva a los más desprotegidos. Podrían ser *drag queens* desarrollando su espectáculo performático, su “teatro del género”. Pero en el espacio periurbano son como dos Pachamamas señalando implícitamente la superioridad de la seducción y la vitalidad desafiante que la acompaña.

Como narró Susy anteriormente, las vidas en la calle se bifurcan: está el mercado y el cuerpo que se vende para sobrevivir; pero también la posibilidad de afirmar “yo soy esto” y así lograr la plenitud gozosa del ser.

Política y afectos

En su camerino: “yo creo que no es posible una militancia nueva, una construcción de cualquier tipo de política, sin en serio un abrazo o una amosidad que nos ligue”.

Una política existencial del reconocimiento del ser, una política de la anagnórisis: “para mí el desafío es ese, construir sabiendo quién sos, mirarse, reconocerse, yo entiendo eso, tomarse ese tiempo, aunque tarde más la cosa. Porque lo otro por ahí connota más resultados políticos, o resultados finalmente, pero no sé si terminamos de profundizar en eso de saber quiénes somos, quién tenemos enfrente, quién va al lado”.

(Imágenes de pares de zapatos de mujeres colgadas en el camarín, en una de sus paredes en primer plano un poster enigmático de alguien que se parece al joven protagonista de *La naranja mecánica*, sosteniendo un corazón; su rostro, como un dios, irradia blanquecinos fulgores).

De nuevo las dos reinas sentadas en la calle cerca de la vereda. Su amiga abre las piernas y ofrece su sexo. Susy dice: “Para mí es un juego, todo es un gran juego. Salgo a la calle, inevitablemente todos me miran y a mí me gusta, sino no me pondría todo esto, saldría de otra manera. Aunque a veces molesta que vas al quiosco y te gritan cosas por la calle, porque se piensan que estás trabajando, que sos solo una máquina de sexo, que solo vivís para eso; entonces, los miro y les digo: ‘ehh... toy yendo al quiosco a comprarme un chocolate [ríe]”.

Suena una cumbia (“en medio de la legislatura que nace en tu cerebro, esa que llena de leyes chatas la bata de tu deseo”) y ellas regresan por donde vinieron.

Regreso y apertura

El documental trae a lo urbano (por medio de lo suburbano) los símbolos estéticos de las culturas originarias del país donde aparecen los poderes otorgadores de la vida... Podemos llamar “veredictos” a estas sentencias que dirimen el curso de las existencias. Siguiendo a Didier Eribon los veredictos subsumen las normas sociales y “se imponen a los individuos o se apropian de ellos en algún momento de sus vidas –afectándolos a menudo desde su nacimiento o incluso antes– y que son dictados (sin haber sido efectivamente pronunciados en un instante crucial y fatal, un instante que solo se puede concebir como un momento mítico que condensa los flujos continuos de la interpelación social) por las estructuras sociales, raciales, sexuales, de género, etc.; heredadas de la historia” (Eribon, 2017: 81).

Estos veredictos, plantea Eribon, reaparecen en el lenguaje, sobre todo en la forma de insultos y estigmatizaciones, pero también de nominaciones, asignaciones, atribuciones de sentido que configuran mediante habilitaciones e interdicciones el espectro de posibilidades espaciales y existenciales, de ser y de percibir.

Las imágenes del documental, apropiadas al mensaje de sus protagonistas, permiten a su vez desplegar interrogantes sobre el curso de las interdicciones en las biografías entrelazadas con los símbolos y mandatos culturales. Por ejemplo, sobre la “feminización de la pobreza”, sus orígenes y relaciones con el poder y las prácticas sexuales y/o estéticas; sobre la dominación y el erotismo en sectores subyugados, así como también sobre el despliegue de la potencia marginal que puede evadir en algunas ocasiones los dispositivos normalizadores del mercado dictados por la subsistencia para cuestionar los mandatos de género, pero también cuando son el resultado de los condicionamientos socioculturales. En la literatura de Jean Genet, el orden social se halla entrelazado con el erótico y generacional mediante una cadena jerárquica de dominación masculina, una ley fálica que distribuye poderes y asigna géneros (masculino-femenino) según el orden decreciente de las edades y de sus transformaciones relativas que no alteran el sistema (Eribon, 2017: 79 y ss.). El pasaje de la juventud a la adultez connota el de lo femenino a lo masculino, de lo inferior a lo superior. Este mundo dominado por hombres que feminizan al resto en una cadena de penetraciones según la ley fálica fue analizado para la Grecia clásica por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*. Para Foucault no conformaba una práctica común sino más bien tolerada en ese dispositivo sexual. Ambos autores daban cuenta de asignaciones posibles de

género entre distintas personas (de acuerdo con el esquema “masculino-edad madura-activo” frente a “joven-femenino-pasivo”); pero los veredictos de Eribon abren la posibilidad de analizar desde un punto de vista biográfico-social los momentos de construcción-deconstrucción y reconstrucción de los géneros en un sentido que excede el binarismo sexual y la anatomía como destino. También de analizar e interpretar los procesos de “feminización social” en sus relaciones con la dominación masculina y de clase.

Susy es como esas “flores de fango” (porque germinaron y crecieron en los barrios más humildes) de las letras de los tangos luego convertidas en “milonguitas”, pero cuyo destino y sexualidad, a diferencia de aquellas, pasa a ser controlado por ella misma. En su álbum *Traviarca* (el cual podemos transliterar como *traviata* (desviada)-trava) se expresa a través de la milonga que es de origen rural y urbano.

Como en los tangos y milongas, el diálogo entre los géneros adquiere preeminencia, pero ya no según las formas enunciativas en las que lo masculino diviniza lo femenino mediante “veredictos” que fueron condicionando biografías personales y artísticas; sino mediante imágenes originarias; como intentos de apelación a ritos y mitos en los que las enunciaciones desviadas y sometidas de género adquieren otro sentido.

El culto a la Pachamama despliega el regocijo vital del género femenino, que en Susy adquiere matices de visibilización de los géneros y propuestas de desclasificación sexual. Este mensaje puede expresarse mediante escenas que, como en el teatro brechtiano, son pasibles de autonomizarse y cobrar vida propia, formas de desfamiliarización enunciadas en primera persona. Subyace en Susy un ideal de reerotización de la vida cotidiana que en algún momento de la existencia fuese clausurado. También una desfeticización de los marcos sexuales y simbólicos urbanos de la sexualidad en los que quizás “enredará sus alas en los cables al intentar volar”.

Bibliografía

- Becker, H. (2009). “Muestreo”. *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Boal, A. (2016). *Estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Calello, T. (2018). “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”. *Teoría Sociourbana*, n° 1. Disponible en: <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>.
- Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez, J. P. y Tassat, J. A. (coords.) (2016). *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kush*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC)/Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

Capítulo 9

Una de las máquinas de exhibir de Juan Miceli: *Mi tierra invencible*

ÁNGEL MARIANO JARA OVIEDO*

Introducción

En la presentación del video *Mi tierra invencible*, obra que fue seleccionada para el Festival Internacional de Videoarte (FIVA) en 2017,¹ y que se puede encontrar en la página de *Bola de Nieve*,² de Juan Miceli, podemos leer que se trata de la posproducción de una “videodeglución” que se le practicó al artista en el año 2013.

Esta videodeglución fue llevada a cabo debido a que estuvo en coma durante 21 días, la suficiente cantidad de tiempo como para que la deglución, esta función vital, quedara afectada.³ Para el artista, este episodio de salud es como

* Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).

1 Festival Internacional de Videoarte (FIVA). Obra seleccionada en la edición 2017. Jurado: Valentina Montero Peña (Chile), Antonio Weinrichter (España) y Rodrigo Alonso (Argentina). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-jYhn3r8A7s>.

2 Una red social para artistas visuales que es “una base de datos *on line* y una exposición virtual permanente que documenta la situación actual del ámbito artístico argentino y se funda en las elecciones de los propios artistas”. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/48244> (11/2/2021).

3 *Mi tierra invencible* (2015). “Estuve en coma durante tres semanas en 2013. El hecho es que volví y lo que más me costó fue volver a tener el reflejo de tragar. Para saber cómo avanzaba (o no) la recuperación de ese acto reflejo los doctores me hacían periódicamente este estudio llamado videodeglución. La primera vez que vi ese material me pareció tan alucinante, que decidí empezar a editar mis propios videos además de

un regreso. Es un retorno *al mundo de los vivos*, es una vuelta a la normalidad. Se trata de un viaje al mundo del coma, o al mundo de los *no vivos*, y se trata de un regreso de allí. El cuerpo del artista perdió su calidad de vehículo de experiencias y hay una vuelta al cuerpo y a la vida como posibilidad de esta experiencia. Este retorno fue de alguna manera gradual, porque las habilidades naturales, comunes a cada cuerpo no se recuperaron del todo, manifestándose una dificultad específica al momento de tragar. El acto de beber agua o de alimentarse estaba olvidado, desentrenado, desanudado.

Reanudar la tarea de deglutir, sanar la capacidad del cuerpo de alimentarse y vivir requirió el establecimiento de una serie de prácticas médicas que implican el seguimiento de la evolución de esta capacidad del cuerpo de Juan Miceli.

En este sentido, expresa Miceli en el paratexto de la versión de video disponible en la plataforma de videos Vimeo:

Estuve en coma tres semanas. Cuando desperté, había perdido el reflejo de tragar y para chequear como lo recuperara, me hacían un estudio llamado videodeglución. Este video está hecho a partir de ese material audiovisual y también con la tenacidad de recuperar esa parte y de proponer el interior de mi cuerpo de artista como territorio y espacio de exhibición: mi tráquea expuesta en la transparencia de los rayos X: mi tráquea-obra, esa es mi tierra invencible (2017).

Este registro produjo un corpus, en el que la mirada experta del artista, educada por el *habitus* del campo artístico (Bourdieu, 2003), pudo ver la posibilidad de usarse como material de sus videos. Esta práctica de usar metraje que no estaba destinado a fines artísticos está originada en cierto tipo de documental, el documental de montaje.⁴ Este tipo de recursos, a través de las distintas formaciones artísticas históricas, fue volviéndose un color más en la paleta de los creadores de video y cine.

Asimismo, quisiéramos resaltar que el estado de coma le fue inducido a Juan Miceli debido a que contrajo el hantavirus.⁵ Es decir, el video es el tes-

grabarlos y poner el cuerpo en ellos. Arte sonoro: Alejandro Taliano; cámara: Ongaro, Torres; edición: Miceli. 7' 17". Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/20725/miceli-juan> (11/2/2021).

4 “El documental de montaje es una película documental basada en la compilación de materiales diversos de segunda mano, esto es que no fueron obtenidos para formar parte del documental, con preeminencia de material de archivo, filmes o fragmentos de ellos rodados por otros realizadores antes de la compilación”. Documental de montaje (9 de septiembre de 2019). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2021. Disponible en: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Documental_de_montaje&oldid=119127180.

5 “Hantaviridae es una familia de virus que agrupa varios virus ARN, los cuales son transmitidos por roedores infectados (zoonosis). En humanos por lo general producen dos tipos de afecciones: un tipo de fiebre hemorrágica viral, la fiebre hemorrágica con síndrome renal (FHRS); o el síndrome pulmonar por hantavirus (SPHV), una afección

timonio de la lucha entre la vida y la muerte en la que estuvo el artista. Este drama (o melodrama) lo expresa contundentemente Miceli: “Si no recupero el acto reflejo de tragar (!), no me dan el alta” (2021).

En este trabajo queremos demostrar cómo un origen tan melodramático como la lucha contra una enfermedad potencialmente mortal puede transformarse a través de la tecnología en una obra de arte.

