

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LITERATURAS COMPARADAS

NORMA BEATRIZ TORRES

REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA CULTURA *POP* DESDE LA LITERATURA: DIAGRAMACIONES, SENTIDOS Y DIÁLOGOS. Análisis de “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig.

Niterói  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NORMA BEATRIZ TORRES

REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA CULTURA *POP* DESDE LA LITERATURA: DIAGRAMACIONES, SENTIDOS Y DIÁLOGOS. Análisis de “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Doutor / a. Área de Concentração: Literaturas Comparadas.

Orientadora: Prof. Dra. LÍVIA MARIA DE FREITAS REIS

Niterói  
2006

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**T693 Torres, Norma Beatriz.**

Reflexiones sobre la imagen cinematográfica y la cultura *pop* desde la literatura: diagramaciones, sentidos y diálogos / Norma Beatriz Torres. – 2006.

220 f.

Orientador: Lívia Maria de Freitas Reis.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2006.

Bibliografia: f. 208-220.

1. Linguagem cinematográfica. 2. Imagem. 3. Literatura comparada. I. Reis, Lívia Maria de Freitas. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 791.43015

NORMA BEATRIZ TORRES

REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA CULTURA *POP* DESDE LA LITERATURA: DIAGRAMACIONES, SENTIDOS Y DIÁLOGOS. Análisis de “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Doutor / a. Área de Concentração: Literaturas Comparadas.

Aprovada em agosto de 2006

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. LÍVIA MARIA DE FREITAS REIS - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. EURÍDICE FIGUEIREDO  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. HELOISA DA COSTA MILTON  
Universidade UNESP/ASSIS

---

Prof. Dra. MAGNÓLIA BRASIL B. DO NASCIMENTO  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. MÁRCIA PARAQUETT  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. SILVINA CARRIZO  
Universidade Federal Juiz de Fora

Niterói  
2006

A Valdir Menezes Soares da Cruz, Rodrigo Cucelle Torres Soares, Letícia Cucelle Torres Soares, Pedro Octavio Torres, Agustín Francisco Torres.  
Por la vivencia del camino recorrido y la inmensa comprensión.

A la Dra. Maria Cristina Andrade Souza, por el mérito del apoyo  
y el estímulo.

## AGRADECIMIENTOS

Lívia Maria de Freitas Reis – mi Tutora, orientadora, amiga de todos los momentos. Gracias por su análisis, alegría, comprensión, fé y confianza siempre iluminando mi trabajo.

Susana Alicia Planas –por su comprensión del proceso, su estímulo y amistad.

## RESUMO

O estudo temático do presente trabalho pretende verificar e refletir sobre os elementos expressivos que a dramaturgia ocidental cinematográfica e sua cultura de imagens junto com a cultura *Pop* cunharam no imaginário popular e seus reflexos nos textos selecionados: suas diagramações, sentidos e a possibilidade de diálogo a partir da literatura e acompanhar o percurso das imagens e seus movimentos dentro do espaço interno popular e sua passagem para a literatura, tomando como base “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig e “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano. Ambas as obras serão observadas e analisadas sob a perspectiva e localização do âmbito das estruturas dramáticas ocidentais, seus momentos e sentidos, verificando o modo da passagem à literatura e sua construção de imagens e movimentos. E a partir dessa leitura reflexiva conhecer as consequências culturais e as possíveis tomadas de consciência.

Palavras-chave: Imagem Cinematográfica. Diagramação. Literatura.

## **RESUMEN**

El estudio temático del presente trabajo pretende verificar y reflexionar sobre los elementos expresivos que la dramaturgia occidental cinematográfica y su cultura de imágenes junto con la cultura *Pop* cuñaron en el imaginario popular y sus reflejos en los textos seleccionados: sus diagramaciones, sentidos y la posibilidad de diálogo a partir de la literatura y ver el recorrido de las imágenes y sus movimientos dentro del espacio interno popular y su pasaje para la literatura, tomando como base “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig y “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano. Ambas obras serán observadas y analizadas bajo la perspectiva y ubicación del ámbito de las estructuras dramáticas occidentales, sus momentos y sentidos, verificando el modo del pasaje a la literatura y su construcción de imágenes y movimientos. Y a partir de esa lectura reflexiva conocer las consecuencias culturales y la posible toma de consciencia.

**Palabra-Clave:** Imagen Cinematográfica. Diagramación. Literatura

## SUMARIO

INTRODUCCIÓN: El porqué de la elección, p.10

1 ESTUDIO DE LOS AUTORES, p.25

1.1 OSVALDO SORIANO – “Cuarteles de invierno”, p.26

1.2 MANUEL PUIG – “El beso de la mujer araña” , p.33

1.3 Pasajes y diálogos en la subversión narrativa, p.39

1.4 SORIANO Y PUIG Y LA CRÍTICA LITERARIA: DIAGRAMACIONES EN TENSIÓN, p.41

2 PARA COMPRENDER EL FENÓMENO DEL CINE, p.53

2.1 LAS TEORÍAS DEL CINE, p.53

2.2 TEORÍAS FORMATIVAS DEL CINE, p.54

2.3 HUGO MUNSTERBERG – LA MENTE EN PRIMER PLANO, p.58

2.4 SERGEI EISENSTEIN Y SU CONSECUENCIA – creación a través del Montaje de atracciones, p.60

2.5 BÉLA BALÁZS: El cine y el alma humana, p.64

2.6 TEORÍAS REALISTAS DEL CINE, p.65

2.7 ANDRÉ BAZIN- la materia prima del cine es el diseño que deja la Realidad en el celuloide, p.68

2.8 TEORÍA CINEMATOGRAFICA FRANCESA CONTEMPORÁNEA, p.72

2.9 CHRISTIAN METZ - “Analogías entre lenguaje verbal y Cinematográfico” – Semiótica cinematográfica, p.75

2.10. METZ Y BARTHES, DIÁLOGOS ENTRE EL TEXTO Y EL CINE, p.84

3 CONTEXTUALIZACIÓN: PARODIA QUE DESCENTRALIZA, p.88

3.1. ANTECEDENTES QUE DESCENTRALIZAN, p.88

3.2 BUENOS AIRES COMO EJE Y SU PERIFERIA, p.90

3.3 OPRESIÓN Y RESISTENCIA, p.95

3.4 NARRATIVAS DE RESISTENCIA, p.100

3.5 DESPLAZAMIENTOS Y SENTIDOS, p.107

3.6 Narrativas de resistencia, p. 116

3.7 División y desplazamientos, p. 119

#### 4 DIAGRAMACIONES Y SENTIDOS

EN EL MUNDO *POP*, p.125

4.1 EL ARTE POP EN TENSION, p.125

4.2 FORMAS MUSICALES COMO CENTROS DE DIFUSIÓN, p.129

4.3 EL FOLLETÍN ESTRUCTURA LA PANTALLA PARODIADA, p.138

4.4 EL *KITSCH* QUE EXCLUYE Y DIALOGA, p.140

#### 5 LAZOS DIAGRAMADOS Y POSIBILIDAD DE DIÁLOGO, p.159

5.1. CINE, LITERATURA Y SOCIEDAD, p.159

5.2 APROXIMACIÓN ENTRE LENGUAJES DISTINTOS: Modos de pensar la diagramación de la imagen., p.162

#### 6 SENTIDOS EN “CUARTELES DE INVIERNO” DE OSVALDO SORIANO Y “EL BESO DE LA MUJER ARAÑA” DE MANUEL PUIG, p.170

6.1. FORMAS PARÓDICAS EN TENSION, p.170

6.2. LA PARODIA TOMA DISTANCIA A TRAVÉS DEL PUENTE IRÓNICO, p.173

6.3. LA “META-FICCION HISTORIOGRÁFICA” COMO EXPRESIÓN DE DIÁLOGO, p.176

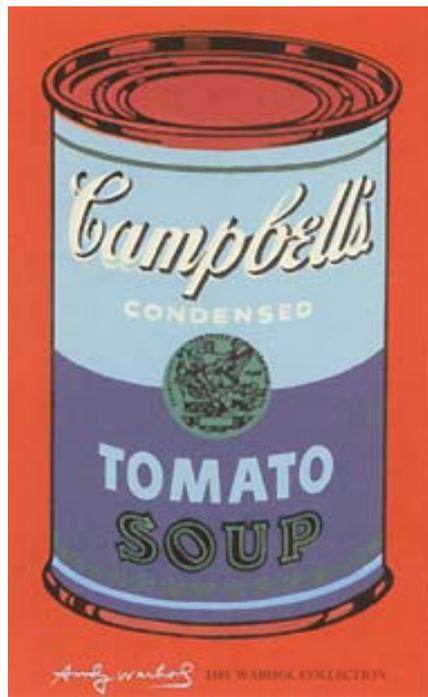
6.4. EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO Y LA IMAGEN COMO PUENTE DE SENTIDOS, p.190

6.5. INTERTEXTO FÍLMICO, p.195

6.6. PELÍCULAS PARODIADAS, p.196

CONCLUSIÓN: SENTIDOS EN TENSION, p.201

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p.208



Andy Warhol THE WARHOL COLLECTION

## **INTRODUCCIÓN:**

### **El Porqué de la Elección**

#### *La Narrativa Como Forma de Diálogo*

El cine sirvió a la industria del entretenimiento y fue por ella estimulado y palanqueado. Bazín – 1951 -, uno de los fundadores de “Cahiers de Cinéma” y teórico realista del cine occidental, relacionado con la *Nouvelle Vague* (nueva ola) – grupo de nuevos cineastas franceses de la década del 50 que reaccionan contra el estatus quo de las estructuras cinematográficas de la época - siempre asoció lo popular al *music hall* con su característico escenario de arte, danza y revista, a la novela simple, y al melodrama. No se puede olvidar que en los años 20 y 30, sólo en los EE.UU. de 50 a 70 millones de personas iban al cine semanalmente.

Ellas veían un lenguaje, cuya diagramación e imagen que estructuraba todos los componentes citados en el párrafo anterior, había triunfado sobre todas las otras posibilidades y que adquiriría fuerza y solidez a cada nueva película que se presentaba a ese público lleno de ansias de absorción. Ese lenguaje, de alguna manera dictatorial, era una convención social unitaria y sin espacio para el diálogo social necesario.

Desde ya hace un buen tiempo que crece la interrogación sobre el uso de imágenes visuales en la vida cotidiana y en las reflexiones de todos nosotros. Es decir, venimos observando un deslizamiento de la palabra narrada que se descentra, como que al perder su centro se fragmenta, adquiriendo otros encuentros y diagramaciones, transgrediendo fronteras y conociendo otros ámbitos, atravesando la continuidad articulada del discurso verbal para otros terrenos, como el de la imagen visual, por ejemplo, enriquecida por el sentimiento de la

emoción que el impacto del color o del oscuro y claro juegan en nuestros sentidos, con sus mensajes y asociaciones múltiples.

Uno se pregunta cuál es la importancia de todo esto en nuestros días de tanta luz y color cinematográfica por todos los lados acechando nuestra mente y nuestra sensibilidad como refuerzos de expresiones diagramadas que juegan un rol que configura conductas y relaciones en la sociedad.

Parece necesario una conciencia abierta a una más profunda lectura de las mediaciones sociales realizadas para reconocer que esa diagramación parodiada críticamente nos revela muchas cosas sobre nuestra cultura y sobre su público: nosotros. O en las palabras de Barthes:

La lectura, por el contrario (ese texto que escribimos dentro de nosotros cuando leemos algo), dispersa, disemina; o por lo menos, frente a una historia [...], vemos bien que cierta imposición de la continuación (del suspenso) que lucha sin cesar en nosotros con la fuerza explosiva del texto, su energía evasiva: a la luz de la lógica de la razón (que permite que esta historia sea legible) se entremezcla una lógica del símbolo. Esa lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases), otras ideas, otras imágenes, otras significaciones. 'El texto, estrictamente el texto, nos dicen, solamente el texto eso no existe: existe inmediatamente en esta obra, en esta novela, en este poema que leo ahora, un suplemento de sentido que ni el propio diccionario ni la gramática pueden dar cuenta.' [...] (BARTHES, 2004, p. 28)

El uso intenso en la cultura de nuestros días del mundo de la imagen y todos sus reflejos, su diversidad de uso y de técnicas se presenta con su multiplicación de temas y formas en la ciencia, en la literatura, en la vida cotidiana. Palabra e imagen visual son sus desafíos, donde las líneas, los colores, las formas, el ritmo en la presentación de los productos adquieren, muchas veces, un lugar principal, en vez de la utilidad de los mismos, así por ese camino nos seducen o confunden.

Como un instrumento de mediar esta indagación pertinente es posible recordar el planteo hecho por el canadiense Marc Angenot, quien trabaja las categorías de "discurso-interdiscursividad-contradiscurso" dentro de lo que él ha llamado la "problemática general del discurso social", que basándose en la idea bajtiniana de que todo signo es ideológico, considera que en los discursos (como conjunto sígnico) pueden verse las marcas de lo histórico-social sin que ellas sean evidentes, pero que "comportan pujas sociales, expresan intereses, ocupan una posición (dominante o dominada)" (ANGENOT, 1998)

Al hablar de las reglas de funcionamiento del discurso social, Angenot entiende que éstas no conforman un sistema rígido ya que muchos elementos escapan a su control y que en

algunas instancias -condiciones históricas particulares- ponen en marcha novedades, innovaciones, cambios discursivos que pueden erigirse en "contradiscursos". La categoría de "contradiscurso" implica en primera instancia, plantearse los modos de funcionamiento de un elemento hegemónico que responde a mecanismos reguladores del trabajo discursivo que garantizan una cierta homogeneidad del decir social.

Mientras que el paradigma hegemónico (aquello que en el discurso social pertenece al ámbito de la dominancia), implica considerar las nociones de homogeneidad / aceptabilidad / legibilidad, algunas rupturas críticas o emergentes pueden ser pensadas como "contradiscursos".

Puesto que el discurso social no es, aunque muchas veces se nos presenta como tal, un bloque unitario o cerrado, su propia dinámica permite la existencia de zonas difusas donde se erigen valores o ideas contestatarias. Por lo tanto, aplicar la noción de "contradiscurso" implica elaborar un paradigma opuesto a las respuestas obedientes a las regularidades doxáticas en torno a prácticas de interacción social, lingüística, etc. Y a las novelas analizadas aquí, en este trabajo, irían por ese camino del encuentro del decir de un lenguaje de contracultura.

Surge así la pregunta que nos acecha también en ésta nuestra época de los juegos múltiple de las imágenes, ¿cómo establecer un diálogo con ellas? ¿Qué valores y prácticas están ocultos tras su luminosa superficie mediática? ¿Cómo operan los niveles discursivos-textuales asociados con la propia imagen? ¿Qué mecanismos son posibles identificar? ¿Qué sería la búsqueda de las relaciones entre imágenes y narrativas en nuestras memorias de escuela, sea como alumnos o como profesores? ¿Qué sentidos nos traen?

En fin, son muchas las indagaciones que nos llevan a querer investigar algunos de esos elementos de distintos planos que se entrecruzan en la comunicación contemporánea y que polifónicamente diagraman sus mensajes. Ese entrecruzar que dialoga forma el punto de partida de este conjunto de reflexión. Así comencé a hilvanar el esbozo de un posible diálogo entre cine y la literatura, qué imágenes se diagraman dentro de un posible guión cinematográfico o parodia crítica del mismo y qué sentidos adquieren en la narración estética de "El beso de la mujer araña" – 1976 - de Manuel Puig y "Cuarteles de invierno" - 1981- de Osvaldo Soriano. Ese camino de la indagación teórico y práctico se fue solidificando durante el curso del doctorado de la facultad de Letras de la UFF y en cursos específicos sobre la concepción y ejecución de guiones cinematográficos y sobre el cine americano, kistch, folletín y mundo *Pop* que se refuerzan entre sí como formas que se reproducen unas a las otras.