Esta transformación implica, como ya se dijo, el uso de la tecnología. Sostendremos que este uso no es ingenuo, sino que se basa en una serie de tradiciones y prácticas típicas del campo artístico para generar estrategias potentes de visibilidad sobre los problemas que atañen a lo artístico.

Decimos que este video es una máquina de ver porque permite establecer conexiones con otros ámbitos, con otras prácticas artísticas, como la *performance* o el *ready-made*, así como con otros regímenes del conocimiento como la medicina; con otros géneros como el melodrama y otras temporalidades como la vánitas barroca.

Esta máquina constituye en sí misma, por lo tanto, al volverse un entrecruce de tantas disciplinas, una forma de desterritorialización, que permite cuestionar las distintas disciplinas aludidas a través de un discurso sensorial y estableciendo una experiencia estética. Sobre Juan Miceli, dice Flavia Costa:

Juan Miceli es un artista feraz, fabril, feroz. Está siempre produciendo y mostrando en solitario o con otros –casi siempre con otros–, retrabajando sus obras y escritos como una suerte de máquina autónoma que no tiene tecla *off*. Prolifera en recursos y estilos, géneros y lenguajes: suele presentarse como artista audiovisual y sonoro, si bien sus trabajos incluyen escultura, recitados, acción, video, instalaciones y *performances*. Ha incursionado en el bioarte y en el videogenerativo, en la escultura de grandes dimensiones y en la danza-teatro. Las materialidades con las que trabaja recorren desde placas de radiografía, cerámica y plásticos fundidos hasta cinta VHS y huesos de animales (2020).

Es un artista que suele trabajar en lo que se conoce como transdisciplina. O sea, su arte no se atiene a los límites de una sola técnica o disciplina (escultura, dibujo o video), sino que permanentemente está transitando en esos límites y presentando obras que implican más de una e incluso una multiplicidad de disciplinas (escultura, dibujo, video, *performance*, etc.). Estas prácticas adquieren su sentido en un campo artístico, el campo artístico argentino.

Consideramos a los artistas como agentes, como sujetos de un campo de fuerza que condiciona las estrategias por la oposición y la acomodación que

muy grave. Los Hantavirus son un grupo que pertenece al orden Bunyvirales, grupo C. Es considerado como un virus de riesgo de bioseguridad n° 4”. Hantaviridae (14 de diciembre de 2020). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2021. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hantaviridae&oldid=131701159>.

se dan en el interior de ese campo. Es decir, para pensar las prácticas que analizamos las representamos como insertas en un universo social específico, el cual está definido por sus relaciones objetivas. La relación que un creador sostiene con su obra y la obra misma se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación, por su posición en la estructura del campo intelectual. Se trata de un sistema social que es relativamente autónomo con respecto a la sociedad y al campo de poder en el cual se encuentra inserto, que tiene un origen histórico, una génesis, un cuerpo de reglas que deben ser aprendidas por los agentes que se encuentran integrados en el campo. En este contexto el *habitus* se relaciona con el campo en el sentido de que es el corpus o conjunto de disposiciones que debe tener determinado agente para poder ocupar su lugar en el campo. La *illutio* por su parte es la voluntad de jugar el juego, el interés que tienen efectivamente de ser parte de ese campo relativamente autónomo de sentidos (Bourdieu, 2003).

Quisiéramos dar cuenta del contexto histórico social y cultural en el cual se da la obra que estamos analizando tomando un análisis que realizó Tomás Calello al respecto. Este contexto está vinculado a una serie de cambios culturales que está en relación más o menos directa con las transformaciones del capitalismo tardío, con la manera en que incidieron en la sociedad y en las creaciones artísticas el posmodernismo, el neoliberalismo y las transformaciones de la espacialidad urbana. Esto tiene que ver con un predominio de la espacialidad sobre la temporalidad, con el descentramiento del sujeto, así como con la conmoción que sufre el estatuto de las críticas estéticas basadas en el distanciamiento, las cuales aparecen como anacrónicas en un marco en el cual, “sobre este paisaje espacial, la historicidad es reconstruida como un simulacro que detiene el influjo de la historia y cuyas reglas procedimentales se hallan presentes tanto en la espacialidad urbana como en el mundo del espectáculo”. Hay una pérdida de autonomía de la esfera cultural que en vez de desaparecer se dispersa culturizando todo el espacio social. Estos fenómenos también tuvieron su eco en el contexto sudamericano (Calello, 2018).

Descripción y análisis

Todo lo que se muestra está sobre un fondo negro. Una parte del metraje se corresponde con un estudio de videodeglución que se le practicó al artista en 2013 como parte de un tratamiento posterior al coma que sufrió a causa de un episodio de enfermedad por hantavirus.

Toda la pieza está articulada como un videoclip. Lo primero que aparece es un video recortado por una máscara circular a la izquierda de la pantalla más o menos centrado de forma vertical, con el borde superior e inferior por fuera del campo visible. El audio presenta unas voces en coro como pronunciando la letra o.

Luego de un ajuste, en el video se puede ver un cráneo y parte del cuello. El cráneo lleva anteojos y se mueve de adelante hacia atrás y hacia arriba y abajo.

A los cinco segundos de video, aparece una leyenda en tipografía serif, en inglés y duplicada en castellano cuyas oraciones están separadas por barras verticales. Esta dice: “Busco aquella piedra azul (o dorada) | es decir aquella que todo lo muestre | no esta sino la otra”.

La frase aparece por la derecha y se desplaza hacia la izquierda y apunta hacia la boca de la persona que es captada por el estudio de deglución. Se genera la ilusión de que ese esqueleto traga las palabras.

Esta frase tematiza la visibilidad. ¿Qué es lo que muestra el video? Aquello que de otra manera estaría oculto.

En el segundo veintitrés, aparece un segundo círculo gris, a la derecha, en la zona inferior de la pantalla. Se trata del estudio, que de esta forma queda duplicado, pero en una versión más pequeña. En el segundo veintisiete, aparece un tercer círculo, también con el estudio. Sigue el coro que tiene voces masculinas y femeninas, sin articular palabras, solo pronunciando vocales aumentando la intensidad del canto o disminuyéndola. Las alturas no parecen dirigirse hacia un cambio de nota, o hacia alguna resolución musical.

En el segundo treinta y cuatro, la primera leyenda desaparece y aparecen otras dos, estas apuntan al segundo y tercer círculo, respectivamente. Al mismo tiempo, el primer video se va tiñendo de azul, mientras que unos brillos se sobreimprimen.

Se trata del mismo artista nadando desnudo en el agua. Sobre el monocromo grisáceo del estudio se puede ver entonces en otra capa esta nueva imagen. La lectura se complejiza por el incremento del número de elementos. Ahora la información visual implica el texto, la triplicación del estudio médico, y en otra capa transparente una persona nadando.

En el segundo cincuenta y tres, los dos círculos más pequeños de la derecha desaparecen. En el círculo de la derecha, aparece una mano con un anillo puesto y que parece retirar algo. En el audio, sobre el coro, aparece una capa sampleada y en bucle musical que recuerda las comedias musicales antiguas.

En el minuto, desaparece el círculo con el estudio y aparece el artista nadando en sentido contrario, o sea de izquierda a derecha. Esto dura tres segundos. Vuelve el círculo con el estudio ahora un poco más arriba, siempre a la izquierda de la pantalla.

En el minuto y diez segundos, sobre la imagen aparecen distintas capas con el artista nadando, en monocromo azul, hay flashes donde se puede ver una sobreimposición de los reflejos en rojo. En el audio hay una percusión que en sincronía con el bucle musical poco a poco va apareciendo.

En el minuto y veintiún segundos, hay dos visiones contrapuestas, a la izquierda y a la derecha de la pantalla: por un lado, el estudio sobreimpreso sobre sí mismo, duplicado; y del otro lado, el artista flotando en el agua. La imagen del estudio sufre ralentizaciones y aceleraciones. El bucle se recorta y

queda en un circuito más corto, repitiendo la acción de deglutir una y otra vez en un período de tiempo más corto. Del minuto y cuarenta segundos al minuto y cuarenta y un segundos aparece a la derecha de la imagen un círculo con el estudio más pequeño, con la imagen invertida de forma horizontal, lo que está a la izquierda aparece a la derecha y viceversa. Parece que dos cráneos se miran mutuamente. En el audio, a la mezcla del coro y el bucle del tema musical, se le agrega otra capa de música, también en bucle.

En el minuto y cuarenta y tres minutos, aparece la imagen del estudio duplicada y espejada a ambos lados de la pantalla, formando una especie de mancha de Rorschach.

A los dos minutos, hay un flash en el que aparece la imagen del artista en una capa transparente, y los dos círculos casi se unifican, ocupando el centro de la pantalla, pero solo aparece una mitad de cada círculo, cada uno con una imagen del estudio, ambas imágenes están espejadas y están separadas por una raya vertical azul.

A los dos minutos y once segundos aparecen dos círculos más pequeños a la derecha en la esquina superior y a la izquierda en la esquina inferior. Esto desaparece a los dos minutos y dieciséis segundos y vuelven a aparecer los dos círculos espejados.

A los dos minutos y veintinueve segundos, se sobreimprime gradualmente la imagen del artista nadando en una capa que tiene una máscara ovalada, en otra capa aparecen imágenes de fondo marino y coral. En otra capa dentro de la misma máscara ovalada, aparece gradualmente una tela en el agua, esta está espejada y duplicada con la misma técnica con que se intervino el estudio médico. A los dos minutos y cincuenta y siete segundos aparece el rostro de Juan en un flash con los ojos intervenidos, con la apariencia de ser de color negro, como evocando películas de terror o de cine fantástico. La leyenda “(es decir)” pasa rápidamente moviéndose de derecha a izquierda de la pantalla. Luego aparece un texto que se mueve de abajo hacia arriba que dice “¿La verdad? ¿Mu land?” y debajo tiene ocho corcheas, como indicando que se trata de notas musicales.

En el minuto tres y dos segundos se desvanece la tela negra y aparece de vuelta el fondo marino, siempre enmarcado en la máscara ovalada sobre el fondo negro. La imagen pareciera estar acelerada. El audio del coro sigue y se alternan en bucle distintos fragmentos del tema musical de comedia. Es como si el tema por efecto de la edición hubiera quedado recortado y reconstruido, haciendo muy difícil reconocerlo.

A minuto tres y nueve segundos aparece un buzo y se puede ver la superficie del agua desde abajo, con una cámara subacuática. En el minuto tres y veintiséis segundos vuelve a aparecer el rostro intervenido del artista. En el minuto tres y treinta y cuatro segundos, vuelve a aparecer el estudio de deglución, esta vez invertido horizontalmente con respecto a la primera vez que aparece, en un principio el rostro mira a la derecha de la pantalla y

ahora mira a la izquierda. En el minuto tres y treinta y seis segundos vuelve a aparecer la imagen del agua y el lecho marino, sobre esta aparece en flash la imagen del estudio. La toma del agua se funde con el rostro intervenido del artista en el minuto tres y cincuenta y tres segundos. Por dos segundos se puede ver nítidamente cómo parpadea con esos ojos negros. Luego, en el minuto tres y cincuenta y seis segundos, hay un fundido a negro y aparecen en la misma máscara ovalada unas patas de rana de buzo, del mismo video del lecho marino con el buzo.

En el minuto cuatro, vuelve la imagen de la videodeglución que se funde con el video del lecho marino. En el minuto cuatro y doce segundos aparece en un flash la imagen de un tiburón. En el audio, la música se funde hacia el silencio, pero el coro inquietante, sin dirección musical sigue.

En el minuto cuatro y dieciocho segundos vuelve la videodeglución, ocupando el centro de la pantalla dentro de un marco circular.