Esas vertientes indagadas presentadas a través del medio paródico o de la diagramación narrativa son descubiertas a medida que la proporción del texto las va focalizando y mostrando su lenguaje literario para ver cómo es posible encontrar puentes de sentidos que dialogan con lo social y cultural.

Si parte considerable del mundo intelectual todavía se encuentra petrificada en la tradición milenaria de iconoclastia, parte también considerable del mundo artístico, científico y militante viene descubriendo que la cultura, la ciencia y la civilización de los siglos XIX y XX son impensables sin el papel estructural y constitutivo en ellas desempeñado por las imágenes (de la iconografía científica, de la fotografía, del cine, de la televisión y de los nuevos medios digitales). Esa segunda parte de la humanidad aprendió no sólo a convivir con las imágenes, sino también a “pensar con las imágenes” y a construir con ellas una civilización compleja e incitante (MACHADO, 2001, p.32)

Textos de escritores como Soriano o Puig que traen ese tipo de diálogo con el mundo *Pop*, el cine, el *kistch*, el folletín en sus escritos entrecruzan voces e imágenes dentro de simulaciones de guión o imágenes cinematográficas reproducidas o vehiculadas a través de los vericuetos de la acción, tema, trama, personajes y estructuras narrativas, realizando, así, sus lecturas en nuevas propuestas de diagramación de esas propias imágenes y narrativas.

Esta indagación comenzó por la importancia que creo que el cine y la imagen visual tuvieron y siguen teniendo en nuestras vidas, cada vez más visuales, donde muchos mensajes se van diagramando bajo las formas de imágenes que constantemente nos van mandando por todos los lados por donde pasamos, es decir, el cine está en nuestras vidas, hoy fuera de las salas propiamente dichas y lo que me parece importante es ver qué mensajes traen, porque como la imagen visual es una forma directa de comunicación sus mensajes interrelacionados y mediatizados por palabras nos entran sin mucha discusión. Creo que poder entender estas obras aquí analizadas (y poder un día llevar al aula este análisis) puede ser un bello instrumento de reflexión social.

Todo este entretejido para hilvanar la comprensión del reflejo cinematográfico que desde el discurso literario dialogó con lo social e histórico. Para ello se hace necesario el estudio del desarrollo del cine americano como construcción de imágenes y textualidades para después observar el hilo conductor de su industria. Analizar el rol que le tocó jugar en sus comienzos y desarrollo de ese entrecruzar de discursos. También algunas teorías y experiencias cinematográficas, focalizando la atención, la memoria y la imaginación para entender la codificación que el cine trae como expresión, narración y montaje. Cámara, montaje y diagramación discursiva orientan entre sí la mirada por el sendero de la

dramaturgia del cine con sus códigos visuales, con su forma de ver las cosas, con su cosmovisión y normas narrativas. Y por detrás - aparentemente camufladas - los componentes que se atomizan o se amplían dentro del narrar de la historia, otorgando otras oportunidades de meditar sobre formas y sentidos culturales.

El lenguaje que transmite el cine americano con sus ensueños de mundo *kistch* mezclado con voces hegemónicas niveladoras y su contexto de mundo *Pop* con sus reproducciones que lo refuerzan desde esa misma perspectiva analizada aquí y que orientará los pasos de este trabajo hacia la comprensión y acercamiento para una posible subversión de las muchas imágenes y montajes que tenaces se fueron interiorizando en nuestro imaginario cultural, ocupando espacios internos populares con otras voces no observadas

Tanto el texto de Manuel Puig como el de Soriano usan como composición novelística ese discurso de contra-cultura con sus formas de explorar la imagen cinematográfica y sus otros elementos diagramados por vías de la parodia irónica, según categoría y análisis de Linda Hutcheon (1988), que se verá más adelante. Trabajan con la decodificación de distintos registros lingüísticos y sociales a través de la parodia, la pluralidad y la confrontación de discursos para mostrar mecanismos de la pequeña burguesía renovando, así, formalmente sus narrativas. Será necesario también localizar sus obras y sus contextos políticos y literarios de donde nacen.

Frente a la violencia social de la época del Proceso<sup>1</sup> militar de la década del 70, la narrativa se abre hacia tendencias que entretejen los problemas de manera constructiva para hallar sus sentidos, muchas veces perdidos. Lo realizan bajo una relación intertextual y de diálogo entre realidad y literatura o la negación de ello, cruzando géneros o reelaborando discursos. Es el caso de nuestros autores, que sin negar el diálogo con la historia, entretejen modalidades ricas para poder contarla y entender sus posibles razones. Poder, así, ir reconstituyendo los fragmentos dispersos y organizando sus sentidos.

La referencia de las dos obras al plano histórico con el cual dialogan, la dictadura argentina de los últimos tiempos, y a la cual la literatura despliega sus armas ficcionales, y también, por otra parte, es herida por la tensión de las significaciones, hechos y discursos se transforma en el contexto problemático que la narrativa de esas obras trae y dialoga.

En “Cuarteles de invierno”, los protagonistas: un boxeador y un cantor de tangos son elementos de esa composición solidaria, al estilo de reiterados pares del cine americano que colaborando entre sí refuerzan su acción frente a un obstáculo o situación difícil. Solidaridad

---

<sup>1</sup> Referencia a la dictadura militar de 1976

que hará frente a la represión política, al colocar dos personajes centrales interrogando a las autoridades y sus falsas verdades oficiales. La conexión de Rocha y Galván respectivamente, semilla de red, actúan, a pesar de su diferencia como individuos, en una situación caótica – referencia alegórica al Proceso, etapa de dictadura política en Argentina entre los años 1972 y 1983, caos del cual sólo la solidaridad puede salvarlos. En “El beso de la mujer araña” Manuel Puig, y en ‘Cuarteles de invierno’ de Osvaldo Soriano la referencia de intertexto histórico y del melodrama se forma como una mezcla originada de la influencia del *film noir* o simplemente “cine negro”, género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos durante la década del 40 y 50, con novelas llevadas a la pantalla como ‘El halcón maltés’ de Dashiell Hammet – 1930 – dirigida por John Huston con Humphrey Bogart y estrenada en 1941, como pilar central. Género de definición bastante imprecisa – acuñado por el francés Nino Frank - se aplica a historias que giran en torno a hechos delictivos con un fuerte contenido expresivo y estilización visual, iluminación tenebrosa en claroscuro, escenas nocturnas. La personalidad de los personajes y sus motivaciones son difíciles de establecer. Las fronteras entre buenos y malos se difuminaban y el héroe acostumbra a ser un antihéroe con pasado oscuro. Muchos de ellos detectives privados, tales como Sam Spade o Philip Marlowe. El cine negro presenta una sociedad violenta, cínica y corrompida que amenaza no sólo al héroe de las películas sino también a otros personajes, dentro de un ambiente de pesimismo fatalista. Otro punto característico del “cine negro” es la presencia de la *femme fatal*, la mujer fatal que, aparentemente inofensiva, puede conducir a sus víctimas al peligro o a la muerte. Las novelas de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, con sus detectives Spade y Marlowe son frecuentes fuentes de los guiones del género y de las novelas de Osvaldo Soriano, por ejemplo.

Modelo fílmico que aparece en Europa, Estados Unidos y también, por supuesto, aquí, en América Latina. Lógico que los elementos de ese modelo sufren variaciones y tendencias. En la hegemonía social de Hollywood, el protagonismo lo ejecuta Bette Davis o Joan Crawford. En tierras periféricamente narradas, el protagonismo o mejor, la ejecución contracultural o periférica la llevan a cabo un cantor de tango y un boxeador, por un lado, y por otro, un activista de izquierda y un homosexual, que no tienen nada de espectacular y cuya trayectoria gira al compás de una configuración casi de un bolero mezclado con folletín:

— ¿Y vos dónde la viste?

Acá en Buenos Aires, en un cine del barrio de Belgrano.

— ¿Y daban películas nazis antes?

\_\_\_Sí, yo era chico pero durante la guerra venían las películas de propaganda. Pero yo las veía después, porque a esas películas las seguían dando.

\_\_\_ ¿En qué cine?

\_\_\_ En uno chiquito que había en la parte más alemana del barrio de Belgrano, la parte que era toda de casas grandes con jardín, en la parte de Belgrano no que va para el río, la que va para el otro lado, para Villa Urquiza, ¿viste? Hace pocos años lo tiraron abajo. Mi casa está cerca, pero del lado más chusma.

\_\_\_Seguí con la película.

Bueno, de golpe se ve un teatro bárbaro de París, de lujo, todo tapizado de terciopelo oscuro, con barotes cromados en los palcos y escaleras y baranda también siempre cromadas. Es de music-hall, y hay un número musical con coristas nada más. (PUIG, 1998, p.56)

La parodia de las voces diagramadas desde lo coloquial, o partir de formas consideradas coloquiales, facilita la entrada más libre del lector que “ve” y “escucha” códigos de “películas de propaganda” compartiendo las imágenes no sólo cinematográficas sino también las que entran en la vida cotidiana o en su imaginario formado en rincones ya divididos en “lado más chusma”, asociado a lo *kistch* y el relato del escenario de la propia narración de la película que es “teatro bárbaro de París, de lujo, todo tapizado de terciopelo oscuro,...” diferente del cine “chiquito” y “de barrio”. Pero, no todo está perdido, pues el hecho del texto bordarse de una forma no cohesa le permite al lector-espectador sacudirlo y cuestionarlo para hacer sus planteos, tales como: “¿Y daban películas nazis antes?”

Al realizar ese enlace de literatura y guión, de literatura e imagen, literatura y técnicas cinematográficas, se consigue enlazar algunos elementos de la cultura popular y su papel en el nacimiento del cine.

Puig, como también Soriano, a través de su relato, nos presenta un material novelístico construido multifacéticamente por las diversas imágenes cinematográficas de una memoria que se transforma en conciencia política. Muestra, por medio de su construcción, dentro del confinamiento de una prisión imágenes del cinematógrafo. En ese contexto de imagen, actuación y parlamento, será el lector el que diluya los sentidos y comentarios, no la narrativa del autor. De lo que se deduce que es el lector quien recrea su propia película, película ésta filtrada por sentidos que diagraman un diálogo con la mirada latinoamericana, en este caso rioplatense y con una época, la dictadura militar.

Uno de los personajes de la novela de Puig, “El beso de la mujer araña”, Valentín, por ejemplo, empieza con férrea concepción polarizada y después va transformando su óptica, a cada nuevo relato de película hecha por su compañero de celda y como un Sancho, al contrario, va asimilando nuevos matices no pensados antes, y Molina, a su vez, también. Todo eso a través del relatar y escuchar esos relatos, interpretando sus sentidos, discutiendo y debatiendo sobre ellos y como modo de pasar esa realidad que les tocó: compartir una celda.

Lo que demuestra que las películas no sólo toman cuerpo y fuerza dentro del ámbito de una sala física, como también en nuestras mentes. De ahí, que la novela, de alguna manera, confirma, el paralelismo que algunos teóricos cinematográficos realizan entre cine y mente, como se verá en este trabajo también.

Y en el medio de los dos personajes la seducción y el sueño de la proyección vampírica de la *mujer araña*, por quien Molina se fascina y a quien Valentín rechaza. Pero que los dos anhelan, de forma diferente, como medio de libertad y supervivencia. O como dice Iván De La Torre en “Manuel Puig y ese infierno tan temido”:

Narrativa llena de oralidad y cultura popular son sus diálogos y descripciones, pobladas del día a día y sobre todo del mundo del cine. Y como bien lo definió Piglia: “Después de la vanguardia, Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares”. (DE LA TORRE, 2003, p.2).

Esta novela, como muchas otras de Manuel Puig, presenta la estrecha relación entre el cine y la literatura, que no es otra cosa que el rostro de la vida cultural de finales del siglo XX. Y, definitivamente, es la obra del diálogo que la imagen y el guión permiten, la comunicación a través de ellos. Molina, fascinado por el cine, sus enredos e imágenes construye poco a poco una red que atrae a Valentín, militante, revolucionario y dogmático, para el diálogo y la amistad. Sobre todo comparten imágenes donde parecen recuperar el aliento en la espera por la vida en libertad.

Si la actualidad es el espacio de la conexión, red y símbolo híbrido de la coyuntura que nos rodea, es momento también de ejecutar la reflexión por ese mismo camino y tejer sus entrañas conectadas para destrabar las uniones artificiales que la memoria actual intenta crear como realidad virtual no revelada. Engarzar los pensamientos como eslabones frecuentes de la realidad iconográfica ofrecida parece ser el sentido del conector cultural que se desean observar hoy.

Para ver de qué manera funcionan estos sutiles engarces de la imagen cinematográfica, el mundo *Pop*, el *kistch* y el folletín y sus discursos, se han elegido las obras cuyo ritmo y aliento señalan la iconografía social de un fragmento latinoamericano: el argentino, en tiempos contextuales del proceso militar, antecedentes y consecuencias.

Dado el carácter investigativo del trabajo, es necesario focalizar las teorías y prácticas del cine occidental, sus antecedentes, sus influencias, sus movimientos, sus estructuraciones y, fundamentalmente sus sentidos y relaciones con lo factual, social o político. De ahí que se estudie, muestre y compare con la diagramación de fragmentos de las dos novelas que serán

estudiadas: “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig.

Los resortes, así bajo la lupa del contexto teórico cultural, adquieren distintos matices de la escritura a veces injusta que nuestro imaginario posee. Hallando los retazos de las cesuras se pueden desconstruir estructuras dominantes, para encontrar nuevas perspectivas, desde nuestros lugares y desde la reconstrucción de las imágenes interiorizadas. Y en el espacio del contar descubrir otras formas de expresión y coraje y constatar que las voces populares se mantuvieron vivas como modos de resistencia cultural. Con luchas desiguales como la de Molina o de Rocha, que están en nuestras memorias, en nuestros retazos de memoria, como símbolo de una “contramemoria”.

Al acercarse a las obras citadas de Osvaldo Soriano y Manuel Puig como corpus–peldaño seleccionado para ser observado, el lector compaginador que elabora matices de sentidos y asociaciones como ejercicio de su lectura y producción elige como umbral el sendero de encuentro y desencuentro textual y visual del enmarañado tejer de las respectivas novelas en el transcurso de su transformación lectora, mediada por el juego interdiscursivo a través de diversas vías, como el cine, el guión, sus diagramaciones e imágenes, la parodia crítica, el mundo *Pop*, el folletín y el *kistch*. Siempre en franca relación con la palabra del relato que se enriquece delante de tantos voces.

Salta a la vista que el diálogo recorrerá el contexto anunciado no sólo de la dictadura como telón de fondo de las historias, sino el cine con sus imágenes como elementos dialogantes y vigilantes de una carcomida conexión que se debe poner en marcha para dar vida a ese efecto de realismo parodiado críticamente que es lo propuesto por los textos. Con esa forma de ir introduciendo el intertexto, uno de los pilares que aparece es el modelaje de las películas americanas relatadas, y sus refuerzos como vestimentas *kistch* y folletín que van construyendo sus eslabones diagramados.