En el minuto cuatro y veintiséis segundos vuelve el lecho marino. Y la imagen se mezcla con distintos brillos acuáticos, que se funden con el estudio de videodeglución. En el minuto cuatro y treinta y ocho segundos vuelve a aparecer en el centro nítidamente el video del estudio médico, se puede ver claramente cómo traga bolo alimenticio. En el minuto cuatro y cincuenta segundos hay un fundido a negro y un poco después aparecen los créditos moviéndose de derecha a izquierda de la pantalla. En el audio, el coro se silencia. El video dura cinco minutos.

Se puede ver que no deja el material tal cual. Sino que lo interviene con distintos materiales y procedimientos. Esto es toda una decisión poética. Habíamos dicho que íbamos a pensar esta acción desde el concepto de campo de Pierre Bourdieu. Cuando un agente del campo artístico pone en circulación un objeto, este entra en diálogo con los otros objetos artísticos. Por ejemplo, cuando Andy Warhol hace su película *Empire* en 1964, dejó el documento para ser contemplado casi sin edición aparente. O sea, la pieza, de ocho horas de duración, una toma del Empire State Building realizada entre el 25 y el 26 de julio de 1964, exhibe un realismo plano, casi insoportable. Por el contrario, el documento aquí recibe un tratamiento con varias estrategias visuales y auditivas, en el breve tiempo que dura. Interpreto aquí que utiliza estas estrategias con el fin de hacerlo más atractivo.

Contrasta el estudio con videos que tienen como escenario el agua, tanto del artista nadando desnudo, como imágenes de archivo en las que se puede ver un buzo o el lecho marino, como una tela negra que se mueve tomada con un plano de detalle.

El estudio puede aparecer solo, la velocidad de reproducción puede estar ralentizada o acelerada, el bucle puede tomar fragmentos de la acción; el estudio puede aparecer más de una vez, en distintos tamaños, con distintas transparencias y con distintos tratamientos de color.

Los textos animados que aparecen merecen destacarse porque se pueden interpretar como siendo tragados por el paciente. El esqueleto se traga las palabras, la enfermedad de Juan Miceli es un virus. Las palabras representan el virus o la cura médica. Se traga esas palabras escritas para poder deglutir al fin (¿las palabras?). La relación entre las palabras o el lenguaje y los virus ha sido tematizada en *La revolución electrónica* (2009) por William S. Burroughs, donde se plantea la posibilidad de que el lenguaje sea un virus (literal y no metafórico) que transforma la especie humana. La cual pasó de ser un mono sin lenguaje a un ser humano con lenguaje. Así, el virus del lenguaje atacó a la especie, eliminando a muchos de sus miembros para poder realizar una reescritura genómica. Este es otro melodrama con el cual dialoga el flujo de imágenes de este video.

¿Por qué el artista elige tematizar directamente el melodrama que es la representación de su lucha entre la vida y la muerte –y el regreso– en un paratexto? El melodrama no es parte del video, que muestra de manera incluso festiva el estudio que se le practicó al artista. El melodrama sí es parte del video a partir del paratexto. Hay una vacilación. Un afuera de la obra y un adentro de la obra que se confunden. ¿Un paratexto puede ser una obra? Este tipo de vacilación, de borramiento de las fronteras entre lo que es una obra y lo que no es una obra es típico del trabajo de Juan Miceli. El paratexto nos permite entender lo que pasa. No se trata solo de un documento encontrado, de una imagen sintetizada. Es un escaneo, un registro de un cuerpo verdadero, y no de cualquier cuerpo, del cuerpo del artista. El artista decide no tematizar el melodrama en el cuerpo del video, las imágenes ya son lo suficientemente dramáticas por sí mismas. El conocimiento de qué imágenes son las que bailan en la pantalla crea una fuerte impresión. El tipo de imagen, el esqueleto vivo, móvil, del artista, moviéndose, intentando deglutir, intentando mantenerse vivo.

Hay aquí una liberación y mezcla de materiales para generar algo nuevo. Al ser un registro médico, se pone de manifiesto, y se subraya al mismo tiempo, una forma de *performance* paradigmática. El diagnóstico médico es un tipo de acto del lenguaje por el que se crea lo que se dice, como en un juramento, o como en un casamiento. La mirada instruida del experto sanciona qué es lo que se ve en el estudio. Realizando escénicamente “una identidad instituida por una repetición estilizada de actos” (Butler, 1998: 297). En este caso en particular, un cuerpo sano o un cuerpo enfermo. Lo hace de un modo performativo.

El biopoder medicalizado se enseorea sobre los cuerpos. A través de las lógicas de salud, a través de la mirada experta que distingue entre sanos y enfermos, se establecen determinadas prácticas. Se moldean determinadas conductas, conductas saludables. Se instituye un saber sobre el cuerpo y una forma de mirada. Una visualidad del cuerpo que se encarna en las imágenes técnicas. El microscopio, los reactivos químicos, las radiografías, las tomografías, etc., constituyen un corpus iconográfico que vehiculiza este saber-poder

sobre los cuerpos. Ahora bien, este poder nos puede llevar a la falsa disyuntiva entre dejarse dominar por el saber biopolítico o rebelarse contra él. Como si pudiera haber un vacío de biopolítica, o como si una tanatopolítica (dejar morir) pudiera ser una alternativa. En realidad, la puesta en escena de estos poderes tiene que servir para problematizar estos poderes, no para interrumpir su funcionamiento virtuoso. En el drama de morir o vivir, la opción es clara. El deseo de vivir anuda al sujeto a las distintas prácticas de salud. Lo que no tiene que pasar es que esto se invisibilice, no debe naturalizarse. En este sentido, la relación melodramática de Juan Miceli nos recuerda en la representación de su *vánitas* medicalizado que todos estamos enfundando esqueletos móviles pasibles de enfermedad, de muerte y también de vida gracias a la biopolítica, la administración de los cuerpos (Foucault, 2005, 2018).

Estos actos performativos de la medicina se llevan adelante en los hospitales que son instituciones médicas en los que se reproduce el acto performativo. Al descolocar estas imágenes, al trasladarlas a una exposición, opera una forma de objeto encontrado, o *ready-made*. Hay una operación de descontextualización, y una segunda operación en la que la situación médico-paciente, el poder que se concentra en la institución médica y el profesional, en una aleturgia, queda resignificada. El paciente-artista subvierte la lógica de poder.

Otra conexión que quisiera destacar es con las *vánitas*.⁶ Los esqueletos se vienen representando en el arte desde hace mucho tiempo. Es un recordatorio de que todos somos mortales y que el valor de nuestras acciones es relativo a nuestro breve período de vida.

Con respecto a la idea de *vánitas*, algo que queremos destacar es que el esqueleto no tiene género; podríamos postular que es de género neutro. ¿Cuál es el estatuto del género cuando solo se ve el esqueleto? Esas imágenes radiografiadas sirven para producir un extrañamiento también sobre el género. En este sentido, nos parece interesante poner en juego el término *desidentificación*. Según Muñoz:

El término desidentificación apunta a describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con

6 La *vánitas* es un género artístico que resalta la vacuidad de la vida y la relevancia de la muerte como fin de los placeres mundanos. Se considera un subgénero del bodegón o naturaleza muerta, por lo general de alto valor simbólico y alegórico. Es un término latino (*vanitas*) que significa “vanidad” (de *vanus*, “vacío”), entendida no como soberbia u orgullo, sino en el sentido de futilidad, insignificancia, fragilidad de la vida, brevedad de la existencia. Este tipo de representaciones se encuentran prácticamente en toda la historia del arte: cráneos y esqueletos aparecen en los frescos pompeyanos, y en la Edad Media eran frecuentes las llamadas danzas de la muerte. Sin embargo, su mayor auge se dio durante el Barroco, época en que pasó a considerarse un género independiente”. *Vánitas*. (24 de enero de 2021). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 28 de febrero de 2021. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Vanitas&oldid=132659461>.

el fin de negociar con una esfera pública-fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujetos que no se ajustan al espectro de la ciudadanía normativa (2011).

Sobre la condición de género, en este video dice Juan Miceli:

Este año volví a editarlo con las siguientes intenciones y sensaciones: ¿existe la posibilidad de que mi parte masculina neoliberada se trague al femenino que hay en mí? Siguiendo la cuestión de “lo que puede un cuerpo”, insisto en la temática de género como imagen que trastoca. Me tiro a nadar en una pileta en Australia, luego buceo entre corales: mis amigos al ver el material me preguntan: ¿quién es esa mujer que nada? La mujer soy yo, contesto. En paralelo me recupero del coma luego de haberme agarrado hantavirus (que nada sabe de géneros, o si lo sabe, no le importa) y para eso me hacen unos estudios llamados videodeglución, para ver si aprendo a tragar nuevamente (2021).

O sea que efectivamente el género es algo que se pone en juego cuando mezcla todas esas imágenes. Como una forma de negociar su propia condición, e incluso como una especie de lucha. Esta lucha se pone de manifiesto como una especie de *performance* que en algún punto es autorreferencial, en el sentido en que lo plantea Erika Fischer-Lichte:

Los enunciados de este tipo no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir; son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos (2011).

Como explica Boris Groys, a partir de las vanguardias, un procedimiento como el *ready-made*, que consiste en encontrar un objeto que se pueda usar como obra, se volvió un procedimiento usual (2016: 119-127). Primero como parte de un *collage*: objetos como boletos de tranvías, partes de sillas o envoltorios, para luego usar materiales industriales. El caso es que poco a poco la pincelada del artista, el trazo que constituía la continuación del cuerpo del artista en la obra, gracias al cual el trabajo del artista podía no ser un trabajo alienado, ya no fue necesaria. Los materiales industriales se volvieron un perfecto vehículo para la creación artística. “La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió” (ibídem: 120). La obra de arte se volvió trabajo alienado, sin que hubiera diferencia entre el trabajo alienado de los artistas y el de los obreros en la fábrica. De esta forma, el cuerpo del artista se vuelve arte encontrado, un *ready-made*. Así como la fábrica produce el cuerpo del artista, el campo artístico produce el cuerpo alienado del artista.

Es más, en el arte performativo, el video, la fotografía y demás, el cuerpo del artista se ha vuelto, de manera creciente en las últimas décadas,

el foco del arte contemporáneo. Y uno puede decir que hoy en día el artista se preocupa cada vez más por la exposición de su cuerpo como un cuerpo-para-el-trabajo (ibídem: 27).

Es así como se da un doble movimiento por el cual el artista al mismo tiempo muestra su cuerpo y hace uso de la posproducción del *ready-made*.

Quisiera incluir una reflexión sobre la capacidad de migrar de plataforma en plataforma que tiene la obra de Juan Miceli. La misma obra estuvo expuesta en distintas galerías y centros culturales, así como se la puede ver por YouTube y por Vimeo. Esta posibilidad –que ya de por sí desestabiliza el mensaje, volviéndolo de alguna manera tan frágil como flexible– está potenciada por la característica mutante de la obra, esta sufre ediciones, y reediciones. Va cambiando y al mismo tiempo es nómada. Se sabe que el contexto influye en la significación de la obra, si cambia el contexto, cambia la obra. En ese sentido, una obra que puede aparecer en tantos contextos es una obra cuya experiencia nunca se acaba.

Conclusión

A pesar de que aparentemente no se trata de una pieza melodramática, tiene un trasfondo melodramático. Un mensaje melodramático estructura esta producción contemporánea a través de un tipo de discurso nuevo que usa la tecnología y prácticas de los nuevos medios. Se trata de un melodrama, claramente, cuando se accede al paratexto de la pieza.