A seguir y con más detalles se exponen los pasos definidos del fruto de esas indagaciones y su elaboración. Así, el eje del estudio temático del presente trabajo tiene por objetivo ahondar las huellas cinematográficas, del *kistch* y del folletín dentro de escenarios periféricos de carácter paródico crítico en los textos elegidos -“El beso de la mujer araña” (1976) de Manuel Puig y “Cuarteles de invierno” (1981) de Osvaldo Soriano para analizar el modo como se construye el sentido en ellas, y poder determinar la conexión entre ese mundo narrativo literario y la diagramación visual cinematográfica. A través del análisis propuesto se dialogará con el imaginario popular latinoamericano a que apunta, ejercitando una meditación

apropiada al ser ciudadano y más tarde buscar la reflexión complementaria en la amplitud de las aulas.

Para tal fin, se abordará el uso paródico crítico como instrumento artístico pos-modernista y medio de reflexión. Pasando no sólo por la forma y el discurso cinematográfico sino también por otros que le sirven de contexto como el histórico-social, el *kistch*, el folletinesco, el *Pop* como forma de entretener la narrativa y buscar otros sentidos y diagramaciones en tensión que el guión paródico de los autores enseña.

Así en los textos de las novelas analizadas, “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” se observa ese trayecto dibujado en la travesía de la lectura que le otorga un “efecto de realidad” enorme al usar la parodia crítica y acompañarla constantemente con diálogos instrumentalizados a través del código de la oralidad y las imágenes cinematográficas que contextualizan esa atmósfera de pseudo-realidad a que se refiere Barthes y que muestran los distintos discursos automatizados del poder reproducidos por doquier y el de los grupos extrasemiotizados (Lutman) en tensión en los textos aquí estudiados abriendo la posibilidad de diálogo a través de la reflexión de la lectura entre los distintos lenguajes y evitando el monólogo social.

El cine americano contextualizado dentro de un mundo *Pop* de reproductibilidad al por mayor, un código *Kistch* que divide lo canónico y expulsa por la mano del desprecio risueño lo no-canónico y un enredo de folletín lleno de suspenso y malentendidos entretienen la parodia crítica que se presenta en las novelas aquí estudiadas desde esa perspectiva de clarificación y conciencia de los roles, estructuraciones y mediaciones que el poder, en última instancia, teje con los hilados del lenguaje a través de la opinión general presentada como natural, plena y permanente.

El trabajo estará, de algún modo, dialogando entre partes generales y de análisis que se complementarán. Una primera parte que anticipa el desarrollo literario del análisis donde se hará necesario el siguiente paso: analizar el hilo narrativo de la época dialogada, presentando los discursos homogéneos dentro del contexto de la “problemática general del discurso social” con los contradiscursos ideológicos (Angenot, 1998), que se dirigen a los cuerpos y mentes de las personas en sus prácticas sociales y familiares.

Los espacios literarios dialogan con los elementos históricos y sus sentidos periféricos y, por lo tanto, juegan en su redacción y lectura roles de resistencia. Así es necesario, en primer lugar, conocer el ámbito de la contextualización histórica para entenderla y acercarnos a una mejor comprensión de la época que le sirve de referencia a las dos novelas aquí abordadas. A lo largo de la lectura y análisis se presentarán algunos teóricos, como Marta

Morello-Frosch, Tulio Halperín Donghi, Beatriz Sarlo, entre otros que abordan el tema político-histórico de la referida época.

En el capítulo I se dirigirá al “Estudio De Los Autores” y sus obras para ir observando y delineando ya desde ese temprano hacer los lenguajes y códigos que los bifurcan. Cómo rehicieron sus caminos literarios y qué sentidos las formas cinematográficas, del mundo *Pop*, del *kistch* y folletín la parodia crítica presenta en sus textos. Textos e imágenes extraídos del ámbito del cine y de lo social que les sirven para contradecir y decir las formas artísticas y también sus prácticas culturales.

El hincapié pasará a ser el de ubicar a los autores y sus obras dentro del quehacer literario de la época a la cual, de algún modo, pertenecen o se acercan, bajo este análisis, los autores: la Posmodernidad, para dialogar con la diagramación de los elementos en tensión: lo hegemónico y lo periférico.

Será necesario recordar la delimitación, la importancia y el sentido de sus obras además de su nacimiento, pasando a estudiarlas desde sus contextos y perspectivas de obras encauzadas dentro de esa Posmodernidad observada y criticada por Linda Hutcheon, entre otros. Contexto que le sirve de huella cognitiva de la época, incorporando a los lectores la mirada crítica que esas obras de Soriano y Puig traen bajo sus textos sobre las tensiones abordadas.

Terminando este capítulo primero le seguirá el segundo que será el “Diálogo de los textos con las formas cinematográficas” volviendo en el tiempo y explorando el surgimiento del cine, socialmente como industria, y cuál fue su relación mental o imaginativa de la cual partió para enlazarla, en la conclusión, de algún modo, con la instrumentación hoy realizada en los tantos caminos visuales de nuestra sociedad contemporánea.

Para ello se tratará de observar cómo surgió el cine y su experiencia. Averiguar qué asociación mental se tuvo en su surgimiento para entender el sentido de la instrumentación de las mismas formas o canales imaginativos o mentales transitados hoy al ponernos en contacto históricamente con nuestras sociedades latinoamericanas. También, en este momento, conocer cuáles son algunas de las teorías más importantes del origen y desarrollo del cine occidental y desde ellas ir leyendo anticipadamente las novelas y sus sentidos, todos estos son temas que serán vistos en el capítulo II.

El capítulo III abordará la “Contextualización: Parodia que descentraliza” para conocer las ideas y acciones que surgieron a mediados del siglo XX aproximadamente y que se extendieron hasta la época de la publicación de las novelas citadas, tomando como referencia las transformaciones sufridas a partir del fin de la segunda guerra mundial y que

fueron hilvanando todo un tejido narrativo y social. Y como los textos de las novelas analizadas descentralizan en sus trayectos otros trayectos históricos, geográficos y culturales con los cuales dialogan.

Desde esa perspectiva, analizar los reflejos del individuo y sus decires sociales o ideológicos confrontados en los textos aquí expuestos. Sus antecedentes que lo descentran como narrativas ora tratadas de manera uniforme y generalizada, ora como posibilidad de diálogo. Reflexionar sobre Buenos Aires y su rol central, relacionándose con las provincias, periferia de lo periférico. Y el eco de todo ello como diagramación trabajada en las novelas. Sus desplazamientos y sentidos a partir de la lectura de los textos.

Narrativas de resistencias dentro un contexto de dictadura militar, pero sin perder la oportunidad de subrayar el hecho de que son narrativas de seres o personajes que buscan en las fisuras del monólogo uniforme a posibilidad del diálogo cultural y poder interactuar desde su geografía y sus muchas voces.

El capítulo IV abordará las “Diagramaciones y sentidos ejercidos en el mundo *Pop*”, especialmente a partir de Roy Lichtenstein en 1922 y su arte-copia del retrato de George Washington como primer célebre dibujo – pintura, el cual hoy es considerado más cercano al propio artista, debido a su semejanza.

También se analizarán en este capítulo, las semejanzas artísticas que las nuevas formas que el célebre Andy Warhol (1928/31 – 1987) trajo del mundo de la publicidad comercial. Dibujos, billetes de dólar, estrellas del cine americano y productos comerciales como sopa enlatadas, botellas de coca-cola, etc. Hechos en búsqueda de una expresión orientada para el mundo del arte y los cambios sufridos por este proceso o a raíz de ello.

A través de su arte - discutido y polemizado por muchos –, Andy Warhol ejercita la apropiación y reproducción de imágenes como base dialogante con otros elementos del mundo que se daría en llamar *Pop* y que están trabajados en los textos de las novelas aquí analizadas, de ahí su convocatoria para estas páginas, así como el cine y sociedad americana, el folletín y el *kistch*.

Así, se estudiará el fenómeno del *Pop* y la importancia de Roy Lichtenstein y Andy Warhol que trajeron experiencias artísticas que de forma crítica presentaban artículos de consumo masivo e imágenes. Símbolos de la industria de los bienes de consumo, apelos formalistas de publicidad, historias esquemáticas, ídolos estereotipados del cine y la música americana, carteles de publicidad, etc. Elementos todos que pueblan el imaginario del momento dialogado en las novelas y que serán la base del procedimiento que la parodia crítica

intentará reproducir y distanciar para que desde ese adentro descentrar los posibles giros, sentidos y compartimientos.

También se estudiará el fenómeno del *Kistch* y el Folletín y sus asociaciones dentro de ese contexto de reproducciones artísticas multiplicadas y vaciadas de valor de sentido diverso o refutador traen el común denominador de estar dentro del soliloquio ideológico. Pero los textos de las novelas aquí analizadas en su recorte dialogante con todos esos elementos y técnicas *Pop*, cinematográficas, *Kistch* y folletín adquieren empuje especial para un vuelo de refutación y reconocimiento de posibilidad de otros lenguajes con los cuales se pueda dialogar.

En el capítulo V se analizarán los “Lazos diagramados y posibilidades de diálogo” con el Cine, la Literatura y la sociedad. Para que ese análisis y elaboración se hagan paso a paso, se escribió una antesala, un capítulo analítico propiamente dicho para conocer las ideas que surgieron a mediados del siglo XX, especialmente en el mundo artístico al irse bosquejando algunos elementos en tensión con los “efectos de realidad” literariamente delineados hasta ese momento y poder dialogar con ellos de una forma más conciente.

Desde esa perspectiva, analizar los reflejos del individuo en sus múltiples voces y discursos dialogados a través de perspectivas de algunos autores, como Mijaíl Bajtín (1997), como por ejemplo, dentro de su contexto dialógico e ideológico como un todo, sin perder la oportunidad de subrayar el hecho de que se trata de lenguajes de seres que interactúan con su medio y con sus vecinos dentro de su geografía y a través de la palabra ya usada y sentida por muchos otros, incluso otros textos de otros autores.

Posteriormente en el capítulo VI que se denomina “Sentidos en “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig” se analizarán los textos de las novelas. Poder explicitar los elementos y sentidos de la parodia crítica y el análisis que ayudarán a abrir camino al trabajo pleno y central del mismo. Y así poder auxiliar en la abertura de la observación del camino hacia una autoconciencia en el mundo de lo artístico, desde la perspectiva histórica e ideológica necesaria.

Los textos que servirán de base para el Corpus del trabajo: “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig se analizarán en este capítulo como eslabón que concluye los elementos que se vienen mostrando y asociando a lo largo de los capítulos anteriores como fórmulas de procedimiento que se tornan base de las técnicas usadas por los textos contextualizados dentro de la Posmodernidad.

Textos cuya refutación crítica implícita en sus dibujos se puede analizar a partir del concepto de parodia presentado por Linda Hutcheon en su libro “Poética de la

Posmodernidad” y que en la lectura de los textos aquí realizada se consideran elementos y formas importantes de sacudir el lenguaje homogéneo impuesto que nos es pasado como monolítico a través de los múltiples lazos y relaciones sociales hasta los días de hoy. Para poder observar las fuerzas de diagramación y descentramiento que dialogan y problematizan lo histórico y lo social como modo o medio de instrumentalizar el tejido de los discursos engendrados y la intertextualidad usada en la ficción como posibilidad de sentidos que pueden ser encontrados y leídos.

Algunas preguntas se van respondiendo en la reflexión del análisis. ¿Qué tipo de préstamo es el guión cinematográfico y sus imágenes? ¿Existen otros préstamos a él relacionados? ¿Cómo se relaciona dicho guión con algunas imágenes cinematográficas, con el *kistch*, con el mundo *Pop*, el folletín y la historia a que se refieren las novelas? ¿Cómo la literatura ha captado esos procesos en las novelas presentadas? ¿A qué se quiere llegar cuando se habla de guión e imágenes cinematográficas, *kistch*, folletín, mundo *Pop* desde una construcción literaria y se los relaciona? ¿Por qué hablar de ellos desde una novela – en este caso “Cuarteles de invierno” o “El beso de la mujer araña? ¿Quiénes hablan en las novelas? ¿A quiénes se dirigen? ¿Qué imágenes han hilvanado cada una de ellas y cuáles de sus sentidos han sido bifurcados y mediatizados con respecto a la matriz americana?

Y el Capítulo VII, la “Conclusión” que deberá pasar por la posibilidad de responder a esas preguntas o algunas de ellas, o elaborarlas a través de la lectura y el análisis de esos dos textos. Ver cómo esos elementos del mundo *Pop*, cinematográfico y *kistch* no están en ninguna parte específica, pero sus reflejos están en muchas. Poder reflexionar hasta qué punto la diagramación de nuestros discursos se forma a imagen y semejanza de la diagramación de dichos elementos de la Posmodernidad.

Y que dentro de ese contexto, este trabajo sea una pequeña contribución para el posible diálogo entre los diferentes tipos de expresiones y lenguajes que la literatura parodia críticamente con el objetivo de un mayor conocimiento de sus diferencias.



## 1 ESTUDIO DE LOS AUTORES

La década del sesenta se presenta para muchas expresiones latinoamericanas como una intensa renovación narrativa que, desde el punto de vista editorial y de público, da origen al denominado *boom* de la literatura latinoamericana. En la Argentina el Instituto Di Tella empieza a experimentar formas estéticas y científicas que investigan problemas sociales. Se modernizan artísticamente: audiovisual, teatro, happenings, cine, literatura, plástica. La revista “Primera Plana” (1962) dirigida por Jacobo Timmerman acerca la nueva literatura al gran público.

A lo largo de la década, se produce un proceso de modernización de las prácticas y las estéticas literarias por la crisis y transformación de las poéticas realistas y la incorporación de técnicas narrativas diferentes, que implican rupturas de orden lineal de la historia, multiplicidad de puntos de vista en el relato, e incorporación de discursos provenientes del psicoanálisis, la sociología, la historieta y el periodismo.

Dentro de ese tejido de experiencias nuevas e intentos de nuevos decires Julio Cortázar presenta su novela “Rayuela” en 1963 trayendo cambios importantes para la narrativa argentina. Incorpora modificaciones importantes en la construcción poética y en la construcción del relato: la desconfianza o planteo sobre la función cognoscitiva del lenguaje, la explicitación del texto como artificio, la tensión entre lo fragmentario y la forma larga, la introducción del surrealismo como técnicas narrativas, el metadiscurso, la autorreferencialidad, la proliferación de citas, la intertextualidad exasperada. Tarea que continuará en sus próximas obras formulando nuevos intentos y pruebas, como las técnicas narrativas usadas en sus textos posteriores, en los cuales combinó varios géneros discursivos (novela, cuento, ensayo): “Todos los fuegos el fuego” (1966), “La vuelta al día en ochenta mundos” (1967) y otros.

Un grupo importante de escritores lo sigue. Incorporan en sus textos la renovación formal de esos años sesenta. Aunque muchos provienen del interior del país promueven una literatura alejada de todo regionalismo o pintoresquismo. Antonio Di Benedetto describe una perspectiva ciudadana en narrativas como “Mundo animal”, 1953 o “Zama”, 1956 o “El cariño de los tontos”, 1961.

Moyano con una temática regional en “Artista de variedades”, 1960; “La lombriz”, 1964; “Una luz muy lejana”, 1966; “El fuego interrumpido”, 1967.

Héctor Tizón en “El cantar del profeta y el bandido”, 1972 donde lo urbano queda excluido como escenario y la temática regional es abordada desde una experimentación formal que reelabora los mitos y las costumbres regionales.

Antonio Di Benedetto, Moyano y Héctor Tizón son autores que se encuadran dentro de una narrativa que, por un lado, responde a cánones de filiación realista, por otro, registran desvíos y nuevas formulaciones. Desarticulan, así, la relación interior-Buenos Aires a través del fenómeno de migración interna masiva a la capital. Comparten una intensa preocupación formal y estilística, y una cuidadosa reflexión sobre el lenguaje.