Estos modos nuevos están vinculados con experiencias personales muy fuertes del artista, pero también con una nueva manera de concebir el arte. Esta nueva manera está relacionada con los cambios generales que fueron causados por lo que se puede llamar una modernidad tardía, y con la consecuencia de que ciertos tópicos de la modernidad como la temporalidad, la unidad, el progreso, la coherencia hayan caído. Es así que esta obra puede expresar esta heterogeneidad de materiales, sensaciones y texturas en un entorno nuevo y heterogéneo.

Estas prácticas pretenden derribar los muros entre disciplinas. Las antiguas limitaciones, las leyes que ceñían las producciones a espacios determinados, a lógicas determinadas van cediendo a estas prácticas que mezclan e hibridan como una forma de lucha por la desidentificación; deshaciéndose de viejas seguridades hacia un futuro de incertidumbre.

Este es un arte que se difunde en las plataformas, pero que también sirve para visibilizarlas, para decir que estas plataformas están presentes, que no solo son una moda, sino que ya están imbricadas con nuestras formas de ver, y de sentir, y así como nosotros las redefinimos permanentemente, ellas nos redefinen modificando lo más humano que tenemos: el arte.

A través de todos estos fenómenos, se activan otros modos de gestión de lo visual. Otros modos de visibilidad del propio cuerpo. Desde luego en la zona de producción del videoarte, pero también en clave de *performance*. Los significantes escenificados no se suturan en torno a lo dicho, sino que habitan lo posible, lo no dicho, así como lo inenarrable.

Consideraciones metodológicas

Este texto se trata de un estudio de caso basado en el análisis de un video y sus paratextos. El análisis fue realizado con metodologías de investigación cualitativa en la que se toman como datos documentos de internet. El video se trata de *Mi tierra invencible*, de Juan Miceli.

El trabajo de Miceli está subido en las plataformas YouTube y Vimeo, en cada plataforma hay un texto que acompaña el video. Los textos que acompañan el video son distintos en su forma, extensión y contenido. Así mismo, tomamos como documento la presentación de la obra en el sitio *Bola de Nieve*. Consideramos los textos que acompañan esta obra como paratextos que aportan al sentido de esta.

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Escenificaciones públicas, melodramas y nuevas tecnologías. Del mundo del espectáculo a la política (2001-2017)” del IDH-UNGS dirigido por Tomás Calello y codirigido por Lucas Rozenmacher.

Para realizar este análisis hemos optado por realizar una descripción pormenorizada de cada evento que aparece en el video, tanto visual, como textual, como de audio. Es decir, hicimos una descripción formal. La brevedad de la extensión de la pieza audiovisual nos permitió realizar este procedimiento. Luego pasamos a realizar una interpretación buscando qué objeto, práctica y discurso cultural se conectaba con las distintas particularidades del video. Intentamos contextualizar la pieza y ubicarla en un entramado de sentidos posibles con los cuales el video está dialogando y produciendo constantemente conexiones.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, J. (1990). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist”. En Case, S.-E. (ed.), *Performing Femi-*

- nisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- _____ (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, vol. 18, pp. 296-314.
- Calello, T. (2018). “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”. *Teoría Sociourbana*, n° 1. Disponible en: <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>.
- Costa, F. (2020). “Juan Miceli”. *www.ludion.org*. Disponible en: https://ludion.org/archivos/articulo/costa-flavia_acerca-de-juan-miceli.pdf.
- Debord, G. (2009). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Foucault, M. y Garzón del Camino, A. (2018). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M.; Varela, J. y Álvarez Uría, F. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Groys, B. (2016). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Miceli, J. (2017). *Mi tierra invencible (Argentina)*. Muestra-Instalación “Transcitando las fronteras del arte y la ciencia” presentada en la *IV Jornadas de Performance-Investigación*, 25 de noviembre. Centro Cultural Paco Urondo. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://vimeo.com/246943716>.
- Muñoz, J. E. (2011). “Introducción a la teoría de la desidentificación”. En Taylor, D. y Fuentes, M., *Estudios avanzados de performance* (pp. 555-603). México: FCE.

Capítulo 10

Ofelia: fantasmas, locura y flores

Representaciones contemporáneas en Latinoamérica, del drama a lo performativo

LUCAS ROZENMACHER*

Hamlet tiene una particularidad [...] cualquier rubro de la práctica humana puede encontrarse en Hamlet.
Rubén Schumacher

Cada Hamlet tiene un libro en la mano.
Jan Kott

Fantasmas que van / fantasmas que vuelven

Antes de comenzar con el trabajo en sí, y a modo de introducción, vamos a realizar una serie de aclaraciones con respecto a la categoría de fantasma y al modo en el que vamos a referirnos aquí cuando hablamos de fantasmagorías.

Entendemos que algunos de los fantasmas que se registran en la obra del bardo de Avon son una serie de entes (como el padre de Hamlet y la figura de alguien por venir: Fortimbrás) que se representan en dos planos: el padre muerto, que impulsa la venganza de su hijo vivo, y el mismo Fortimbrás hijo, que es una amenaza que está por llegar al reino de Dinamarca para reclamar el trono y las tierras arrebatadas en batalla por Hamlet padre a Fortimbrás padre, y que concluyó con el ajusticiamiento de este último.

* Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS) y Universidad de Buenos Aires (UBA).

Los fantasmas que se enuncian aquí son aquellos que empujan a la venganza como acción reparadora de lo que moralmente sus hijos consideran injusto. Esta acción será la que mueva el sentido de sus movimientos a lo largo de cada una de las intervenciones que realizarán ambos príncipes y para poder realizarlas se valdrán de la simulación, uno de la locura y el otro de buscar conquistar unas tierras al otro lado de Dinamarca, en la frontera polaca, sin justificación alguna, siendo el fin último y latente el de poder arrebatarse el trono que considera suyo por derecho propio.

En este mismo sentido, en el que los cuerpos faltantes motorizan búsquedas, acciones o respuestas, entenderemos a los personajes de Polonio y su esposa como figuras fantásticas. Al primero de ellos lo encuadramos dentro de la entidad de cuerpo faltante que desaparece de escena y que en esa acción se constituirá como un fantasma que desencadenará un tercer acto de venganza e hidalguía de caballero con el honor mancillado. Este vengador será Laertes, a partir del asesinato de su padre y acompañado por el suicidio de su hermana Ofelia; algo de esto podemos entrever en su parlamento reclamando una satisfacción: “Entretanto yo he perdido a un noble padre, / [...] mi venganza llegará”.¹

El último personaje al que hemos decidido situar también en el lugar del espectro es el de la madre de Ofelia y de Laertes. Esta cuenta con la particularidad de que a lo largo de la obra se encuentra ausente y que solo parecerá mencionada de manera somera y al pasar por su hijo, cuando montado en un enojo incontrolable y acompañado por una gran congoja, frente a la locura y el fenecimiento de Ofelia, recordará el rostro de su madre. Podemos afirmar que antes y después de esta mención, solo contaremos con el silencio y el soslayo de esta figura femenina.

Pues bien, de esta ausencia que acabamos de enunciar es que podremos encontrar una reinterpretación de la propia historia de Ofelia y ver cómo a partir de finales del milenio anterior y comienzos de este (siglo XXI) en América Latina la figura de la madre de Ofelia va a cobrar un valor y un sentido nuevos que servirán de sostén e impulso para distintas acciones e interpretaciones alrededor del personaje de Ofelia y de la historia de la tragedia ocurrida a los moradores del palacio de Elsinor. Al igual que en siglos anteriores, Ofelia cobra vuelo por sí misma escindiéndose de la historia original y con ello genera nuevos mundos y reinscripciones de su propia vivencia y tragedia; en este caso, acompañada por la figura de esa mujer ausente e invisible durante los siglos anteriores.

1 Parlamento de Laertes, acto 4, escena 7 (el editado es nuestro).

Hamlet en Latinoamérica

Habiendo realizado esta brevísima introducción respecto del lugar y el rol que ocupan los fantasmas en *Hamlet*, en cuanto a motores y conectores de la historia y el conflicto, ahora vamos a situarnos en el personaje particular de Ofelia, haciendo primero una breve parada en el modo en que ingresa esta obra al Río de la Plata a principios del siglo XIX, en 1821, a manos de Luis Ambrosio Morante,² con una traducción de su autoría y actuada y dirigida por él mismo. De la puesta en escena no se han encontrado registros, solo que fue representada en el Coliseo Provisional “La Ranchería”, y hasta ahora tampoco hemos encontrado datos sobre quién representó a Ofelia.

En su estudio introductorio a la traducción realizada por el propio Eduardo Rinesi (2016), entre varios rastreos que realiza podemos encontrar algunas cuestiones que hablan de la universalidad de la historia occidental a partir de una serie de piezas sobre los registros de traiciones e intrigas palaciegas en Francia, España e Inglaterra que venían a darle forma a la constitución de la nueva moral “racional”.

A lo largo de distintos pasajes de la pieza podemos encontrar algunas de las inhibiciones, los frenos y las naturalizaciones que luego se impondrán como parte del sentido común y las prácticas cotidianas con respecto a los mandatos y las interacciones incorporadas en los procesos de sociabilidad identificados, como el proceso civilizatorio occidental (Elias, 1993).

Sobre estas características se fueron plasmando a lo largo de los siglos, luego de su primera publicación en 1602, ríos y más ríos de tinta que han buscado explicaciones a todos y cada uno de los actos, palabras, acciones, enunciaciones y omisiones que emprende ese hijo con el mandato de venganza.

El fluir de esas marcas impresas que han ido cincelandando horas de lecturas también nos anuncia, como nos plantea Eduardo Rinesi, la enunciación de

... un tiempo nuevo [en el que] después de una catástrofe de la que solo dos de los protagonistas de la tragedia consiguen o –mejor– deben escapar: por un lado, el nuevo soberano [Fortimbrás], que encarna un poder que por fin ha conquistado [...] [en] su plena legitimidad; por el otro el buen Horacio, el *scholar*, el intelectual racionalista, cuya función será dar a los nobles del reino un relato fidedigno de los hechos (2016b).

Este nuevo tiempo habla, de algún modo, sobre las formas en las que se irán moldeando y constituyendo las nuevas maneras de construir y desarrollar las relaciones políticas y personales a partir del derecho y la razón en ese nuevo mundo que asoma y se va consolidando en la modernidad.

2 Información suministrada por Belén Landini en una conferencia brindada dentro del marco del Festival Shakespeare en Buenos Aires durante el mes de abril de 2021.

En un mismo sentido, *Hamlet* encarna lo que varios autores a lo largo de los siglos han señalado como la modalidad de escribir a través de espectros. En Karl Marx, nos dice Rinesi, esto puede verse en dos momentos de su obra, en una como fantasma que viene del pasado, en la que el fantasma del padre se aparece y reclama venganza en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, y luego un fantasma que está latente y recorre Europa, el fantasma de Fortimbrás; que, en el caso de Marx, junto con su amigo y colega Engels, se entiende como tal en el *Manifiesto comunista*, en el que se deja clara esta idea de que “un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo” (Marx y Engels, 2012). Este fantasma que está por llegar deja sobreentendido que conlleva un cambio radical.

En el primer fantasma encontramos esa presión de las tradiciones que se encarga de alguna manera de “punzar u oprimir [...] la conciencia de los vivos” (Rinesi, 2016), y en la segunda aparición de un espectro, este llega con la promesa de transformación de un porvenir incierto y desconocido; llega con el peso del cambio y la posibilidad de trastrocamiento.