Esa desarticulación y descentralización que ellos imparten será huella de muchísima importancia para los textos de Soriano y Puig, que se enlazan con las refutaciones no canónicas o no hegemónicas que desde el propio lenguaje, en este caso, literario, se articula contra la *doxa* impartida como plena y sin posibilidad de diálogo social.

Esa antesala de experimentación y audacia será muy importante para los dos autores abordados en este trabajo.

## **1.1 OSVALDO SORIANO – “Cuarteles de invierno”**

Oswaldo Soriano nació el 6 de enero de 1946, bajo la sombra de su Tandil natal, en la provincia de Buenos Aires. Y murió el 29 de enero de 1997 en la capital Argentina. Circuito de vida espacial que parece prefigurar su obra. Viaje que va desde la periferia provinciana a la capital y desde allí se expande hacia diversos puntos de la república y fuera de ella. La lectura de Jorge Luis Borges parece haber sido su estimulante punto de iniciación en ese viaje de trama y aventuras en busca de una claridad de perspectiva identitaria. Lectura, por cierto, no aislada, ya que en esa búsqueda de configuración periférica y descentramiento pasea por las narraciones de aventuras y por el estímulo de la novela negra de Raymond Chandler, cuya

imagen transgresora del modelo detectivesco británico es evidente. De similar manera Soriano se aferra a la lectura de Georges Simenon y se aventura por las páginas de Graham Greene.

En lo nacional tiene una gran admiración por Adolfo Bioy Casares, al que recuerda en “Piratas, fantasmas y dinosaurios” en 1996. Su actuación hacia lo público aparece ya en la redacción del diario “El eco” de Tandil. A principio de los años sesenta llega a la capital como redactor de una revista. Luego será en el diario de Jacobo Timerman “La Opinión” que seguirá su trayectoria y también en “El Cronista”, tallando desde allí sus primeras posibilidades de expresión, salidas de ese periodismo hecho a fuego lento o no de épocas difíciles de libertad y comunicación. En “Página/12” parece encontrar su nudo temático, guiado por motivos de agitación nacional que escribía en las contratapas del diario en los años ochenta. Primer contacto de diálogo con las bases sociales de esa comunicación casi oral latinoamericana. Creando paralelamente el embrión de figura autodidacta, periférica y no canónica. Después viaja a Europa, y hace su primera escala en Bélgica y después en París. Más tarde será Italia.

Sus tanteos literarios se habían asomado ya desde su primer cuento: “La caña”, a la edad de 22 años. Explorando el contar espontáneo que era su natural respirar construye con intensa sabiduría de imágenes “Triste, solitario y final” en 1973. Buscando en los intersticios de nuestra memoria arañada de colonia articula fragmentos de la historia de Stan Laurel, el flaco de aquella recordada pareja del *gordo y el flaco*, cuyas imágenes introyectadas desde la pantalla americana invadieron la fragilidad de muchos de nuestros ojos y que sus novelas traen a través de la parodia irónica que se hace de esas imágenes y acciones cinematográficas.

Soriano busca en las hendiduras del posible fracaso de la pareja hollywoodiana articular nuestra perspectiva de visión latinoamericana, rioplatense. No parece ser su tallado literario un silenciador de luces, ni integrar esos “tiempos de fetichismo y cosificación del hombre” (CROCE, 1998, p.3). Más bien su cámara literaria pasea con tristeza por esas imágenes que mostradas desde otra línea espacial nos recorre desvendando justamente el fetichismo del cine americano, tan caro y presente para algunos grupos generacionales latinoamericanos. Y como la Posmodernidad sugiere muestra los lados sin concluir vehemente la solución, sino más bien enseña para reflexionar, dialogar. Y mostrándonos esos elementos que fueron insiriéndose en nuestras líneas culturales, nos los ofrece abiertos de venas ricas de exploración. No los esconde, sino que desde una perspectiva casi cinematográfica realiza un ansiado viaje por otro recorte de aventuras que si bien pueden salir de lo americano – cine, novela negra – adquieren su sentido en la concientización de otro espacio no canónico, ni central, sino periférico, lo que nos permite crear encima de esa Itaca nuevos caminos de estrategia y libertad. Así esas

imágenes casi cinematográficas, esos personajes caricaturescos, esos diálogos sucintos y opacos y esos escenarios duros hurgan también como sus modelos de origen en los sentidos sociales.

Así, poco a poco, va analizando de una manera particular los conflictos político-sociales de las últimas décadas y va creando de ese modo su obra. En 1980 aparece “No habrá más penas ni olvido”, que se publica en Argentina en 1982 y trae por primera vez la construcción de una micro imagen de ciudad en conflicto: “Colonia Vela”, pueblo de Buenos Aires, enfrentado y dividido en la encrucijada de los sectores peronistas. A seguir aparecerá en 1981 “Cuarteles de invierno”, que se publicó en Argentina en 1983. El espacio elegido nuevamente es “Colonia Vela”, pero el momento es otro y los personajes, también. Militarismo y figuras populares: cantor de tangos y boxeador. Unidos para animar una fiesta que el poder central ofrece a su público: el pueblo periférico. Habrá también un descentramiento y un viaje que es válido seguir. En 1983 surge “Artistas, locos y criminales”, que nos otorga varios textos periodísticos de 1972 y 1974 hechos en “La Opinión”. En 1985 publica su única novela para chicos “El negro de París”, reeditado en 1996. Un año más tarde aparecerá “A sus plantas rendido un león”, cuyos personajes núcleos son un cónsul y un guerrillero que se deslizan bajo el clima y el contexto de la guerra de las Malvinas. “Rebeldes, soñadores y fugitivos” es de 1988, cuya fuerza aparece en los distintos textos periodísticos. Dos años más tarde publica “Una sombra ya pronto serás”.

En 1992 aparece “El ojo de la patria”, donde repatriar un prócer desde Europa es el movimiento que agita todas las jugadas que se mezclan en la narrativa. “Cuentos de los años felices” reencuentra la figura paterna, el fútbol y figuras de la Revolución de Mayo, en 1993. Dos años después publica “La hora sin sombra”, cuyo núcleo focaliza un escritor que prepara una novela, cuya construcción tiene como una de sus funciones entender los roles del pasado y nuevamente se instala la figura paterna. Sus novelas se tradujeron a 15 idiomas. Tres de ellas se llevaron al cine. En 1983, Héctor Olivera adaptó “No habrá más penas ni olvido”. La película recibió el *Oso de Plata* en el Festival de Berlín. En 1984 le tocó a “Cuarteles de invierno” ser dirigida por Lautaro Murúa, quien la consideraba un perfecto guión. Después de diez años Olivera dirigió esta vez “Una sombra ya pronto serás”.

En todas ellas deambulan seres marginados que exploran las distintas rutas de un espacio latinoamericano sediento de modificaciones, herederos de Roberto Arlt, que perfilando sus tierras movedizas trazan nuevos códigos de comunicación, que leemos entre las líneas de sus frases aprendiendo nuevos mensajes, a la manera de Manuel Puig, trayendo de la mano figuras que el imaginario popular de hecho posee y alimenta.

Al observar el tejido literario como hijo legítimo de una cultura parece un asunto que a pesar de discutido desde diversos ángulos, siempre se nos asoma con sutiles divisiones. Osvaldo Soriano y su obra constituyen tal vez un ejemplo de ello. Ya en 1983 Mario Benedetti en un artículo del diario *La Nación* en el rubro de *Cultura y Nación* nos recordaba:

Por fortuna, los pueblos van aprendiendo que la cultura es una aliada de su libertad y que siempre llega un tramo del proceso histórico en que la cultura adquiere, por derecho propio, el sitio que le corresponde en cualquier sociedad. Pase o no por la rebeldía, pase o no por la revolución, un pueblo sólo llega a su plenitud cuando, entre otras necesidades primordiales, conquista el libre ejercicio de sus posibilidades culturales. (BENEDETTI, 1983, p.2)

Parece ser necesario reafirmar una idea que nos recorre ya desde las primeras décadas del novecientos, que la constitución de la cultura o la historia de un pueblo no puede ser tejida a través de ningún tipo de hilván monopólico. Las maneras de mirar los hechos, las circunstancias y sus movimientos, muchas veces, como las películas pueden tener caminos de montajes diferentes, que nos van ofreciendo distintos focos y con ellos vamos armando nuestro gran rompecabezas. Se va formando así una historia integrada por las distintas memorias y movimientos. Es necesario romper lo unilateral y rastrear subterráneamente otras voces y otros canales o como Beatriz Sarlo nos recuerda sobre el quehacer fantástico de Borges, al analizar tantas veces autores considerados “menores” para poder discutir temas “mayores”:

A lo largo de toda su vida, Borges se preocupó por escribir ensayos y críticas sobre textos “menores”. En verdad, la inclinación por lo “menor” es, en Borges, algo característico: como crítico hace ingresar a la literatura “menor” en el canon de la literatura argentina y anticipa, también por este camino, otros temas de la reflexión contemporánea. Al mismo tiempo, la teoría de lo “menor” le permite una lectura original de lo popular literario y cultural.” [...] Pero no se trata sólo de textos “menores” sino de procesos de fragmentación y visión que remiten a un uso “menor” de las literaturas “mayores”. (SARLO, 2000, p.1)

Observamos con alegría que a lo largo de nuestras historias, los discursos han tenido diversas flechas indicadoras y algunas veces ha sido la refutación quien ha estado presente como forma de decir o construir lo dicho. Lo cual demuestra que la introyección fue hecha a través de una reflexión y un pensar propio, sea éste totalmente revelador o no. Si se toman por ejemplo las primeras décadas del novecientos y se avanza desde allí, se puede ver como esa forma de construir por el camino de la refutación partía de bloques aparentemente homogéneos en lo que respecta a línea política, que sabían desde los propios discursos

hegemónicos intentar el diálogo. Diagramaciones y refutaciones, cuestiones que pasan por lo canónico o no canónico bajo cuyas relaciones las prácticas discursivas se van haciendo dentro de paradigmas culturales ya existentes, pero de cuyas hendiduras se abren espacios de apertura expresiva, aplicándola tanto en el canon como en el *corpus* literario, en este caso, rioplatense.

O en la posibilidad de clarificar esos espacios de perspectivas para repensar las relaciones entre lo canónico y el corpus compuesto de cánones alternativos que se relacionan con las fuerzas dominantes y las de oposición y resistencia, abriéndose para la reflexión y el diálogo, o en las palabras de Mignolo:

Lienhard pregunta indirectamente si las particularidades de lo latinoamericano no estarían (¿también?) en los productos culturalmente híbridos en los cuales la huella de las culturas originales de América conviven con las instituciones culturales implantadas por la colonización europea. Estos rasgos nos permiten explorar nuevas relaciones entre el canon y el corpus. Mientras que el canon pareciera implicar una relación de tipo substancial entre prácticas discursivas y paradigmas culturales, el corpus necesitaría sólo de una manejable delimitación espacial y temporal. Mientras que el canon implica cuestiones de identidad ¿qué es lo latinoamericano?), el corpus necesita de parámetros locativos (¿dónde y cuándo se realizaron las prácticas discursivas en cuestión?). No obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social. (MIGNOLO, 1994, p.29)

El *canon* se construye como modelo en el cual se conservan y se protegen, bajo una lógica autoritaria, multiplicidad de modos y diferencias a las que se somete y hace coincidir de manera violenta en la llamada identidad nacional. Ese hecho realizado de esa forma no dialogante encasilla las expresiones homogeneizándolas; sectoriza territorios heterogéneos; estandariza subjetividades. El canon se erige, así, como el valor trascendente e inamovible, siempre estático ante la puerta de la ley, desconociendo la diferencia del otro, que si bien está en el mismo lugar, en el caso el Río de la Plata, no implica que, comparta y habite las mismas categorías cognitivas desde las cuales es inventado. Es necesario que la reflexión que descentra esos moldes no deje pasar por alto las profundas y múltiples diferencias culturales que se dan cita en la *geografía* nacional o regional.

Y como desde esos puntos hay movimientos internos de diversas direcciones, lo que nos dice ya de esas construcciones culturales múltiples. Si uno se remonta a la revista *Latitud* 34, ya en 1949, fecha en que nació, dirigida por Jorge Perrone y respondiendo a una línea nacional y como refutación de la onda cultural francesa del existencialismo en boga en la época.

Por esa vía de encuentros y desencuentros que es el modo de conocer fueron apareciendo otras lecturas que anexaron sus voces para hilvanar los retazos de acuerdos y refutaciones literarias o en las palabras de Sarlo:

Como las citas breves, tanto los actos de la vida como los de la literatura deben ser repuestos por la lectura en la línea de un “doble” que el texto no proporciona de manera completa: son puntos desde donde leer, nudos “menores” del doblez. Estos datos menores no suman para resultar en una estructura mayor. Por el contrario, señalan la significación de lo “menor”, desvían la mirada de aquello que la institución literaria propone como especialmente significativo, u organizan lo significativo en una síntesis que, por su brevedad, puede ser leída como ironía sobre la pretensión de unidad de una vida. Se separan de una política de la literatura donde todo tiene que responder a todo, donde cada uno de los rasgos produciría en otra parte su efecto o sus consecuencias. Esta articulación de lo “menor” se niega a atribuir causalidades fuertes. Sólo establece continuidades metonímicas, que distribuyen el sentido ‘del derecho y del revés’, sin que uno sea la verdad del otro. [...] Borges enfatiza acá no un texto sino la práctica enigmática que tiene como escena el imaginario de escritor. Coherentemente, subrayará siempre el momento en que se despierta el imaginario del lector en la lectura o en la escucha: es un momento de revelación directa, donde el efecto de la escritura se independiza milagrosamente de la “calidad” literaria. (SARLO, 2000, p.5/6)

Así como Almafuerte es ubicado como “menor” y Evaristo Carriego también y, sin embargo, es justamente a través de ellos que Borges hará su viaje de discusión profunda, así también parece loable caminar con “Cuarteles de invierno” cuyas luces pueden iluminar muchos de nuestros espacios de discusión y reflexión.

Oswaldo Soriano surge como se ha visto de un medio periodístico. Sus libros nos traen bajo el brazo nuevas articulaciones: el recuerdo de viejas imágenes de películas americanas y personajes populares. Cuando su obra empieza a ser conocida y adquirir notoriedad encontrará planteos a su desempeño narrativo. Es lo que nos recuerda la lectura de Marcela Croce en su libro “Oswaldo Soriano: el mercado complaciente”. Es ella misma quien trae las palabras de Soriano, anticipándolas con un dejo de ironía y jerarquía. Veamos parte de una entrevista de Jorge Fernández Díaz y César Litvak en Gente de 1995:

Pero Ud. mismo a veces se pone a la defensiva, como si no se creyera un buen escritor. El año pasado dijo: “Yo estoy en el borde de la literatura”. Eso lo dije en la Facultad de Letras, ante un auditorio hostil. La Facultad de Letras forma gente para entender la literatura de una manera, no de varias. Ciertos sectores que se formaron allí son lo menos pluralista que yo conozco. Salen como hechos por un molde... (CROCE, 1998, p.13)

Después también hay en el texto de Marcela Croce una referencia a Piglia, colocándolo dentro de esa disputa de lo canónico: “Será Piglia el que argumente con el

resentimiento desde la propia universidad, con la estrategia ambigua y tenaz de hacer de su figura un personaje corrosivo y no un frustrado que mendiga el reconocimiento de una crítica inhóspita.” (CROCE, 1998, p.14) Más tarde, parte rápidamente para reagruparlo junto con Piglia, cuyas palabras dadas en “Un narrador natural”, en La Maga, en septiembre de 1997 transcribe. Veamos, dice Piglia:

Habría que decir dos cosas: una, que a narrar no se aprende en la universidad y dos, que los más grandes escritores argentinos-Sarmiento, Hernández, Borges y Roberto Arlt - no cursaron el colegio secundario. Es justo, entonces, ponerlo a Soriano en ese grupo. Suelo decir, un poco en broma, que son grandes escritores porque se salvaron de la secundaria argentina. (CROCE, 1998, p. 14)

Todo esto evidencia una discusión que la propia Marcela Croce descifra así: “En última instancia: disputas en torno al canon. (CROCE, 1998, p.14) O en torno de cierto dibujo narrativo que nos forma. Perspectivas que con su insistencia profunda o no nos traen la inagotable posibilidad de discutir los diferentes puntos de nuestras miradas”.

A su vez, en “No habrá más pena ni olvido”, “Cuarteles de invierno”, “A sus plantas rendido un león”, “El ojo de la patria” y, aun en los “Cuentos de los años felices”, Osvaldo Soriano exhibe una voluntad de recuperar una discusión. Pero de una perspectiva diferente: la denuncia invierte su signo y lo que podría ser el “mensaje” o la lección se convierte en desolada constatación, fuertemente crítica, de tesis previas. A la contra-versión de la historia se opone una escritura que roza lo didáctico, más explicativa que combativa, que deja sus marcas en los protagonistas de estas narraciones: cansados, desengañados, tiernamente fracasados. (ROMÁN Y SANTAMARINA, 1998, p. 49)

Lo cual representa un cauce que se remonta a muchas generaciones anteriores que conflictivamente intentaron ir traduciendo una historia o un proceso cultural escuchando mal o poco las voces de la otredad, los distintos senderos por donde los diferentes pasos buscan sus caminos. Todo este preámbulo nos ayuda a pensar en la seria necesidad de reflexionar y dejar que el silencio, no del olvido, sino de la atención nos permita escuchar. Para conocernos mejor, para crear una sintonía nueva cuyas voces puedan expresarse sin cajones que nos aíslen unos de los otros.

## 1.2 MANUEL PUIG – “El beso de la mujer araña”

Manuel Puig nació en General Villegas, Provincia de Buenos Aires el 28 de diciembre de 1932. En 1946 se trasladó a Buenos Aires para empezar como pupilo en la escuela secundaria. Comenzó por entonces su temprana fascinación por el cine, asistiendo regularmente a las "matinés" de cine de los domingos. En 1951 inició sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Viajó luego a Roma, en 1956, con una beca para estudiar dirección en el Centro *Sperimentale di Cinematografia*. Pasó luego por Londres y Estocolmo, donde enseñó español e italiano, trabajó como lavacopas, y escribió sus primeros guiones para películas. Entre 1961-1962 trabajó como asistente de dirección en diversas películas en Buenos Aires y Roma. En 1963 se mudó a Nueva York, donde comenzó a escribir su primera novela “La traición de Rita Hayworth”, terminada en 1965. En diciembre de ese mismo año la novela fue finalista de Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, y más tarde, en 1969, fue proclamada como la mejor novela del período 1968-1969 por el periódico "Le Monde". En 1967 regresó una vez más a Buenos Aires para comenzar a enfrentar sus problemas con la censura. Después de publicar “Boquitas pintadas”, convertida inmediatamente en "best-seller", apareció en 1973 su tercera novela: “The Buenos Aires Affair”. Después de repetidas amenazas telefónicas, Puig abandonó la Argentina para establecerse en México, donde terminó “El beso de la mujer araña” en 1976. En 1979 publicó “Pubis angelical”. En 1981 se radicó en Río de Janeiro, Brasil. En 1985 hizo la adaptación para cine de “El beso de la mujer araña”, filmada por Héctor Babenco. En 1988 apareció su última novela, “Cae la noche tropical”. Un año después abandonó Brasil para volver a México, estableciéndose con su madre en Cuernavaca. Es en esa ciudad donde Manuel Puig murió, el 22 de julio de 1990. Dejó inconclusa su novena novela: “Humedad relativa: 95%”.

Su obra teje, así, la compleja interrelación entre literatura y medios masivos de comunicación como el cine, el folletín, las intrigas policiales, los boleros y los tangos. Experimenta ese diálogo entre procedimientos literarios, materiales de la cultura popular y los medios masivos, junto con un uso desviado de los géneros y el montaje de diversas matrices y géneros discursivos (psicoanálisis, política, informes judiciales, cartas, diarios íntimos). Se interesa mucho por la vida cotidiana, su oralidad, en su reproducción irónica, focalizando la luz brillante del cine, que en el “El beso de la mujer araña” el *spot* ilumina al personaje homosexual más que al preso político, como sería lo “natural” en esa cultura hegemónica de la época, para de ese modo entrar con un planteo de perspectiva que va más allá de lo sexual y

avanza hacia la abertura de la propia izquierda presionando su discurso de incluir otros segmentos de la sociedad no reconocidos, no sólo el militante o proletariado. Puig avanza en su procedimiento técnico dialogando con la problemática histórico-política de la época, que se identificaba con un discurso bastante politizado de izquierda, pero anticuado en relación al marcado machismo de sus pares. Valentín, así, se nos aparece como el revolucionario de los años 70 nacido como la disyuntiva entre explotadores y explotados, siempre desde una posición objetiva, alejada de la sensibilidad, la emoción y lo artístico. Escucha los relatos de Molina en una tensión bastante polarizada entre el deber y el deseo, entre la imaginación y la razón, entre el arte y la militancia.

Molina viaja por una memoria cinematográfica que reproduce y rememora – a través de una sin par oralidad - algunas películas que llenarán sus vacíos y sus celdas. Su narrativa atraviesa mitos como uno de los grandes géneros del cine galo: el de la ocupación. Se trata de “El beso de la mujer araña” que con detallado pormenor, a la manera de una pantalla parodiada, con suspenso y todo- nos la cuenta y paralelo a ello crea una visualización lectora de imágenes en movimiento, asociada a sentimientos diagramados, a la manera social, como una perfecta parodia de una ya habituada memoria cinematográfica que dará la ilusión semejante a la oscura sala del cine y su proyección.

Proyección a la que Valentín se resiste por considerarla una película nazi, en la que los invasores de Francia son los héroes y los franceses, miembros de la resistencia, los villanos y el cine americano una fábrica de sueños.

\_\_\_Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco del Triunfo. En todas partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. Hay una tropa de pocos soldados que va por una callecita típica, y entra en una carnicería, el carnicero es un viejo de nariz ganchuda, con la cabeza en punta, y un gorrito ahí en el casco puntiagudo.

\_\_\_Como un rabino.

\_\_\_Y cara de maldito. Y le viene un miedo bárbaro cuando ve a los soldados que entran y le empiezan a revisar todo. (PUIG, 1998, p.55)

La perspectiva de Molina al entretener esa narrativa, la reproduce paródicamente como una historia idílica, a la *american way of life* donde caben todos sus sueños románticos y proyecciones sentimentales bellas para siempre, donde la mujer araña teje sus sueños y ensueños, cautivándolo. Amante de un oficial nazi, Leni Lamaison los encanta y los esclaviza. Para Molina es la fascinación; para Valentín el rechazo. Para el lector, el disfraz, el engaño, la posibilidad de la mentira.

Pone sus personajes, a la manera del cine, en plena situación del día a día, abordando directamente su vida cotidiana. Configurando una especie de citación, pero cinematográfica, en una concepción cercana a la oralidad, trayendo las voces del habla y haciendo un juego bastante curioso y eficaz en el procedimiento que usa al parodiar el cine y mostrar – a la manera de una película - el mundo de quien hizo de él, la pantalla del cine, su imaginario. Como, por ejemplo, en “El beso de la mujer araña”, Molina:

\_\_\_ Yo no te entiendo.

\_\_\_ Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?...Contestame.

\_\_\_ ¿Qué querés que te conteste?

\_\_\_ Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

\_\_\_ No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote...sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.

\_\_\_ ¿Por qué?, no es cierto. (PUIG, 1998, p.85)

Se nota un planteo de ese tipo de relación que las personas del pueblo realizan con su propia experiencia mediatizada por moldes extraños que se les presentan como *cosas lindas* y que a través de ellas la cultura de masa va distanciándolas de sus propias conciencias e impidiéndoles el contacto con ellas. De ese modo, va educando o deformando los sentimientos de una manera torcida, donde el encuentro consigo mismo no se realiza, sino que se desarrolla de una manera virtual con figuras y emociones diagramadas ya de antemano, a la manera del folletín, novela rosa y demás, donde las identidades se van borrando, desfigurando y re-configurándose como ambiguas. Ese molde nacido de esa experiencia no ocurrida consigo mismo va llenando el vacío de esos seres estereotipados que nunca llegan a entender sus propias experiencias sentidas como difusas. Manuel Puig en esta novela de “El beso de la mujer araña” trae su narrativa a través de las múltiples voces y discursos a lo largo de sus numerosos diálogos entretejidos en la inmensa soledad de estos pares latinoamericanos y bajo la furia dócil de sus bellezas configuradas por esa memoria cinematográfica que se reproduce en sus experiencias diarias y que se funden con su quehacer vital impidiéndoles entender su propio hacer y conflicto. Reproducción de imágenes diagramación de la imagen. Conductas humorísticas y decodificadas como extra-semióticas nos dicen de sus relaciones y diagramaciones dialógicas con el mundo *Pop*, *kistch* y cinematográfico americano.

Son muchas las técnicas, procedimientos, rupturas, costuras y modos usados para dar ese panorama masivo encontrando siempre el medio de la experimentación: *colage*,

combinación de voces y registros que rompen los modelos de la novela tradicional y que forman su entretejido, la atomización del narrador y su suspenso narrativo.

Puig publica *La traición de Rita Hayworth* – obra máxima y una de las más representativas de la literatura argentina, así considera por los críticos - en 1968, *Boquitas pintadas* en 1969 con gran éxito de público, y *The Buenos Aires affair* en 1973. Amícola (1998, p. 77) afirma, llevado por esas formas antagónicas y ya existentes como cauces “naturales” , que esas tres novelas describen una técnica que se basa en el uso de un subgénero trivial con una mirada filmica y la conversión del título en un espacio de citación. Realmente el título es usado como espacio de citación pero no remite a lo consagrado o canonizado por Hollywood, sino, por el contrario, a lo que margina: Rita Hayworth o una novela de Raymond Chandler, maltratado por la industria del cine (es famosa la pelea entre Chandler y Alfred Hitchcock sobre la adaptación de la novela *Extraños en el tren*, de Patricia Higsmit, donde obviamente se impuso Hitchcock (1967, p. 55). Ejemplo uno entre tantos otros que serán analizados a lo largo de este trabajo.

“La traición de Rita Hayworth” reproduce discursos; anula casi por completo al narrador; y se estructura en planos cinematográficos, de modo que se inscribe en una tradición del cine, así como lo hará “El beso de la mujer araña”, concretamente el cine norteamericano de los años 40, cuando se dedicaba a convertir el nombre propio de divas en marcas y modelos. Son como una intención de traer los personajes reales y sus vidas comunes a las que contrapone otra voz que dialoga y las enfrenta – discurso del psicoanálisis en *El beso...* como una especie de desplazamiento de la perspectiva de lo testimonial, dejándolo menos unilateral y por entre tanta ambigüedad se desliza suave y vehemente la claridad necesaria para verificar las relaciones jerárquicas por detrás de la trama así urdida y que dialogan con ese mundo regido por diferencias sociales y diagramadas

También trabaja con la decodificación de distintos registros lingüísticos a través de la parodia, la pluralidad y la confrontación de discursos, el enfrentamiento de ideologías, para desenmascarar con una mirada crítica los mecanismos de la pequeña burguesía pueblerina. A pesar de que hubo en los primeros pasos de Puig dificultades desde la publicación hasta su circulación y recepción y los problemas de la crítica en aceptar su obra como de una importancia central en la literatura argentina, debido al no encaje con las formas canónicas que dictaban los cursos en la época.

Al surgir Puig como chorro de la fuente de los años sesenta, junto con las formas refutadoras que el cauce del *Pop* permitió, – tema estudiado aparte en este trabajo- trata de formar un molde borrado, algo engañoso como marca registrada de su texto. Un narrador

invisible tejido por muchas voces que hace conocer su trama, sus personajes y sus sueños a través de los diálogos que se suceden a lo largo de la novela. Las notas explicativas y analíticas que, paródicamente parecen surgir de una ironía jocosa de discursos familiares a la clase media argentina como son los oriundos de un contexto de diván. Notas que explican, reproducen, ironizan y van transformando la estructura de la propia novela y sus perspectivas de discursos y sentidos:

“\_\_\_No me acuerdo donde la dejé...Si no la encontrás no importa, Molina.

\_\_\_Callate, que ya la encontré, ¿te creés que soy tan tonta?” (PUIG, 1998, p.133)

Abajo aclara el asterisco de la siguiente manera y con cuerpo de letra menor, como constando su esencia explicativa y secundaria, tangencial al contorno de la trama de la novela, pero que, sin embargo, como toda parodia, le otorga sus rasgos ya delineados de ampliación y sentido a la misma, como se puede ver a seguir:

Los seguidores de Freud se han interesado vivamente por las tribulaciones que el individuo ha debido sufrir a lo largo de la historia para aprender a reprimirse y así adecuarse a las exigencias sociales de cada época, puesto que sería imposible acatar las normas sociales sin reprimir muchos de los propios impulsos instintivos. La pareja matrimonial legítima, como ideal propuesto por la sociedad, no resultaría necesariamente el ideal de todos, y los excluidos no hallarían otra salida que reprimir u ocultar sus tendencias socialmente indeseables. (PUIG, 1998, p.133)

Transforma bajo la presentación de distintos discursos sociales la posibilidad de perspectiva y de interpretación, o sea de sentidos, ampliándolos y con ello la propia estructura de la narrativa, junto con otros procedimientos como monólogos interiores, textos burocráticos, informes penales o relato de películas, como en *El beso...* Así, construye su universo usando los elementos diversos de la cultura *pop* para reemplazar lo no dicho, enseñando elementos y diagramaciones latentes tanto de los personajes como de sus entornos. O a la manera de Engels “para explicar la conciencia de los hombres partiendo de su existencia en lugar de explicar su existencia partiendo de su conciencia, como se había hecho hasta entonces”. (Concepción materialista de la Historia)

De ese modo, Puig en su novela que aquí se analiza , junto con Soriano nos ofrecen un pasar por la historia pasada desde sus perspectivas paródicas y dialógicas con las formas del guión cinematográfico como un pasar por la historia documentada y documentable desde la verdad de la ficción Si la historia o lo histórico nos llega a través de la narrativa que ese género construye y nos muestra, por qué no traerla por medio de los elementos propios de la imaginación, del sueño no correspondido americano de las películas que nuestro imaginario nutrió o nutre y así conformar la materia prima de esa literatura? Y en sus entrelíneas observar

las diagramaciones realizadas y sentidos dados para entender mejor la posibilidad y el tamaño de sus hendiduras por donde activar el pensamiento. Hasta qué punto esas diagramaciones diagraman nuestros pasos y hasta qué punto nuestra conciencia puede avanzar o no entre ellas.