Entendemos que gran parte de la modernidad se encuentra atravesada por ambos espíritus ectoplasmáticos en los que en algunos momentos uno está más presente que el otro, pero que tensionan y construyen los diferentes momentos de interacción en las sociedades. Sobre esto nos dice Jacques Derrida en *Espectros de Marx...*: “No se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro (y con algo de lo espectral), y desde ese momento, con más de un espectro” (1995); es decir que lo espectral viene a construir el complejo entramado de estas relaciones y que además las múltiples capas de lo espectral se van sumando a la construcción propia del desarrollo, llevándonos a constituirnos como una multiplicidad de tragedias que nos componen.

Ahora sí... hablemos de Ofelia

Llegando a este punto vamos a detenernos y volver a lo que nos convoca originalmente, la figura de Ofelia y su vinculación con lo espectral en tres piezas teatrales y audiovisuales que tuvieron como epicentro para su representación la ciudad de Buenos Aires entre los años 2013 y 2021.

En este sentido, vamos a mencionar una serie de figuras espectrales que, al igual que los fantasmas mencionados con anterioridad, que interpelan la propia trama de la obra y al joven Hamlet, van a conformar una serie de fantasmagorías³ que confluirán en la figura de Ofelia para dar sentido a sus

3 Es necesario volver aquí a enmarcar lo que vamos a entender como fantasmas y espectros en este trabajo. En *Espectros de Marx...* (1995), Jacques Derrida plantea que “un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar”.

acciones y su trayecto en la trama, por lo que serán motivo de reflexión y análisis en las páginas subsiguientes.

Antes de avanzar con los fantasmas de Ofelia, remarcaremos que, a diferencia de otras mujeres que podemos encontrar a lo largo de la producción shakesperiana, como Julieta de *Romeo y Julieta*, la poderosa Lady Macbeth en *Macbeth* o la incontenible Beatriz en *Mucho ruido y pocas nueces*, en el caso de *Hamlet* la joven Ofelia se muestra como una chica obediente y sumisa a los distintos mandatos e indicaciones de su hermano Laertes, su padre Polonio, el rey Claudio y el propio joven príncipe de Dinamarca, Hamlet (Rodríguez Zárate, 2018), lo que hace que el ambiente de las escenas se cargue de una tensión latente, como señala Coppélia Kahn (Tronicke, 2018). Por otro lado, se pueden identificar pequeñas acciones de resistencia, como, por ejemplo, cuando Laertes le encomienda que no caiga en las promesas, las mieles y el cortejo de Hamlet, y Ofelia le responde:

Guardare la impresión de estos consejos,
no hagáis como ciertos ásperos pastores
que muestran la espinosa y ardua senda al cielo,
mientras recorren, libertinos jactanciosos e imprudentes,
el florido camino de la sensualidad,
ignorando sus propias advertencias.

A lo largo de las situaciones narradas en la tragedia de *Hamlet*, Ofelia irá recibiendo indicaciones sobre cómo comportarse y qué hacer frente a la posibilidad de establecer una relación amorosa con Hamlet, y cómo deberá reaccionar ante los mandatos de su padre, su hermano y el propio rey Claudio, quien le indica qué hacer mientras la espía junto con Polonio.

Todo en el transcurrir de la historia parece no correrse de esta situación que describíamos en los párrafos anteriores, pero al igual que con el primer desencadenante de la tragedia de Hamlet (se produce la muerte de su padre y aparece el fantasma, que no termina de retirarse de escena clamando venganza por parte de su vástago, de su linaje), en Ofelia su padre muere a partir de un equívoco a manos de su amado –que a su vez se encarga de hacer desaparecer el cuerpo– y nos trae una nueva figura fantasmal que interpela a Ofelia y dispara los acontecimientos posteriores de la trama.⁴

Como adelantábamos en los párrafos anteriores, el espíritu de Polonio supone ser el desencadenante para la locura de Ofelia, luego del rechazo de Hamlet a su amor, su maltrato denigrante y la ira de Laertes (que debe responder a su mandato de hijo fiel y compungido).

4 Esta figura tiene como particularidad que, mientras que Laertes reclama la venganza y la sangre para repararla muerte del padre, Ofelia encarna en sí la redención por la vida acortada de su padre a partir del cruce fatídico con el abrecartas empuñado por Hamlet.

Es decir, este primer fantasma que cae muerto por error y recibe la denominación de rata por parte de Hamlet (“he matado una rata”), va a dar cuerpo a ese espectro que no va a aparecer en la modalidad ectoplasmática, como el rey Hamlet, o como promesa, como el rey Fortimbrás, pero que terminará desencadenando la locura de su hija y el enojo cegado de su hijo.

El cuerpo de Polonio se convertirá en una incógnita porque quien le diera fin a su vida (Hamlet) lo arrastrará fuera de los aposentos de su madre Gertrudis y luego no dará cuenta de su paradero ni se verá en escena su funeral. En los distintos intercambios que mantiene primero con Rosencrantz y Guildenstern (sus supuestos amigos y obsecuentes del rey) y luego con su tío Claudio, Hamlet contestará con evasivas cada una de las preguntas; así, se da el siguiente intercambio con su tío, el rey en funciones: “¿Dónde está polonio?”, pregunta Claudio, y Hamlet contesta que está en “una cena donde él no come, sino donde es comido”, para agregar luego que Polonio se encuentra en una “asamblea de gusanos [...] en donde el gusano es el soberano”.

Este primer espectro desencadenante de la locura de Ofelia (como afirmamos más arriba) es también el disparador para que cambien las representaciones femeninas en la obra, dado que a partir de la locura de la “pobre y dulce Ofelia” vemos por primera vez a Gertrudis, madre de Hamlet, reaccionar y empatizar con la chica. Es decir que, en este caso, por primera vez, a partir de la locura de una de ellas, las mujeres dejan de responder a estímulos e instrucciones masculinas y establecen un contacto de empatía impensado previamente.

Hasta allí y a lo largo de la pieza, los varones no paran de indicarles qué hacer, cómo sentir y, en el caso de Ofelia, se la instruye incluso sobre su derecho a desear, por parte de Laertes, cuando le impide que se relacione con Hamlet, y de parte de Hamlet, cuando este vulnera su resistencia a que el hombre concrete su deseo, en la escena en la que está transcurriendo la obra dentro de la obra (*La ratonera*). Allí, Hamlet le pregunta si puede apoyarse sobre ella, esta niega esa posibilidad, pero él le dice que quiere posar su cabeza en su regazo y se acomoda de todos modos sobre ella, utilizándola como un cojín o almohadón, es decir, como un objeto para su propia comodidad.

Volviendo al fantasma, debemos decir que si bien puede equipararse, por así decirlo, la fuerte presencia de los padres de Hamlet y Ofelia, la investigadora María del Mar Rodríguez Zárate nos va a plantear que en la acción de obediencia, en uno y en la otra, se dan distintas posibilidades de salida (Rodríguez Zárate, 2018). Mientras Hamlet, al seguir las órdenes de su padre, debía fingir un acto de demencia para poder avanzar en sus objetivos; Ofelia, por el contrario, debía obediencia a sus señores y no podía desplegar su propia acción deseante, y cuando esta se desprende del control patriarcal, solo puede hacerlo a partir de la irracionalidad desatada por la joven. En esa escena en la que se libera como escape a la muerte de su padre y al rechazo de Hamlet, la enajenación de Ofelia se da por un impulso irrefrenable.

Hasta aquí la presencia de los fantasmas paternos de los que venimos hablando y que movilizan a Hamlet, Fortimbrás⁵ y Ofelia, pero a partir de este momento vamos a detenernos en las figuras maternas para poder hablar de un segundo fantasma en Ofelia que será recuperado o puesto en juego posteriormente.

En este punto haremos la aclaración de que durante el transcurrir de la obra aparecen otros espectros como por ejemplo el recuerdo de Yorick (el bufón) o la latencia de la llegada de Fortimbrás, pero nos detendremos en el espectro de la madre de Ofelia por ser una incógnita, una no mención que luego será recuperada en la contemporaneidad por nuevas puestas y resignificaciones a las que le dedicaremos las páginas siguientes.

Ofelia, fantasmas e intertextualidades

Como veníamos describiendo en los párrafos anteriores, en ambos casos las figuras paternas y maternas funcionan con características diferentes: en el caso de Gertrudis (madre de Hamlet), es sumisa y casi sin decisión propia, aunque esta actitud cambia frente a la inminencia del conflicto que enfrentará su hijo; y en el caso de Ofelia, la madre permanecerá directamente oculta y soslayada, solo será mencionada por Laertes y de manera tangencial por Polonio, quien a través de una chanza y en busca de aprobación dejará traslucir una posible infidelidad de la madre de Ofelia cuando menciona al pasar “como vos sabéis tengo una hija y digo tengo porque supongo que es mía”.

En esta mención deja caer de manera casi imperceptible la idea de que su mujer no podía asegurarle fidelidad marital, y al igual que en los otros personajes femeninos de la obra, esta idea funciona como contrapunto u apoyo a una idea superior vinculada a las relaciones entre los hombres.

Este no nombrar nombrando a la madre de Ofelia, esta aparición de un fantasma que no es evocado, termina funcionando como disparador de las distintas reposiciones y revisiones que nos conducirán durante los puntos subsiguientes a fin de reconocer algunos aspectos del proceso que ocurre ya no solo con el personaje de Ofelia, sino también con el de su madre.

Por lo que venimos diciendo, está claro que Shakespeare no escribió sobre esta mujer, excepto el instante en el que sobrevuela esa charla intrascendente –que ya mencionamos– y cuando el hijo la compara con su hermana enloquecida y a punto de suicidarse. Ni antes ni después, ninguno de los personajes da cuenta de su existencia, pero, como los fantasmas (en la modalidad que veníamos mencionando desde el comienzo) funcionan más allá de los controles que se supongan posibles de ser establecidos, algunos siglos después veremos

5 Este personaje cumple la doble función de vindicador y de fantasma por venir en un fuera de campo a lo largo de la acción hasta la escena final.

reposiciones teatrales, videoexperimentaciones, *performances* y cortometrajes que intentarán reconstruir la figura de la madre ausente-muerta-soslayada-no enunciada-desaparecida.

Antes de sumergirnos en cómo impactó esta figura en particular durante los primeros veinte años del siglo XXI, vamos a sentar posición y a replicar lo que plantea Cristina Hernández González (s/f) en cuanto a que la figura de Ofelia tiene un gran impacto y desarrollo intertextual a lo largo de los siglos. Este desarrollo rondó y se cristalizó sobre tres estereotipos y modalidades que definen al personaje con características de una particular “femineidad”: la virginidad, el suicidio y la locura.

Podemos encontrar diversas interpretaciones de la muerte que sufre esta joven danesa. Uno de los modos de representar esa muerte puede observarse en el icónico cuadro de John E. Millais de 1852, “Ofelia”, en el que esta doncella aparece tendida en el agua como una virgen con las manos abiertas, a la usanza de las imágenes de las vírgenes marianas, aunque junto con ello pueden verse los ojos y la boca entreabiertos flotando en el agua, rodeada de flores y vegetación.⁶

Otra de las representaciones que encontramos es la de una Ofelia deseante, recostada sobre el pasto, rodeada de yuyos, flores y árboles, con los pelos y el vestido revueltos, a manos de John William Waterhouse, en 1852, o una Ofelia con mirada de desquicio en el cuadro de Ernest Hébert, de 1876. Estas representaciones dan cuenta de estos modos de intertextualidad surgidos a lo largo de los últimos siglos en cuanto a la reinterpretación y desarrollo metahistórico de este personaje que logra cobrar vida por fuera de una obra en la que su participación se reduce a la aparición en cinco escenas y su muerte que –en una pieza en la que los cuerpos fenecientes no se escatiman– termina ocurriendo en un fuera de campo relatado por terceros (Tronick, 2018).