La historia latinoamericana, muchas veces sórdida o naturalista desde sus orígenes se presenta acompañada por otro nivel de historia, u otra historia que tiene algo de mítico, mágico, hiperbólico. Algunos sólo ven la novela naturalista y sus sentidos, a lo Zola, otros se proponen vivir la novela novelada, a lo Dumas: Cenicienta / Montecristo. Pero ni ella ni sus enemigos veían más allá de la Argentina culta, parisiense, cartesiana, que las elites porteñas, con Victoria Ocampo y la revista Sur a la cabeza, le ofrecían al mundo.

Así se puede observar, desde el nacimiento de las biografías de sus autores, esos recorridos ya diagramados que la sociedad rioplatense tenía y su literatura presentaba. Nacen desde allí, desde una primera exclusión los dos autores estudiados en este trabajo: Soriano y Puig. Y enmarcados en ese juego o lucha entre ficción e historia, imaginación e realidad. Y qué mejor que presentar esa agonía con elementos de la cinematografía americana, con todos sus sueños glamorosos enfrentados a la cruda realidad de una dictadura latinoamericana. Datos que constan en las dos novelas: ‘Cuarteles de invierno’ y ‘El beso de la mujer araña’, datos que tras los elementos de la cultura *Pop* esconden sus armas como criptograma descifrado por ciencia oculta, semiótica perspicaz.

Novela, realidad y lenguaje, hete aquí los elementos que la ficción rememora o conmemora en la trama legítima de las novelas, como diciendo que a lo mejor la historia se construye con sueños, en este caso, americanos, pero, ¿de qué forma y con qué sentidos? ¿A través de relatos de lo pasado? Las malas películas y las actuaciones en las películas del régimen hegemónico traían sus mensajes y se seguía su actuación. Pero la novela nos presenta a Molina ofreciendo su vida por la militancia, dejando el relato de las imágenes cinematográficas, de sus guiones tiernos y rosas para tener actuación histórica.

Al parodiar la oralidad, presente tanto en ‘El beso de la mujer araña’ como en ‘Cuarteles de invierno’ se nos presenta no como una mera reproducción de lo real, sino como una presentación que con la distancia irónica de sus lazos con esos discursos ya envilecidos o muy conocidos sacuden la modorra del hecho de nombrar automáticamente lo cotidiano del lenguaje, cuando en verdad él puede desatar los nudos de tantas relaciones que el propio lenguaje sacude cuando se aglutina en una voz a la vez única y comunitaria, y desde allí afirma la libertad y nuestras existencias en comunidad y en comunicación, algo así como un empuje del despertar de esa conciencia sobre el habla casi como una raíz ontológica que despierta al ser histórico y poder a través del lenguaje libre de los nudos agitados desde íconos

coloridos y trampeados del guión americano salir libre de ellos y con un nuevo lenguaje que exprese esa libertad y conciencia.

Lenguaje y libertad estarán juntos y serán materia y motor liberador a través de una nueva lectura del mundo y de la vida, más cercana a sus experiencias, descifrando sus simbologías, sus ocultamientos. O en otras palabras: Toda forma de conferir sentido, dice Echeverría (1996), toda forma de comprensión o entendimiento pertenece al dominio del lenguaje. Por lo tanto, continúa indicando Echeverría, el lenguaje no es una capacidad individual, sino un rasgo evolutivo que, basándose en condiciones biológicas específicas, surge de la interacción social.

Ese sentir diferente la construcción del relato que los textos de Soriano y Puig pasan desde el puzzle extraño del mundo *Pop* reflexionado a través de la parodia crítica es despreciado seguramente por una sociedad literaria canónica que busca afirmarse a través de pilares diagramados desde sus miedos y prejuicios no dialogados.

### **1.3 Pasajes y diálogos en la subversión narrativa.**

Soriano, como se ha explicado hizo sus primeros contactos con la expresión a través del periodismo. Como lector se afanó por lecturas de géneros consagrados, pero también por narraciones no canónicas. Esa lectura le dio algunos pliegos que desarrollan su narrativa. Al irse descorriendo el telón de sus diálogos y de sus descripciones vemos entreabrirse no siempre fugaces, otrora imágenes que el cine americano nos legó, mal nos pese, y que entrelazadas forman sus sentidos. Olemos los invisibles aromas de las aventuras, la rigidez de los escenarios salpicados de violencia social y política; vinculados estrechamente por la acción de la agilidad policial e histórica que la narrativa enseña parodiando ora una forma, ora otra.

Es válido recordar la perspectiva borgeana que focalizó discursos periféricos y narraciones llenas de nuevos sentidos. Según Sarlo (SARLO, 2000), Borges politiza el debate estético en el Río de la Plata, no ideológicamente explícitos, sino en la definición de nuevas posiciones de escritura. Para ello, releyó una literatura “menor”, la gauchesca, que había sido mitológicamente convertida en literatura “mayor” en una operación que la volvía literalmente muda. Borges incluye, de ese modo, “lo menor” con los “mayores” de la literatura de entonces, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas. Entra, así, lateralmente al gran debate sobre la

nacionalidad que recorría al campo cultural de la época. Y también abre una disputa poética colocando a Evaristo Carriego y a Macedonio (un “menor” y un fragmentario) como sus orígenes, descartando a Lugones (un “mayor” y totalizador) y desplazándolo del centro del sistema literario. Para ello, finalmente, se ocupa de los discursos “menores”: la oralidad, las extravagancias encontradas en memorialistas, viajeros e enciclopedias, la novela policial de intriga y el cine. En esta política de la escritura y de la lectura crítica, Borges se comporta como un vanguardista (reorganizando el sistema literario) y sus textos anticipan el lugar que lo “menor” va a tener en la teoría de las décadas siguientes. Entonces construye un lugar lateral desde donde sea posible la escritura en un país “menor” y marginal como es la Argentina. Y para finalizar, parafraseando el pensamiento de Borges los géneros literarios dependen de la manera en que son leídos, así el hecho estético existiría en la conjunción de lector y texto. (BORGES, 1977)

Hecha esa aclaración y enarbolando esa bandera de legitimidad en la busca de análisis de obras que el canon no registra, se dispone este trabajo a su empeño: discutir puntos de partida. Veamos, si se remonta a la cuna del género policial se llega a sus primeros textos de la mano de autores ingleses como Dickens y De Quincey o americanos como Edgar Allan Poe con su recordado “El escarabajo de oro” y “Crímenes de la calle Morgue”. Reforzadas sus historias que el recuerdo nos dicta aparecen también los relatos de Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes y Chesterton, entre otros muchos que siguieron esas huellas, cuyos antecedentes pueden escondidos aflorar en las páginas de la novela gótica. Novela esta cuya hebra primera se anida en los escritos del inglés Horace Walpole que moldeó el macabro texto de esa literatura y así la funda con su famoso “El castillo de Otranto” (1764). Ann Radcliff pone de moda estos relatos que adquieren su mayor brillo en el romanticismo. En Hispanoamérica le toca a Horacio Quiroga entreabrirle sus puertas al género y a pesar de poco divulgado, también Rubén Darío hace gala de esa fuerza, estremecido y guiado por los pasos admirados de Poe: “ambiente de terror, movimiento de la trama *in crescendo* y final inesperado y sorpresivo.

Así, hecha su cuna macabra, la novela policial aparece, crece, florece y luego deja sus hojas amarillas por el camino cedido a la novela negra, que pujante, se abre paso, entre sus lectores ansiosos y sumergidos en la gran crisis vivida en los años 20 con el “crack” de la bolsa. Surge, de este modo, la novela negra entre las duras piedras de la frontera y el límite. Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Ross Mac Donald son los ejes de ese carruaje marginal. Sus libros fueron vertidos rápidamente al castellano formando así una fiel tradición de mensaje. Hammett tiene el rol de precursor de esa pluma; Chandler (leído intensamente

por Soriano) permite, con su corte estilizado, la entrada del *hard-boiled* a las aulas y la academia llevando bajo su brazo el tono de crítica social. Crea su famoso *Phillip Marlowe*, con quien Soriano dialogará en variadas situaciones. Ross Macdonald aparece en Argentina con “El séptimo círculo” y trae de su mano al detective Lew Archer que con veloces diálogos presenta su rebeldía frente a las fuerzas del “orden establecido”. Chandler muestra sin disfraces la violencia y la corrupción.

Al traer todos estos modelos y decires centrales, paralelamente, refuta y dialoga con prácticas periféricas que le suman nuevos y renovados sentidos a su narrativa.

#### **1.4 Soriano y Puig y la crítica literaria: diagramaciones en tensión.**

Durante mucho tiempo ambos autores fueron excluidos, por diversos motivos o sin ellos, del ámbito de lo canónico. A partir de la década del 90 aproximadamente comienza a surgir una nueva onda a favor de Puig. O en las palabras de Beatriz Sarlo:

Dos escritores son originales después de Borges: Saer y Puig. Hoy, más que Borges, marcan el presente de la literatura. Manuel Puig inventó la representación después del realismo: una mimesis de la lengua, una literatura hecha con el gusto, el deseo, las pasiones en estado de sustancia popular colectiva a la que el cine, la radio, los géneros de la novela sentimental o el policial le dieron una primera forma. (SARLO, 2005, p. 37)

Si se tiene en cuenta la escasa mención que la autora en sus intervenciones y planteos críticos realizó junto con otros autores de peso sobre la obra de Manuel Puig antes de esa fecha, podemos llegar a alguna conclusión sobre el espacio que él ocupaba en las artes literarias del Río de la Plata, al igual que Osvaldo Soriano, tan excluido desde la perspectiva universitaria de Marcela Croce en “Osvaldo Soriano: el mercado complaciente” en 1998 cuando intenta disminuir su rol literario, al decir: «los personajes de Soriano son los personajes arltianos banalizados»; lo suyo es un arlismo desteñido, demasiado burlesco; Soriano escribe mal, pero eso no es ni siquiera eco de la famosa y disfuncional dicción arltiana. “Por un lado, lo ubica dentro de esa herencia arltiana, pero por otro lo denigra al compararlo.

Sea por un motivo o por otro, o en muchos casos para distanciarlos, en verdad, la crítica, los localiza en el mismo sendero de Roberto Arlt, hoy ya reconocido por la esfera

canónica, después de haber pasado por el vía crucis de la exclusión sistémica hecha a su obra. Alberto Giordano en “La serie Arlt-Cortázar-Puig” de 1996 presenta estos planteos y dudas de los lugares ocupados, sus funciones y sentidos.

Una reflexión que este trabajo también plantea, considerando como una buena vía de análisis de lo social y cultural, por qué caminos se realizan, qué formas toman, qué luchas significan, si es que significan y cómo poder detectarlas para que ellas no sucumban reproducidas por el sistema y vaciadas de sus sentidos vivos y primitivos. De alguna manera respondiendo a la división de textos del sistema de dominación separados de la colectividad que los refuta –“no cultura” – espacio extrasistémico, separando lo propio y lo ajeno a dicho sistema o canon.

En cada sistema cultural, la relación núcleo-periferia tal como lo vemos en “Cuarteles de invierno” en las fuerzas del orden y del sistema central: Iglesia, Teatro, Militares con sus propios lenguajes de uso y de divisiones, recibe una diagramación a la que se le añade un valor adicional como correlación arriba-abajo, valioso-no valioso, existente-inexistente, lo describable y lo que no ha de ser descrito. (LOTMAN, 1998)

La época de Roberto Arlt es la de las primeras décadas del siglo XX. Se vislumbran los triunfos alemanes de la Segunda Guerra Mundial que prestan nuevas energías a los “nacionalistas”. Para contrarrestar su acción se funda Acción Argentina, una organización que reúne a personalidades democráticas y cuyo Presidente será Marcelo T. de Alvear. El hundimiento del buque argentino *Uruguay* por un submarino germano agita aún más las aguas. Empieza a funcionar en Mendoza en 1940 la Universidad Nacional de Cuyo. En Santa Fe se funda el Instituto de Estudios Etnográficos y Coloniales, dirigido por Agustín Zapata Gollán, que logra localizar el primitivo asentamiento de la ciudad fundada por Juan de Garay, en Cayastá. En Rosario se crea el Instituto de Matemáticas, dirigido por Beppo Levi, científico italiano de origen judío que huyó de las persecuciones raciales. En Buenos Aires, se restaura el edificio del viejo Cabildo para recuperar su aspecto original. Por otro lado, Juan Manuel Fangio gana el Gran Premio de Automovilismo en un trayecto de casi 10.000 kilómetros divididos en trece etapas que termina en Perú. Empieza a gozar de las preferencias del público una orquesta llamada “característica”: la de Feliciano Brunelli, que interpreta temas movidos y llenos de gracia de diversos géneros. Y el tango, cantado por voces como las de Fiorentino y Floreal Ruiz, comienza “la época de oro”.

Este año aparece Política británica en el Río de la Plata, de Raúl Scalabrini Ortiz, un alegato antiimperialista que tiene gran repercusión en sectores juveniles y universitarios.

Especialmente es interesante analizar el análisis de Giordano – artículo antes mencionado - cuando habla sobre los elementos que diferencian los personajes de Arlt que creen «en la verdad de ciertos estereotipos folletinescos y sentimentales» y por lo tanto buscan «una suerte de *más allá* de cualquier horizonte convencional tal como lo imponen las instituciones y los discursos sociales»; hay en ellos «un deseo de aventura que no cesa de realizarse, hasta su afirmación catastrófica».

Los personajes de Puig, en cambio, «no creen en un “más allá” de las convenciones», de hecho sufren y son infelices por ellas, y entienden que sólo podrían ser felices «si llegasen a encarnar algunos de los estereotipos que en el cine, la radio, el cancionero popular o los folletines se les aparecen como imágenes de la “dicha de vivir”».

Parece que relativiza la confirmación crítica de reconocimiento reciente sobre los autores. Veamos a la luz del análisis de algunos pasajes:

(El astrólogo) Dijo: Sí, llegará un momento en que la humanidad escéptica, enloquecida por los placeres, blasfema de impotencia, se pondrá tan furiosa que será necesario matarla como a un perro rabioso... ¿Qué es lo que dice?... Será la poda del árbol humano... una vendimia que sólo ellos, los millonarios, con la ciencia a su servicio, podrán realizar. Los dioses, asqueados de la realidad, perdida toda ilusión en la ciencia como factor de felicidad, rodeados de esclavos tigres, provocarán cataclismos espantosos, distribuirán las pestes fulminantes... Durante algunos decenios el trabajo de los superhombres y de sus servidores se concretará a destruir al hombre de mil formas, hasta agotar el mundo casi... y sólo un resto, un pequeño resto, será aislado en algún islote, sobre el que se asentarán las bases de una nueva sociedad.

Barsut se había puesto en pie. Con el entrecejo fiero, y las manos metidas en los bolsillos del pantalón, se encogió de hombros, preguntando: Pero, ¿es posible que usted crea en la realidad de esos disparates?

No, no son disparates, porque yo los cometería aunque fuera para divertirme. Y continuó: Desdichados hay que creerán en ellos... y eso es suficiente... Pero he aquí mi idea: esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo... mejor dicho una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con un mundo divino, en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño, y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho. (ARLT, 1980, p.141)

En este fragmento donde habla uno de los personajes de Roberto Arlt de “Los siete locos”, el astrólogo, parece corresponderle ese deseo de aventura que desembocará en algo catastrófico, pero se diría que el tono bíblico lo contextualiza como discurso al que se le adhiere esa fuerza catastrófica, apocalíptica de final de los tiempos, de salvación de un grupo elegido, del cual como una nueva arca de Noé partirá para un nuevo emprendimiento humano,

una nueva utopía que nos impulsará quién sabe nuevamente sin éxito. Esa sociedad estará dividida en dos castas, una mayoría ignorantes. La minoría administrará los milagros y placeres y todo será ideal, perfecto. Éste es el discurso del astrólogo y su visión y crítica.

El fragmento siguiente parece corresponder a la perspectiva de que sus personajes son infelices y sólo consideran la posibilidad de llegar a obtenerla a través de los estereotipos del cine, la radio, el cancionero popular o los folletines se les aparecen como imágenes de la “dicha de vivir”. Junto aparecen los dos lados de la moneda que presentan sus lenguajes y planteos. Veamos ahora el pasaje de “El beso de la mujer araña” de Puig;

\_\_\_ Si es para burlarte de una película que a mí me gustó, entonces no.  
 \_\_\_ No, mirá, podría ser que comentemos simplemente. Por ejemplo: a mí me gustaría preguntarte cómo te la imaginás a la madre del tipo. [...]  
 \_\_\_ A ver...no sé, una mujer muy buena. Un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre.  
 \_\_\_ ¿Te la imaginás fregando la casa?  
 \_\_\_ No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar.  
 \_\_\_ Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo...  
 \_\_\_ Oíme... [...]  
 \_\_\_ ¿Pero no te gustaría, la verdad, tener una madre así? Cariñosa, cuidada siempre en su persona...Vamos, no macanees...  
 \_\_\_ No, y te voy a explicar por qué, si no entendiste.  
 \_\_\_ Mirá, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película. (PUIG, 1998, p.22/23)

O como lo señala Lotman al hablar sobre el desarrollo cultural extrasistémico que tiene que recuperar las historias “olvidadas” de la rebeldía, a fin de reconstruir su propia memoria y darle profundidad a su acción transformadora. La mirada hacia lo que ha pasado es necesaria y así lo muestra el fragmento situando la visión idílica de Molina de la figura femenina dentro de su pasado y presente, sin establecer la imagen de un tránsito desde un “estado amorfo” a uno estructurado.

Lo que significaría reproducir el mecanismo dominante vaciando la fuerza vital de esas rebeldía, dando aspecto de novedad y pseudo-vigor, cuando en realidad se está perdiendo o debilitando esa memoria. Memoria que Molina cuenta y Valentín la resignifica y restaura como vitalidad edificante y liberadora. Es decir, contra la corriente cotidiana hecha de fantasía configurada por un imaginario colonizado por el cine, Puig nos muestra en esta su novela la otra cara que se esconde.

Mientras que Soriano, lo hace por la vereda de enfrente, entra en la reflexión sobre la realidad cotidiana de la poderosa industria a través de mediaciones o acciones conjuntas de personajes, como Laurel y “Soriano” en “Triste, Solitario y Final” o el prototipo de la novela negra: -Philip Marlowe, creación de Raymond Chandler. Contra la idealización de la industria de los sueños, la intervención de un detective incorruptible para demostrar que es una fábrica de mentiras y corrupción.

Puig y Soriano pertenecen a la época de la dictadura militar en Argentina, mientras que Roberto Arlt vive la época de las primeras décadas del siglo XX. Nacido de inmigrante prusiano y madre italiana, Roberto Godofredo Christophersen Arlt nació en Buenos Aires, en el barrio de Flores, el 2 de abril de 1900. Aunque abandonó sus estudios en la escuela primaria, con pocos años de edad empezó a escribir y a leer. Luego se identificó con una lectura anarquista y con las narrativas rusas, especialmente Gorki, Tolstói y Dostoievski. Entró en la Escuela Mecánica de la Armada de donde le expulsaron en 1910, lo que provocó conflictos familiares. Publicó *El juguete rabioso*, su primera novela, en 1926. Por entonces comenzaba también a escribir para los diarios *Crítica* y *El mundo*. Muchos de sus artículos periodísticos de 1928 a 1935 fueron reunidos en *Aguafuertes porteñas*. Murió a los 42 años.

En el corto transcurso de su vida se relacionó con rufianes, falsificadores y pistoleros, de los cuales puede haber salido la inspiración de muchos de sus personajes literarios dibujando ya diagramaciones periféricas del Río de la Plata. Su estilo narrativo se mantuvo, siempre, libre de las estéticas dominantes – modernismo y vanguardias – y reivindicó a través de su diagramación y lenguaje la fuerza de la lengua hablada en los márgenes de Buenos Aires de esas primeras décadas del siglo XX, como lo muestran “El juguete rabioso” de 1926; “Los siete locos” de 1929; “Los Lanzallamas” de 1931; “El amor brujo” de 1932; “El jorobadito” de 1933, entre otras.

En un primer momento, la recepción de la obra de Roberto Arlt en el mundo de las Letras no fue el de ahora, ya aceptado como un gran escritor rioplatense, tuvo sus pasos dentro de las formas, lenguajes y sentidos que parecen seguir, en su momento, Manuel Puig y Osvaldo Soriano.

La crítica reproduce sus disposiciones a favor de uno, considerado como canónico y en contra de otro, vergonzoso y superficial. Así, al realizar esos planteos niega esa herencia y reproduce divisiones y luchas por espacios privilegiados para unos y desheredados para otros contando sus relatos de esa forma excluyente. Recordar la oposición entre los textos de Roberto Arlt y de Jorge Luis Borges, la rivalidad creada entre el grupo de “Florida” y el de “Boedo”, al cual Borges nunca admitió pertenecer, pero que creó espacios de antipatías y

exclusiones, imposibilitados del diálogo necesario y enriquecedor. Antes eran los textos de Arlt considerados fuera del lenguaje hegemónico, por lo tanto, excluidos, hoy ya no, pasaron al ámbito de lo canónico, como si la fuerza renovadora o revolucionaria que su narrativa traía por todo su entretejido dialogante se le hubiera muerto al ser pasada para un área de homeostaticidad, sin posibilidad de diálogo o cambios y nuevamente en celdas, a la manera del militante y el homosexual, discursos no dialogantes, a principio.

Reproducción múltiple y reforzadora de otras que le sirven de base, o en las palabras de Lotman (1998, p. 46) que al considerar las rebeliones populares las define como irrupciones semióticas, o sea, procesos generadores de sentido y de nueva información, tal cual se nos presentan los textos de las novelas aquí expuestas. Si se tiene en cuenta la memoria de la cultura, el mecanismo de selección y actualización constante de diversos textos (de dominación en este caso, ya que se trata de dictadura, el contexto dialogado de las novelas), podría expresarse el desafío cultural de la rebeldía en términos contradictorios, a principio, es decir, la necesidad de romper el orden injusto y tener que hacerlo a partir de los recursos y condiciones que existen en un determinado momento, en el interior de un sistema dominante y semióticamente dinámico. Los dominados afrontan la necesidad de crear nuevos códigos de justicia, pero se encuentran todavía dentro de los límites culturales que los constituyen y sujetan. Es decir, los mecanismos que permiten a un sistema semiótico conservar su homeostaticidad; o sea, al actualizar constantemente los códigos, el sistema sigue siendo él mismo aunque cambie el contexto social.

Lo mismo sucedió con los textos de Puig y después de Soriano. Ocuparon espacios ya designados históricamente dentro de esa rama social y literaria, ora siendo admitidos o no dentro del círculo de la “gran literatura”, ignorando sentidos y cruzamientos de los distintos espacios que entretejen la malla democrática del hacer. O en las palabras de Iuri Lotman – 1992- al hablar y definir espacios anteriormente definidos por el sistema de dominación de donde surgen. “La cultura propia” es considerada como si fuera única. A ella se opone la “no cultura” de las otras colectividades.

En “Cuarteles de invierno” se ve en varios pasajes que los espacios diagramados socialmente con diferencia, espacios de la “no cultura” como:

Ahora sonaba D'Arienza se bailaba. No habría más de quince mujeres para cuarenta o cincuenta borrachos. Los que no tenían pareja bromeaban con los cortes y quebradas que intentaban los otros. [...] Contra el mostrador dos curdas sujetaban a un gordo que quería pelear con alguien y gritaba como un marrano. No quedaba lugar ni para escupir y por la puerta de atrás entraban y salían algunos aburridos que dudaban entre tomar aire bajo la lluvia o aguantar la pestilencia del tabaco y el sudor. (SORIANO, 1982, p.88)

El asombro del desconocimiento de esos espacios, usos y costumbres agolpan en la conmoción de la experiencia que asoma a través de las preguntas que expresan la ignorancia de dicho sistema, el estar fuera, excluido de lo homogéneo y único. Para finalmente mostrar la diferencia entre el estar como figurante o como protagonista de esos espacios y artes, cuya práctica tienen formas distintas y modos diferentes de ser ejecutados, donde los participantes saben qué ritual seguir.

\_\_\_ ¿Qué es una velada de gala? \_\_\_repitió. \_\_\_Puede ser un concierto, o algo así\_\_\_dije. [...] Pensé que a último momento, cuando viera lo que era una velada de gala, iba a cambiar de idea. Frente al teatro, sobre dos caballetes de madera, los carteles anunciaban la actuación de Romerito y sus guitarristas. (SORIANO, 1982, p.138)

La presencia del personaje boxeador en “Cuarteles de invierno” irrumpe un espacio y un hacer de otro sistema al cual no pertenece, al cual él no fue invitado, sus puertas no se abrieron y sus formas, consecuentemente, son desconocidas. Recordando a Adorno sobre el carácter histórico de la música, mostrando el carácter convencional del material musical que se había reificado como natural – eterno – en el sistema tonal y sus leyes. No sólo las formas musicales, también el contenido o los materiales – la escala diatónica y las leyes de la armonía – son un producto histórico.

Estas formas de pensar y analizar los autores y sus obras y sentidos enalteciendo uno y atropellando otro ofrece indicios sabrosos y esclarecedores sobre la forma o formas que la cultura se diagrama, sin intercalar o cruzar las diferentes vertientes, ni de considerar la posibilidad de ser un conjunto combinatorio y significativo basada en el contrapunto de voces que se entrelazan formando un canto de diversos matices y tiempos, según la teoría de Iuri Lotman (1998).

El hecho de que exista un entretejido diferente y perspectivas diferentes no impugna el valor y los sentidos del otro, sino que hay una especie de diálogo, de interrogación y al haber ese diálogo e interrogación la primera significación de alguna manera se trastorna, cambia y modifica, enriqueciéndose y no empobreciéndose.

Este fenómeno parece frecuente en lo social y cultural rioplatense, si pensamos comparativamente con la figura y el espacio dado a Sábato es distinto. Sus personajes son considerados como dentro de un área protegida de “*intelligentzia*” lúcida porteña, sinónimo de un alto y de un centro de esa cultura y de esa literatura, que se relaciona con un centro y un alto lugar social. En cambio, los personajes de Puig, muchas veces desesperados y divagantes

en la oscuridad de la masa son considerados como entes inútiles e incapaces de buscar en sí mismos, de analizar su contexto y de encontrarse autónomamente. No parecen serlo, a pesar de sus raíces y orígenes se irguen, desde la oscuridad de sus “cavernas” y agonizan en el profundo sentido del deseo de llegar a vislumbrar sus luces: “De mediocre inteligencia, emocional y sexualmente frustrados, condenados a una existencia gris y decepcionante, se entregan a pobres sueños que ni siquiera son los suyos”. (SHAW, 1999, p.229). No es el aferrarse a imágenes cinematográficas y comportamientos desde allí establecidos que ellos no puedan tener salida. Es a través de muchos elementos del *pop* que los autores aquí estudiados nos dejan un aire de esperanza y resurrección de sus personajes. No lo contrario. Ese mundo del *Pop* los eleva en sueños que los hacen despertarse en determinados momentos lastimados por la vaciedad de los mismo, pero con la triunfal mirada de haber salido de esa dependencia y haber trabajado encima y por entre sus hijas, hechos en ese mundo sólo podrán crearse, encontrarse y pensarse con los elementos de él, a través de la reflexión, conciencia y, por ende, acción.

Sábato, desde su espacio conferido por esa diagramación literaria central que le tocó en suerte vivir y ser asociado, con su obras, especialmente “Sobre Héroes y tumbas” o “El túnel” donde sus héroe viajan en sí mismos por vías consideradas centrales para la crítica y con elaboraciones de discursos psicológicos internos, o mejor dicho, hilvanados desde sus adentros y no como en la propuesta de Puig o Soriano, desde un externo que los diagrama y les otorga sus sentidos. Puig, con “El beso de la mujer araña” de 1976 avanza en su montaje de novela y no dispersa su interés. La novela que narra la convivencia entre los protagonistas, montonero, Valentín, y un homosexual Molina, en una celda de una penitenciaría de Buenos Aires. De alguna manera, al describirlos y hacerlos ir y venir en sus discursos contrastantes y plurales van presentando los ideales de determinados grupos sociales y elaborándolos. El contacto sexual entre el activista y el homosexual parece simbolizar la unión de las fuerzas políticas progresistas con el movimiento de la liberación sexual. Pesa más Molina sobre Valentín. No solo en importancia sino en varias notas al pie de página que discuten, con gran cantidad de datos científicos, las varias teorías acerca de la homosexualidad.

Puig se presenta muchas veces como un novelista irónico y sentimental. Luchan en él la tendencia hacia la sátira despiadada y la compasión hacia los débiles y los ingenuos. Como en las películas de Charly Chaplin, sus novelas suscitan dos reacciones simultáneas, aunque no siempre llegan a fundirse (como en el capítulo IX).

\_\_\_Hablá, yo te escucho.  
 \_\_\_Vos te vas a reír de lo que te voy a pedir.  
 \_\_\_No, ¿por qué?  
 \_\_\_Si no te molesta, encendé la vela... Me gustaría dictarte una carta para ella, bueno, para lo que sabés. Yo me mareo si fijo la vista.  
 \_\_\_Pero, ¿qué tendrás?, ¿no será algo más?, que la descompostura quiero decir.  
 \_\_\_No, es de débil que estoy, y quiero de algún modo aliviarme, viejo, porque no doy más. A la tarde traté de escribirle, pero me bailaban las letras.  
 \_\_\_Claro, esperá que encuentro los fósforos.  
 \_\_\_Vos sos muy bueno conmigo.  
 (PUIG, 1998, p.181)

Del mismo modo, trae esos dos elementos, Soriano en su novela “Cuarteles de invierno”, al decir de sus personajes en el capítulo XIII:

\_\_\_¿Se cree que estoy persiguiéndolo para que me deje ir con usted? ¿Se da cuenta de que es un estúpido? Estaba tratando de evitarle un papelón, de que se le rían en la cara.  
 \_\_\_¿Quién va a reírse?  
 \_\_\_La gente. Todos.  
 \_\_\_Pero si yo soy sincero, yo la quiero...  
 \_\_\_Eso no tiene nada que ver.  
 \_\_\_Bueno, métale que no tenemos tiempo. (SORIANO, 1982, p.138)

De esta forma comprobamos que tanto Soriano como Puig parecen compartir esas tendencias: irónicas y sentimentales.

Puig, hablando con Nora Catelli en “Una narrativa de lo meliflúo”, dijo:

“Para mi narrar es, de algún modo, conocer. Yo me valgo de tantas formas y recursos. En “Pubis angelical”, por ejemplo, por un lado avanza la historia a base de lo que la protagonista controla, lo que dice y lo que escribe en su diario. Separadamente va lo que yo supongo que son sus fantasías reprimidas, sus miedos, sus deseos inconfesados”(CATELLI, 1992, p.22)

Objetivo lícito y que este trabajo comparte al querer conocer también a través del análisis literario y social de una sociedad latinoamericana.