De igual modo, podemos encontrar ejemplos respecto a la figura de Ofelia en el cine o en la poesía, en los que en repetidas situaciones se la vincula al agua, remitiendo también a lo que plantea Gaston Bachelard en *El agua y los sueños* (2003) sobre que Ofelia morirá por los pecados de otros en el río, en el agua, el lugar donde viven y mueren las ninfas.

Para citar solo algunos fragmentos de los poemas que la mencionan, proponemos el siguiente pastiche *ad hoc*, con algunas de las palabras y menciones que se repiten:

6 Haciendo referencia al momento previo a la fatídica resolución de Ofelia, cuando con una canasta de flores va entregando a cada uno de los personajes con los que se cruza flores que contienen cada una un sentido y un propósito, y termina cantando: “... ¿y ya no volverá? / No, no, él está muerto, / acaba con tu vida, / él nunca volverá” (Shakespeare, 2016).

... blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio
flota tan lentamente, recostada en sus velos.
(Rimbau, 2015).

Continuando con la presencia del agua en el intertexto generado por la figura de Ofelia, citamos el cierre del poema de Dulce María Loynaz, que dice:

Estoy sola y he sentido
en el rostro la frescura
de los cabellos mojados
de Ofelia...
(2009).

Tanto los textos como las pinturas que citamos son el emergente de los siglos XIX y XX y son mucho más vastos y nutridos, con producciones a las que debemos sumar las distintas Ofelias propuestas por las fotografías y daguerrotipos que representan los momentos de la locura o la virginidad, como, por ejemplo, una representación de Ofelia sentada en una piedra y con una corona de flores, con la soprano inglesa Mignon Nevada como Ofelia, fechada en 1910.

También contamos con incontables Ofelias llevadas a la pantalla, como aquellas que encararon Jean Simmons en la versión canónica de *Hamlet* de Laurence Olivier; Kate Winslet en la versión dirigida por Kenneth Branagh; Helena Bonham Carter en la adaptación de Franco Zeffirelli; Julia Stiles en la versión contemporánea de Michael Almereyda, entre otras, en diversos formatos e idiomas. En estas adaptaciones se pasa de una castidad angelical a una mujer envuelta en conflictos amorosos, sin salir de la perspectiva del amor romántico.

El fenómeno del juego intertextual, del escape del mundo de Hamlet para sumergirse en las reinterpretaciones y búsquedas propias del universo ofeliano, en este nuevo siglo han dado, nuevamente, un interesante giro en el que podemos encontrarnos con lo que Hans-Thies Lehmann (2013) denominará como acciones posdramáticas. A esto se le va a sumar el concepto de Erika Fischer-Lichte (2017) con respecto a la construcción de las intervenciones artísticas a partir de cuestiones de autorreferencialidad y performatividad.

A continuación, pondremos a consideración la descripción y un breve acercamiento analítico sobre cuatro propuestas para pensar este fenómeno que enunciamos más arriba.

Recorrido por algunas propuestas en Latinoamérica

Como venimos adelantando, a partir de ahora vamos a comenzar a observar algunas características de las propuestas que nos convocan y que son las siguientes:

- *Ofelia, o la madre muerta*, de Marco Antonio de la Parra, dirección de Rubén Santagada, Teatro de la Fábula, Buenos Aires, 2013.
- *Hamlet, la obra*, de Leandro Orellano, dirección de Santiago Governori y Matías Feldman, Club Defensores de Bravard, Buenos Aires, 2015.
- *Ofelia no estaba loca*, de Carla Valdivia Rosello, dirección de Valeria Correa, Moscú Teatro, Buenos Aires, 2021.
- *Locus Ofelia*, de Martín Oscar Montani, dirección de Emanuel Moreno Defalco, *streaming online* por la plataforma Alternativa Teatral, Buenos Aires, 2021.

Ofelia, o la madre muerta

La primera de las obras que abordaremos cuenta con algunas particularidades que la diferencian de las otras tres: en principio, es de finales del siglo XX (1994), está escrita por Marco Antonio de la Parra, se estrenó en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, es decir, en el teatro oficial, y luego contó con otras puestas en diversas salas.

La puesta que vamos a trabajar aquí es la propuesta por Santagata, en la que se resalta una representación de la asepsia hospitalaria, que podía percibirse, de manera adelantada, en el rocío de agua con alcohol al ingresar los espectadores, en el vestuario y en el uso de plásticos que daban la sensación de encontrarse en un lugar de atención médica, con vidrios, barbijos y guardapolvos.

En la pieza de Marco Antonio de la Parra se desarrolla un dispositivo en el que se invierte la carga de la interpelación fantasmal, lo que produce el pasaje del acto de interpelación al fantasma, de manos de Hamlet hijo, al de la joven Ofelia, que se carga el peso de buscar la verdad de los hechos ocurridos.

Pero con esta descripción no estamos sumando aún los elementos necesarios para el análisis que nos permita pensar aquí un esquema de reinterpretación de la trama de esta obra. En esta pieza se incluye una serie de componentes que en la obra original de Shakespeare se enuncian o sugieren, pero que no forman parte de la estructura de funcionamiento central.

El primero de ellos es la relación de juego y coqueteo erótico que se produce entre Ofelia y Claudio, que se replica una y otra vez en cada uno de los intercambios que estos dos personajes van realizando a lo largo de la obra, a través de insinuaciones y miradas.

Otro elemento distinto que se introduce es el de la figura de la madre de Ofelia, que, como ya dijimos en los párrafos anteriores, en la obra original solo se enuncia tangencialmente, mientras que en *Ofelia, o la madre muerta* este

personaje pasa a representar uno de los nudos centrales para pensar la trama, por varios motivos que comenzaremos a desarrollar en los párrafos siguientes.

El primerio de ellos es que en todo momento Ofelia increpa a Polonio para saber qué había pasado con la madre, dado que a cada paso intuye que su madre fue asesinada y que el padre, conservando la obsecuencia original de la pieza de *Hamlet*, calla la muerte de su esposa para poder continuar administrando el Hospital de propiedad de Claudio y Gertrudis.

En ese mismo sentido y como segundo elemento disruptivo, encontramos el personaje de Gertrudis, quien insiste a Claudio para que mate a Ofelia porque “anda por la clínica hablándoles a los pacientes de muerte y desesperanza y eso no puede ser”; machaca al marido para que medique y mate a Ofelia, pero este, antes su cuñado, le responde que no quiere matar a nadie más, a lo que Gertrudis responde que después de la primera muerte todo fluye más naturalmente.

A esto se suma que tanto Gertrudis como Ofelia dejan entrever que Hamlet padre podría ser el padre de Hamlet hijo y de Ofelia, por lo que los amantes serían también hermanos. Esta diferencia con la obra original establece un diálogo con esa mención al pasar de Polonio en la que soltaba socarronamente: “dicen que tengo una hija”, lo que abre camino a un doble sentido en cuanto a la fidelidad de la esposa y la filiación de la hija, y se reinterpretan algunas lecturas. Por ejemplo, la que realiza Patricio Orozco con respecto a que Claudio podría ser el padre de Hamlet (hijo), y que el asesinato de Hamlet (padre) podría haber sido consecuencia de esta relación consentida durante años entre Gertrudis y Claudio, que también se apoya en el parlamento de Claudio en la escena dos del primer acto, cuando le pide a Hamlet que se quede en el palacio de Elsinor y le insiste para que abandone la congoja por la muerte de su padre, a partir de una tríada de funciones con las que él entiende que debe cargar el joven: “Nuestro primer cortesano, nuestro sobrino, nuestro hijo” (Shakespeare, 2016). Esta diferencia constituye un giro interpretativo distinto entre el texto original de William Shakespeare y la propuesta de fin del siglo XX de Marco Antonio de la Parra.

Aquí, en *Ofelia, o la madre muerta*, el suicidio de Ofelia aparece como salida de resignación frente al conflicto que se establece con la búsqueda de la verdad sobre quién mató a la madre, sobre qué paso con el padre de Hamlet y con la muerte de su padre a manos de Hamlet. El acto de liberación por la sensación de opresión y angustia no se da a partir de lo que puede o no puede hacer Ofelia como mujer y los distintos grados de maltrato sobre su cuerpo y psiquis, sino que se da en el sentido de escape a la imposibilidad de lograr la imposición de una verdad.

Y, por último, a diferencia de la pieza original, quienes impulsan las acciones e interpelan a los fantasmas son Ofelia y Gertrudis. Esta última manda matar uno por uno a los personajes y diagnostica a Ofelia como anoréxica, la medica y la conduce indefectiblemente hacia su muerte.

Hamlet, la obra

Al igual que en la obra anterior, la acción se resitúa fuera del palacio de Elsinor en Dinamarca, en este caso se produce en un balneario situado en la ciudad de Pinamar (en la costa atlántica de la provincia de Buenos Aires), al inicio de la temporada veraniega. El padre de Hamlet ya no es un fantasma –aunque funcione como tal–, sino un desterrado que fue acusado de hacer malos negocios y por ello se ha ido.

En esta puesta, Gertrudis se casa con su cuñado, pero a diferencia de la versión original y de *Ofelia, o la madre muerta*, Claudio tiene aquí una hija y una exesposa. La hija de Claudio sale con Horacio, el fiel amigo de Hamlet, y Yolanda, la exmujer de Claudio, se encuentra molesta y con deseos de venganza frente a la separación de su marido y la aceptación de la relación por conveniencia de la hija, que piensa que cuando se mueran su padre y su tía-madrastra el balneario pasaría a ser de ella y de Hamlet.

Hasta aquí, la puesta plantea el conflicto a modo de comedia grotesca con rasgos posdramáticos. Al igual que en *Ofelia, o la madre muerta*, en *Hamlet, la obra* se produce una deconstrucción del marco dramático de la obra (Bleeker, 2019) y se construye una multiplicidad de marcos de representación.

Los personajes de Laertes y Polonio son hiperbólicos, en el sentido de su imbecilidad, y Ofelia ya no aparece como la niña-mujer, cándida, virginal e inocente, sino que enuncia que no entiende la virginidad y la castidad como virtudes. Esto puede verse en el diálogo que mantiene con su padre cuando este le pregunta si recuerda el día que, siendo pequeña, le regaló una Barbie⁷ y le indicó que no la sacara de la caja, pero que ella lo había hecho de todos modos. Ofelia le contesta que la quería para jugar, a lo que Polonio le responde que ahora, en esta ocasión, no saque su Barbie de la caja, y ella le dice: “Ah, ¿vos pensás que soy virgen papá? Tengo 24 años”. Polonio le contesta: “Pero no la saques”, y ella le responde: “Bueno, ¿por cuánto tiempo no tengo que abrir mi cajeta?”. Finalmente, Polonio le responde: “Hasta el fin de la temporada”.

El diálogo que hemos repuesto de manera somera marca ese cambio en el marco de referencia en cuanto al personaje de Ofelia y con respecto a la obra en sí, que remite a la escena de la obra original en la que Polonio le encomienda a Ofelia que rechace a Hamlet y esta obedece:

Ofelia: Mi señor, [Hamlet] me ha hablado con mucho amor,
pero siempre de manera respetuosa.

Polonio: De manera respetuosa, ya lo creo. Vamos, vamos.

Ofelia: Y ha dado apoyo a sus palabras, mi señor,
con los más sagrados juramentos.

7 Muñeca articulada que supone un modelo de belleza canónica.

Polonio: Sí, trampas para perdices. Bien sé yo
qué pródiga da el alma juramentos a la lengua
cuando la sangre hierve.
No toméis por fuego, hija,
estos chispazos, que dan más luz que calor
y que no duran ni un instante. Desde ahora,
escatimad vuestra virginal presencia.
No os rindáis tan fácil al apremio
de quien asedia vuestro corazón.
En cuanto al príncipe Hamlet,
sabed que es joven, y que tiene
más libertad que vos para moverse
a su antojo. En síntesis, Ofelia,
no creáis en sus promesas, pues son falsas,
no son del color que muestran sus vestidos,
sino que encubren profanas pretensiones
usando las sagradas palabras del amor
para seducir mejor. En fin, para ser claro,
no quiero que a partir de ahora
malgastéis un solo momento
conversando con el príncipe Hamlet.
Tenedlo en cuenta, os lo ruego. A vuestras cosas.

Ofelia: Obedeceré, mi señor.
(Shakespeare, 2016).

A este cambio de marco dramático y de perspectiva de género se suma que el fantasma de Fortimbrás cobra corporalidad en el centro de la obra cuando llega una turista que resulta ser la hija de Fortimbrás, que es el dueño del balneario vecino y está vivo. Al igual que quien recorre los territorios de Dinamarca para ganar un terreno en Polonia que en boca de uno de sus lugartenientes “no vale nada”, esta nueva versión de Fortimbrás se comunica con su padre (que está vivo y le va anunciando lo que va a hacer), y a diferencia de un Fortimbrás hombre, en este caso es mujer. Fortimbrás hija va actuando como turista en el balneario hasta ser reconocida por Yolanda,⁸ que le dice que la va a ayudar a que Claudio pierda su balneario.

En este mismo sentido, Hamlet padre se le aparece a Hamlet hijo a partir del aviso de Horacio de que el hombre andaba rondando la zona, pero cuando se

8 En este caso, Claudio ya estaba casado, pero luego de un entuerto extraño se casa con Gertrudis, cuando Hamlet padre va a la cárcel por una acusación de malversación de fondos que se le endilga y este dice que Claudio fue el responsable. La exmujer de Claudio, Yolanda, intentará vengar la traición de su esposo y su amiga. Aquí vemos una diferencia con el resto de las versiones, ya que tanto Fortimbrás hija como Yolanda se encargarán de vengar sus honores.

encuentra con el padre este le cuenta que había sido estafado por su tío y que había terminado en la cárcel y que quería que lo vengara porque su hermano le había quitado la posesión de la tierra y se había casado con su esposa.

Para poder concretar su venganza, Hamlet invita a todos a la noche de fogón, ya no se hace la representación de *la ratonera*, ahora se realiza un encuentro para cantar y fumar porro alrededor del fuego en la playa, por el comienzo del verano.

Previo al fogón se da la escena en la que Hamlet le cuenta a Gertrudis la traición de Claudio y este ve que en la carpa de atrás hay alguien que se mueve, se trata de Polonio, y le tira gas pimienta en los ojos, por lo que el duelo entre Laertes y Hamlet se realizará a partir del disparador de la ceguera de Polonio y no por la muerte de Ofelia, que termina besándose con la hija de Claudio.

Como veíamos en el desarrollo de la obra mencionada en el punto anterior, en *Hamlet, la obra* se trastocan los personajes, lo que modifica sustancialmente la historia, aunque el final es casi el mismo: la toma de posesión, en este caso a manos de la joven Fortimbrás, y la “puesta en orden” del balneario.

Ofelia no estaba loca

A diferencia de las otras dos obras que presentamos en los párrafos anteriores, *Ofelia no estaba loca* cuenta la historia de Ofelia a partir de una propuesta estético-metodológica en formato de conferencia performática, en la que la actriz que interpreta a Ofelia avisa al público⁹ que es una actriz que va a hacer de Ofelia, una chica de diecinueve años, que tiene una florería y es tuerta, y que a partir de esa falta puede ver mejor que el resto de los mortales.

En esta versión también aparece la madre, pero como un fantasma-vivo que se anuncia a través de sonidos y ruidos en un fuera de campo, en un afuera del escenario que claramente es remarcado por la actriz que interpreta a Ofelia, para dejar bien en claro que lo que está contado le pasa a otra persona a la que ella le presta su cuerpo, su voz y sus sentidos.

En los poco menos de veinte minutos que dura la obra, por lo menos tres veces Ofelia –la actriz– pregunta hacia un afuera: “¿Sos vos mamá?”, indicando la necesidad de su presencia; y sin aclarar si está viva, muerta o si es una entealequia, prosigue y la incorpora en la presentación de la conferencia.

En esa acción de conferencia performática,¹⁰ con una mesa, una luz cenital sobre la actriz-personaje, un guion que esta lee mientras interactúa con el pú-

9 Realizando un dispositivo de ruptura de la cuarta pared y construyendo un implícito confesional con quien estuviera frente a ella.

10 Vamos a centrarnos en la definición de conferencia performática que nos propone Julia Elena Sagaseta (2015): “Es un acontecimiento (no un género, no creo en los géneros) difícil de precisar. Como toda forma del arte conceptual tiende a mezclar actividades artísticas de la vida cotidiana o académica. Empieza por tomar la forma de

blico, manipulando lápices y marcadores, se reinscribe la obra y se reenmarca en un nuevo giro de la trama y de la representación, dentro de lo que antes mencionamos como una práctica posdramática, haciendo que aparezca la perspectiva de la actriz-personaje sobre cómo contar la historia.

Durante la conferencia, Ofelia va a ir presentando el lugar en el que se desarrollará el relato y apoyará este relato a partir de una fotografía del mercado en el que trabaja en formato papel, una acción *vintage* en una época en la que las imágenes-recuerdo van a parar al depósito de lo digital. En esta acción de mostrar el mercado, a Hamlet, a su padre y a su hermano, comienza a desplegarse la trama y el relato.

Polonio, aquí el vendedor de pescados, ya ha muerto, pero no a manos de Hamlet y por equivocación, sino por un cáncer terminal. Laertes, en este momento, es buscado por la policía “vivo o muerto”. En la foto en la que aparece detrás el mercado también asoma una sombra que es la de Hamlet.

Polonio y Laertes tienen una pescadería y Ofelia una florería. En esta pieza, Hamlet padre murió asesinado y por ello Hamlet hijo va a subir el alquiler, y el hermano y el padre de Ofelia controlan de manera ambivalente el impulso de que esta mantenga una relación con Hamlet, de la cual puedan sacar algún provecho.¹¹

En cada uno de los intercambios que narra la actriz sobre Ofelia (mientras que la interpreta), se describe y se percibe en el ambiente del desarrollo de la conferencia una situación de amenaza por parte del hermano, que en cada encuentro le dice que le va a sacar las tripas como a los peces; y se suma a ese extraño malestar a partir de que Hamlet da por sentado que ella va a salir con él.

Esto va a ocurrir y van a ir a comer papas fritas, y la actriz va a confesar que a Ofelia le gusta Hamlet, pero luego de esto, cuando Ofelia le pregunta a Hamlet si puede ayudar a su familia, este la golpea y le dice que es fea, tuerta y que no es más que una vendedora de flores, para luego decirle que nadie la va a amar como él.

A partir de esta situación, va a producirse un intercambio en el que Ofelia tendrá un puñal y le arrancará un ojo a Hamlet, para “poder ver”; luego se escarpará con su madre hasta dirigirse al mar y “convertirse en pez”, para poder ser.

Esta situación descripta somera y rápidamente construye un nuevo marco con respecto a la historia en la que, en diálogo con esa Ofelia maltratada de Hamlet, en lugar de la locura cobra sentido una reacción de resistencia, en la cual a partir de la escena de la muerte de Ofelia en la que entrega flores

una acción conocida y valorada, pero rápidamente rompe esa estructura y la mezcla con otras. Quienes asisten son, como dice Rancière, espectadores emancipados de las formas serias, intelectuales, precisas en las ideas. Aquí todo fluye y hay que armar el relato desde diferentes acercamientos”.

11 Aquí podemos ver que se conserva la cuestión de entender a Ofelia como un objeto, como un bien transferible e intercambiable con otro hombre, siendo dominada como si fuera una cosa.

al rey, la reina, los guardias y los cortesanos, va entregando a cada uno un significado haciendo hincapié en que violetas no hay más para dar: “os daría algunas violetas, pero se marchitaron todas cuando mi padre murió. Dicen que tuvo un buen fin” (Shakespeare, 2016). Al respecto de esta acción de locura expuesta en la obra original y que disparó una serie de intertextualidades como algunas de las que venimos recogiendo a lo largo de este breve texto, nos detendremos en lo que nos dice Elena Nicolás Cantabella (2014): “en la locura de Ofelia, paradójicamente, hay más cordura y conocimiento del que tenía antes”; esto se percibe en el significado que le otorga Ofelia a cada una de las flores que entrega en la escena previa a su deceso. Le entrega a Laertes

... las flores de romero (simbolizan los recuerdos, el recuerdo concreto de los muertos y la prenda de amor) y pensamientos (relacionados con San Valentín y emblema de la Trinidad); a la reina Gertrudis, hinojo (simboliza la adulación) y aguileño (adulterio) [...] y a Claudio, la ruda, pues simboliza la pena y el arrepentimiento (Shakespeare, 2016).

Ofelia no estaba loca retoma este juego para reencaminar la perspectiva desde este último acto de locura/cordura que enfrenta el personaje, para poder encarar nuevos modos de sentido en los que Ofelia va de la racionalidad a la irracionalidad. La acción que deriva en el suicidio de la joven es ahora el punto de partida para esta joven florista que convive con quienes se encargan de desollar los peces, que antes se ensartaron con la carnada compuesta por gusanos (la idea del emperador que no distingue entre siervos y reyes).

Locus Ofelia

La última obra que nos acompañará en este breve recorrido es una producción performática en un esquema coral y fragmentario a la vez, con un comienzo en el que se recorren las distintas descripciones, interpretaciones y representaciones que se fueron realizando sobre Ofelia para entrecruzarlas con la perspectiva de las mujeres golpeadas, mutiladas, violadas, maltratadas y asesinadas, a partir de la mención de cada una de las *performers* que encarnan a Ofelia.

“Yo soy Ofelia: la mujer esquizofrénica, la mujer de los barbitúricos, la mujer con las venas abiertas, la mujer que intentó suicidarse, la prostituta mal parida, la degollada indispueta, la putita desganaada, soy Ofelia”. Con esa repetición de afirmaciones de múltiples voces femeninas se abre la puesta y se da paso a diversas situaciones de mujeres que se enfrentan en primerísimos planos o planos segmentados y así sucesivamente surge la composición de las diversas Ofelias.

Luego de la apertura van a ir presentándose distintas Ofelias que serán relacionadas con los chakras: *muladhara*, *swadishtana*, *manipura*, *anahata*, *vishudha*, *ajna* .

Cada una de estas representaciones irá ligada a diferentes instancias que se vincularán al desborde del agua hasta convertirse en parte de la tierra, pasando por la representación de un objeto que se encuentra entre los desechos y la basura y al que va reaccionando con la acción de quitarse un plástico de la cara.

En este caso, Ofelia es una mujer que va pasando por los distintos chakras como mujer deseante y a la vez con representaciones alrededor del maltrato en las enunciaciones que antecedieron a cada una de las acciones.

Esta Ofelia, en todo el pasaje de una mujer como múltiples mujeres sufriendo y gozantes, recorre a partir de un ejercicio de simbiosis de la imagen la transposición de los cuerpos volviéndose uno.

Esta intervención performática funciona como un modo de recuperación de cada una de las tensiones ejercidas sobre el cuerpo y la mente de Ofelia, a partir de lo que su padre, su hermano, su amante y el resto de la sociedad ejercieron sobre ella, y mediante esta intervención reactualiza las prácticas medievales en los distintos modos de cosificación y presión contemporáneos hacia las mujeres y sus diversidades.

Palabras finales

Hasta aquí hemos transitado con este breve recorrido por algunas de las múltiples reconstrucciones de la figura de Ofelia en la producción contemporánea en América Latina. Como fuimos deslizando en cada una de las piezas que describimos y presentamos, la resignificación del personaje y la reinterpretación de la tragedia de *Hamlet* nos han expuesto nuevas formas de pensar el conflicto en un período en el que la construcción posdramática ha ido ganando lugar en la escena actual.

Como planteamos en este texto, Ofelia ha servido como ejercicio intertextual que ha permitido despegarse de la cohabitación dramática con Hamlet a lo largo de los siglos a través de pinturas y poemas, pero a partir de los tópicos (enunciados aquí) vinculados con la locura, la virginidad y el suicidio ha disparado múltiples formas de ser representada y es entendida como una historia particular que sucede por fuera del conflicto originado en Elsinor en la salida del medioevo.

La decisión de recortar el análisis a cuatro propuestas realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última década nos permite ver parte de los procesos de esta construcción y las entrecapas que se han ido generando en estos procesos creativos que podemos vincular con los cambios estético-políticos.

Por un lado, encontramos que se trastocan los modos de enmarcar la tragedia hamletiana a partir de múltiples marcos de discusión y referencia que

permiten desplegar una serie de complejidades que, en la obra original, en algunos casos se enuncian y en otros solo podemos entenderlos a partir de suposiciones y elementos significantes.

También asistimos al corrimiento del conflicto original de la venganza del príncipe Hamlet y de la recuperación posterior del reino a manos de Fortimbrás, para hacer foco en lo que el patriarcado ha ido invisibilizando a lo largo de los siglos, es decir, la posibilidad de que una mujer contara con deseo(s) y que ese(esos) deseo(s) y el desencanto no fueran entendidos como simple locura, y la visibilización de la situación de medicalización y etiquetamiento que se produce cuando la mujer se corre del papel esperado para ella. También presenciamos una resolución del conflicto que no se da a partir de la venganza y el mandato del honor empujado por la sangre, sino que las perspectivas viran y varían en cada una de las puestas y van desde el asesinato de Ofelia al acto de generar los mecanismos que le permitieran ver a Hamlet a manos de acciones efectuadas por Ofelia.

Sobre este punto continuaremos desarrollando líneas de análisis para poder seguir desmontando y repensando las diversas capas de un marco que poco a poco y paso a paso va descentrándose y produciendo nuevas modalidades de interpretación sobre el lugar del presente en una terceridad que ya no es la herencia del fantasma que clama el mandato de venganza por el honor o de venganza como porvenir, sino la recomposición de una perspectiva que intenta construir algunos visos de aquello que estaba oculto y escondido hasta entonces.

Consideraciones metodológicas

El análisis de las obras con contenidos de autorreferencialidad y performáticas se estructura a partir de la elaboración conceptual desarrollada por Erika Fischer-Lichte sobre la estática performativa y la demarcación característica que plantea Julia Elena Sagasetta en los modos y alcances para entender el marco de la *performance*.

A los elementos conceptuales enunciados en el párrafo anterior se suma el cruce con la categoría de posdramático, desarrollada por Beatriz Trastoy y Hans-Thies Lehmann, a partir de la cual trabajan la elaboración de las características que componen este tipo de puestas en particular.

A estos elementos se suma el trabajo sobre fantasmagoría y espectralidad que proponen Karl Marx y Jacques Derrida y los estudios de liminalidad de Ileana Diéguez y Jorge Dubatti. A partir de este marco se desarrolla un trabajo que analiza el proceso de traslado de la acción dramática a las propuestas de autorreferencialidad y multiplicación de marcos narrativos enunciados en las obras ofélicas contemporáneas.

Bibliografía

- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.
- Becker, H. (2017). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bleeker, M. (2019). “Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática”. En Hang, B. y Muñoz, A. (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Chakravorty Spivak, G. (1998). “¿Puede hablar el subalterno?”. *Orbis Tertius*, vol. 3, nº 6.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Elias, N. (1993). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABDA.
- Hernández González, C. (s/f). *OFELIA {ENTRE LAS FLORES}*. Microproyecto del Plan de Patrimonio Cultural en Educación del IES Miguel Fernández. Disponible en: <http://ofeliaentrelasflores.blogspot.com/>.
- Lehmann, H.-T. (2013). *El teatro posdramático*. Querétaro: Paso de Gato.
- Loynaz, D. M. (29 de septiembre de 2009). “Dulce María Loynaz: ‘Mal pensamiento’ y otros poemas”. *Blog del amasijo*. Disponible: <http://blogdelamasijo.blogspot.com/2009/09/dulce-maria-loynaz-mal-pensamiento-y.html>.
- Marx, K. (2005). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Longseller.
- Marx, K. y Engels, F. (2012). *El manifiesto comunista*. Buenos Aires: Sol 90.
- Nicolás Cantabella, E. (22 de septiembre de 2014). “Análisis del personaje de Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare”. *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*. Disponible en: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/analisis-del-personaje-de-ofelia-en-hamlet-de-william-shakespeare>.
- Puppo, M. L. (2005). “Antes y después de Ofelia”. *Repositorio Institucional UCA*. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/5185/1/antes-despues-ofelia-puppo.pdf>.
- Rimbaud, A. (12 de diciembre de 2015). “Ophelia”. *Blog trianarts*. Disponible en: <https://trianarts.com/arthur-rimbaud-ofelia/#sthash.MQMO-VLGc.dpbs>.

- Rinesi, E. (2016a). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Los Polvorines: UNGS.
- _____ (2016b). “Estudio preliminar”. En Shakespeare, W., *Hamlet*. Los Polvorines: UNGS.
- Rodríguez Zárate, M. del M. (2018). “¿Ser o no ser Ofelia?: el rol femenino en *Hamlet* desde su desenvolvimiento dramático y social”. *ALPHA: Revista de artes, letras y filosofía*, n° 46.
- Sagaseta, J. E. (2015). “Conferencias performáticas”. *Territorio Teatral*, n° 12. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n12_04.pdf.
- Schumacher, R. (2018). “El sacrificio de la dama”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XjCtWxtIG7Y&ab_channel=escBuenosAires.
- Shakespeare, W. (1964). *Obras Completas*. Aguilar, Madrid.
- _____ (2016). *Hamlet*. Los Polvorines: UNGS.
- Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Tronicke, M. (2018). *Shakespeare's suicides. Dead bodies that matter*. New York: Routledge.

Consideraciones finales

A modo de reflexiones finales, el análisis e interpretación de las obras por medios audiovisuales y de fuentes documentales asociadas permitió desarrollar propuestas metodológicas y más en general formular interrogantes para futuras investigaciones que permitan abordar las dimensiones contextuales de las obras del género.

En relación con ello se deriva la necesidad de analizar desde un punto de vista metodológico las representaciones de los roles sociales de género y sus estereotipos asociados, tanto en un sentido sincrónico como diacrónico. En particular, las traducciones melodramáticas (e ideológicas) de los nuevos roles laborales que asumen las mujeres y las minorías sexuales en contextos sociales caracterizados por la “feminización de la pobreza”. Teniendo en cuenta que el género melodramático se halla dirigido especialmente a las mujeres, es importante considerar las formas de apropiación de las audiencias como discursos, construcciones y posiciones de género, en relación con la posibilidad de emergencia de estructuras narrativas novedosas (algunas de las cuales hemos podido explorar en el corpus analizado) y quizás –lo que es más importante– en un contexto tecnológico de posibilidad emergente de espect-actores, en el sentido que Augusto Boal otorgaba a este término, como implicación de los espectadores/as en las obras representadas. Si bien Boal se refería a la teoría y práctica teatral, las potencialidades interactivas de las nuevas tecnologías permiten otras formas de participación de públicos y audiencias en la construcción de las obras que podrían cuestionar las formas sensoriales prevalecientes en sus dimensiones visuales, auditivas y emocionales (Boal, 2016); es decir, la posibilidad de emergencia de otros dispositivos de enunciación. Siguiendo a July Cháneton, quien articula una relación de las nociones de hegemonía gramsciana con las de poder foucaultiano:

la tarea consistirá en interrogar los dispositivos de enunciación de las diferencias de género (relatos de la masculinidad, de la feminidad, de las variantes trans) en sus entramados con otras diferencias sociales, principalmente con las de clase. Movimientos que informan el discurso social subjetivante, promoviendo, desalentando, o en el extremo clausurando la orientación de sentidos identitarios para reponer en torno de ellos qué preguntas generan cierto tipo de saberes, cómo se configuran y de quién/es y para quién/es se enuncian, localizables en instancias tales como la toma de la palabra, el empleo de las personas y en general las formas de interpelación, la caracterización del dispositivo y sus posiciones permite desmontar las estrategias enunciativas basadas en las diferencias de género (Cháneton, 2007: 109).

El diseño de constitución de guiones en el sentido anterior implica la generación de “diseños participativos” que puedan a su vez superar las cláusulas que constriñen las obras a presupuestos temáticos incuestionados y/o como formas de compensación estéticas e ideológicas ya analizadas en los planteamientos críticos de distintas disciplinas (semiótica, análisis del discurso literario y cinematográfico, psicodramático, teorías de la comunicación, etc.). En particular, los roles estereotipados de género presentes en los melodramas cinematográficos y en los “culebrones” televisivos, algunos de cuyas obras hemos abordado, así como también sus narrativas emergentes. Ello supone tener en cuenta las relaciones con los contextos histórico sociales y productivos, los intercambios y traducciones mutuas con el mundo de vida sociocultural y sus expresiones-enunciaciones de género melodramáticas. Se trata de la búsqueda y elaboración de narrativas audiovisuales con un sentido posclasificador y contextual que cuestione los dispositivos sexuales que sostienen la dominación sistémica mercantil y sus articulaciones socioculturales. Porque como expresiones de los conflictos entablados entre principios vitales y agónicos, entre eros y tánatos, y en general como manifestaciones simbólicas y estéticas de las relaciones entre el amor y el odio, las dimensiones melodramáticas mediadas por las tecnologías conforman un aspecto relevante de las prácticas discursivas y de los campos semánticos que sostienen los dispositivos de dominación sexoafectivas.

Bibliografía

- Boal, A. (2016). *La estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Cháneton, J. (2007). *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- Díaz, E. (2014). *La sexualidad y el poder*. Buenos Aires: Prometeo.

La colección **Comunicación, Artes y Cultura** reúne la producción relacionada con las temáticas de comunicación, comunicación social, tecnologías de la información, artes, cine, literatura, crítica de las artes, programación y curado de expresiones artísticas; cultura, expresiones culturales, religión, etc.

En nuestras sociedades latinoamericanas caracterizadas por una herencia filosófica, estética y política romántica, las relaciones sociales se hallan investidas de relaciones afectivas que son también políticas. De acuerdo a esta circunstancia histórico-cultural pueden comprenderse manifestaciones melodramáticas del imaginario político cultural como las que se hallan contenidas en la literatura, el teatro con sus diversas variantes, los medios audiovisuales y la cinematografía nacional. A lo largo de estas páginas se analizan distintas obras melodramáticas (como *El puntero* o *Rolando Rivas, taxista*), performáticas y documentales a partir de una serie de dimensiones fundamentales: las estructuras de la vida cotidiana (mundo de vida) y las relaciones sociales de género y sus vinculaciones con los imaginarios políticos y tecnológicos.

Universidad Nacional
de General Sarmiento 



Libro
Universitario
Argentino