Puig que ambienta “La traición de Rita Hayworth” (1968) y “Boquitas pintadas”

(1969) en los años 30 y 40, época propicia para acentuar el contraste entre la realidad lúgubre y la mágica inspirada por el cine, salva de alguna manera sus personajes a través de las reacciones imperiosas que se ven impulsados a realizar y a través de ellas un sendero nuevo se le presenta al lector, que, a menudo sale de esas hileras para que desde su cómodo sofá salga preguntándose hasta qué punto sus reacciones pueden seguir siendo las mismas a lo largo y a lo ancho de todos sus días y el entendimiento que se crea entre ese público y su novela es de estrecho consentimiento y de estrecho reconocimiento, base de su conciencia. El

acierto esencial de Puig reside en la absoluta capacidad de captar las distintas formas de expresarse de todos los personajes, que aunque salidos de ese mundo criticado, consiguen superarlo por sus acciones y diálogos reflexivos.

En Soriano, aparece un centro y una periferia también, delineados en “Cuarteles de invierno” parodiando, de algún modo, la realidad aludida desde el primer capítulo situado en una estación de trenes, que desde el centro Buenos Aires se traslada hacia la periferia: el interior, adonde fueron llamados para una fiesta, las dos fuerzas culturales populares: el cantor de tango y el boxeador.

Fuerza y voz. Juntos bailarían una diagramación reflexionada y accionada en el vigor de la lucha como en un ring, desde donde la perspectiva de mantener y enfrentarla es un activar la energía de la lucha y no el superficial manejarse con pseudo- re-significaciones populares encuadradas entre el bien y el mal, el centro y la periferia, el pasado y el presente, lo alto y lo bajo, lo erudito y lo popular de una manera excluyente y sin el cruce necesario de descripción social y cultural, producto de un sistema de relaciones que determinan las posiciones relativas de todos los agentes implicados.

Las dos primeras novelas de Puig transcurren en Coronel Vallejos, provincia de Buenos Aires, durante el primer gobierno peronista; el díptico de Soriano, en Colonia Vela, provincia de Buenos Aires, pero se trata del peronismo y la dictadura militar de los 70.

Si el imaginario social de Coronel Vallejos remite a la clase alta a través de las revistas “de sociedad” y a Hollywood por las películas y las revistas “del corazón”, en Colonia Vela el imaginario social señala hacia lo político y lo popular (del peronismo histórico a los conservadores aliados a la dictadura militar, del lenguaje del tango y los refranes populares al heroísmo del boxeo y la resistencia política).

Con respecto a las figuras populares también si las entrecruza se obtiene un abanico interesante de sentidos y nuevas reflexiones. Mientras que en “Boquitas pintadas” Puig elige al Gardel de Hollywood recortando un verso de “Rubias de New York”, un fox-trot que lo presenta como “cantante internacional”, Soriano (*No habrá más penas ni olvido*) toma el tercer verso de “Mi Buenos Aires querido”, perfectamente en serie con el Gardel canonizado: tanguero, sentimentaloides y barrial a lo Carriego.

En “El beso de la mujer araña” (1976) de Puig para evadir la realidad carcelaria, Molina le cuenta películas a Valentín, por ejemplo, *La mujer pantera*, la historia de mujeres procreadas por el diablo que al ser besadas por los hombres se transforman en panteras asesinas.

En “Y a sus plantas rendido un león” (1986) de Soriano, en los bellos jardines de Luxemburgo, una ugandesa le cuenta a Quomo Marx completo, libro por libro, y lo convierte en el comandante de la primera revolución triunfante del continente africano.

“Pubis angelical” (1979) de Puig la hospitalizada Ana tiene delirios onírico-cinematográficos; en uno de ellos, aparece una joven que, gracias al implante de un dispositivo electrónico, supera la era atómica y vive la era polar y en “El ojo de la patria” (1992) de Soriano el dispositivo electrónico se llama chip y es implantado en el cadáver de un prócer de la Patria, que así podrá revivir y explicarnos en qué punto de la Historia se torció nuestro rumbo.

Veamos:

Su literatura, tan deudora de una especialísima oralidad y del cine que lo alimentaba tanto, me gustó desde un principio. Fui lector fiel de sus novelas y de sus pequeñas obras teatrales, e incluso espectador de las desiguales películas que se inspiraron en su obra narrativa pese al desinterés que producía en algunos escritores, editores o críticos puristas, o a la repulsa de quienes veían en él frivolidad, he sido de los que he creído que su obra era y es muy valiosa, aportando una sensibilidad verdaderamente posmoderna a las grises reincidencias del desgastado boom latinoamericano. Manuel Puig tuvo por fortuna el éxito en vida. Y no sólo el de las ediciones de bolsillo norteamericanas que tanto irritaron a otros de sus contemporáneos que se sentían Flaubert, sino también el del cine y el teatro, y póstumamente el de la versión musical de “El Beso de la mujer araña” en las carteleras de Broadway. Hay que decir que entre sus más fervorosos defensores estuvo siempre Cabrera Infante, que admiró la obra de Manuel y no dudó en combatir con su verbo genial a los que lo subestimaban. (BARNATAN, 2001, p.7)

Soriano está, de alguna manera, tomando posición frente a las novelas de Puig, dentro de ese contexto de diagramaciones que se van formateando socialmente dentro, incluso, de la propia literatura como fuerzas de poder y de llevar el conocimiento dentro de moldes sin diálogos y con jerarquías. Así como Puig lo hizo con Arlt restringiendo o ampliando el valor y sentido anterior, como en un diálogo con el par “literatura de vanguardia / literatura popular”, se establece una tensión diferente a la oposición tradicional anterior, que remite a las discusiones políticas de la época en que ambos publicaron sus primeros libros. Dejar de negar a Soriano resulta fértil hasta en este sentido.



## **2 PARA COMPRENDER EL FENÓMENO DEL CINE**

### **2.1 Las teorías del cine.**

Para tener una perspectiva de lectura más familiarizada con el mundo del cine y sus imágenes, para poder acercarnos al tema que se pretende ir analizando desde la ficción que dialoga con el cine y sus guiones, pareció necesario, en este trabajo, seguir los pasos realizados para la propia investigación del mismo. Traer la experiencia del cine y algunos de sus teóricos más importantes para orientar el recorrido y el diálogo desde la literatura hacia lo cinematográfico y desde lo cinematográfico a lo ficcional.

Empezar, por ejemplo, por las indagaciones y planteos de Dudley Andrew (1989) en “Las Principales Teorías del Cine”, cuyo eje de interrogación se apoyó en las cosas que el cine es capaz de realizar Y desde allí avanza hacia otras indagaciones, tales como, ¿Cual es el material que el teórico consultado considera básico para el cine? ¿Qué proceso transforma el material en algo significativo trascendiéndolo? ¿Cuales son las formas más significativas que asume esa trascendencia? ¿Cual es el valor que el proceso como un todo tiene en nuestras vidas? Y sus posibles respuestas, que, al conocerlas, nos ayudan a entender mejor el material parodiado

Preguntas que, en verdad, se refieren a la materia prima y al cine como vehículo, su relación con la realidad y la ilusión del estado inicial, desde la decoración de la sala de exposición hasta el espacio, tiempo y fotografía. También métodos y técnicas que trata la materia prima y le dan forma. Formas y modelos del cine, su capacidad de adaptación, género y repercusión de la obra en la platea. Es decir, se discute la importancia y la participación de la recepción, cómo se diagrama, cuál es su recorrido. Y, finalmente, se refiere al Objetivo o valor del cine en el universo en que vivimos. “Ya que la materia prima fue moldeada por un

proceso obteniendo así una determinada forma significativa, ¿cual es el significado del cine para la humanidad?”(ANDREW, 1989, p.18)

En estos primeros planteos, según el esquema de Andrew, se reflexiona sobre las preguntas ya mencionadas, formuladas a grandes teóricos de cada teoría: formativas; realistas; y la teoría francesa contemporánea. En el caso de las teorías formativas del cine: Hugo Munsterberg, Sergei Eisenstein y Béla Balázs. En las teorías realistas: Sigfried Kracauer y André Bazin. Por último, en la teoría francesa contemporánea: Jean Mitra, Christian Metz, Amédée Ayfre y Henri Agel.

## **2.2 Teorías formativas del cine.**

El nombre “Teorías Formativas del cine” surge de la vinculación de las mismas con el formalismo en las teorías de arte. Se destacan dos períodos de gran producción: el primero, abarca desde 1920 hasta 1935 y el a partir de 1960. El primero comenzó cuando los intelectuales asumieron el cine como una forma de arte seria, no como mera diversión popular: “El cine creció como una hiedra alrededor de las grandes ramas de la cultura popular y seria” (ANDREW, 1989, p.21).

Inicialmente fue difícil separar el cine de los acontecimientos que él propio registraba y superar la dificultad de analizarlo aisladamente de las artes y entretenimientos de los cuales dependía para, finalmente, adquirir su propia forma y métodos que le permitiesen llegar a un público que naturalmente los asociaba. Crecer significó, por parte de los primeros teóricos que veían en el cine una forma artística, atacar a aquellos que como Lumière pensaban que el cine era fundamentalmente la historia de los acontecimientos que podía registrar, y no mucho más que eso. El argumento era que el cine transformaba el caos y la ausencia de significado del mundo en una estructura y en un ritmo auto-sustentable. La vanguardia de los años 20 distinguió las cualidades musicales, poéticas y en especial oníricas inherentes a la experiencia cinematográfica.

Es un muelle tropical, un muelle de una isla, y lo único que se oye es el vaivén de las olas, que lo simula la orquesta con maracas. Y hay un velero a todo lujo, fingido en cartón, pero que parece de verdad. Un hombre de sienes canosas muy buen mozo en el timón, con gorra de capitán y fumando pipa, y un foco fuertísimo de golpe ilumina al lado de él la puertita abierta que va a las cabinas y ahí parece ella, muy seria que mira al cielo. (PUIG, 1998, p.79)

El texto se abre hacia un juego melódico de los fonemas elegidos y los sigue la brisa y la música de las palabras, además de la constatación de una orquesta. La descripción es casi una pintura o fotografía y el *spot* propio de los ambientes fílmicos. La narrativa comienza a ser tejida por un bolero que se corresponde con el matiz triste-romántico:

\_\_\_ Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo...  
 La noche, trae un silencio que me invita a hablarte...Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño...los sueños tristes de este amor extraño...”  
 \_\_\_ ¿Qué es eso, Molina?  
 \_\_\_ Un bolero, *Mi carta*.  
 \_\_\_ sólo a vos se te ocurre una cosa así.  
 \_\_\_ ¿Por qué? ¿Qué tiene de malo?  
 \_\_\_ Es romanticismo ñoño, vos estás loco.  
 \_\_\_ A mí me gustan los boleros, y éste es precioso. Lo que si perdoname si fui inoportuno.  
 \_\_\_ ¿Por qué?  
 \_\_\_ Porque recibiste esa carta y te quedaste tan caído.  
 \_\_\_ ¿Y qué tiene que ver?  
 \_\_\_ Y yo me meta tararrear de cartas tristes. Pero no lo tomás como una ofensa...  
 ¿verdad?  
 \_\_\_ No.  
 \_\_\_ ¿Por qué estás así?  
 \_\_\_ Eran malas noticias. ¿Te diste cuenta? (PUIG, 1998, p.66)

Con la llegada del sonido, la teoría del cine sufrió una recaída, a pesar de que en 1929 ya existían varias publicaciones dedicadas al cine, incluyendo revistas como “*Close Up*” y “*Experimental Cinema*”. Finalmente, en 1935, en los círculos intelectuales ya era considerada una verdad establecida que el cine era arte, diferente de todas las otras artes. De alguna manera, poder unir lo artístico con lo dicho, con la forma de decirlo, y al hacerlo, reunir las tangentes que se comunican y a través de ellas el cine poder narrar la cadena de lo dicho y la ficción, la literatura poder encadenar esos procesos al imitarlos o sugerirlos con sus parodias críticas para que resucitados puedan venir a despertar y activar procesos comenzados en la relación con lo social.

Un segundo período de producción formativa, se produjo a comienzos de 1960 y fue marcado por el interés académico por el cine. Las obras producidas se dedicaron a estudiar los efectos de las diferentes técnicas a disposición en la realización de una película. La elaboración de la luz pasa a ser eje de estudio, observar como se juega con la iluminación, como el montaje narra o critica lo que no se dice por las formas normales de la imagen recta y del movimiento inicial, sino a través de eslabones nuevos que diagraman nuevas formas del decir y del contar. De este abordaje surgen las nociones de “lenguaje cinematográfico” y “gramática del cine”, que trataba del conjunto de recursos y características técnicas del cine,

como un conjunto de efectos que estaban a disposición del cineasta para narrar su historia. Evidentemente tal perspectiva es algo limitada al centrarse solamente en los efectos técnicos legislando sobre su utilización y trae como consecuencia la limitación de las capacidades expresivas del cine.

No por acaso este abordaje está concentrado en el uso de la técnica, ya que la primera fase de la teoría formativa del cine coincide con el surgimiento del movimiento formalista ruso. Este movimiento inspiró a Eisenstein y resurgió en los años 60. Los cineastas que presentaron un empleo de la técnica de forma más visible fueron puestos en evidencia. Según Andrew, si no existe un sentido amplio de forma y objetivo, la teoría no nos proporciona nada más que un catálogo de efectos cinematográficos, completamente insuficiente para una teoría del cine.

Los formalistas rusos predicaban el hecho de transformar el objeto en algo extraño, creyendo que la técnica artística se basaba en los desvíos introducidos en las representaciones. El proceso mediante el cual la técnica llama la atención para el objeto fue llamado de desfamiliarización. La desfamiliarización lleva a exagerar en el momento de representar un objeto real. Este proceso también se reconocía en otras artes y en el caso de la literatura, en lo que se dio en llamar de *metaficción*, donde la ficción llama la atención a sí misma, es decir, se crea una ficción y se habla, paralelamente, de su proceso creativo.

Algunos autores, como Eisenstein, trataron de usar el nuevo recurso de tal forma que sirviera a las concepciones formativas del cine. Estas nociones de distorsión fueron asociadas al primer plano, recurso técnico que presenta un objeto en detalle, provocando, de este modo, una sensación extraña para quien ve la imagen diferente de la normal. El primer plano fue una sofisticación del concepto de desfamiliarización del formalismo literario, en Praga de los años 20. Esta expresión fue luego apropiada por los teóricos formalistas. Béla Balázs, uno de los nombres importantes en este movimiento, afirmaba “el cine como arte por su capacidad de realizar primeros planos” (ANDREW, 1989, p. 92). Veamos en Puig como se hace dialoga con ese dominio y técnica:

La fuente blanca está bordeada de plantas de jazmín, con flores también blancas plateadas, y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. (PUIG, 1998, p.62)

Así como la noción de primer plano estaba asociada a una distorsión espacial, la noción de ritmo se vio asociada al montaje, recurso que puede manipular la película desde el

punto de vista temporal. Al introducirse el sonido en las películas se aumenta la sensación de realismo y comienza la declinación de la primera fase de la teoría formativa del cine, anunciando la teoría realista de más tarde.

Veamos en “El beso de la mujer araña” el entretejido que nos ilusiona estar frente a un primer plano que se contextualiza de sombras y ritmo de tambores que prenuncian y acompañan la trama narrativa. Son ondulaciones montadas con ajustes de suspenso y enfoques de luces, en este caso de velas:

\_\_\_Que la chica está sola en la selva, y oye los tambores.

\_\_\_Ah, si... La selva está a pleno sol de mediodía, la chica decide acercarse adonde están los que tocan esos tambores tan tétricos. Y va avanzando, y pierde un zapato, y después se cae y se le raja la blusa, y la cara se le ensucia, y pasa por unas plantas de espinas y se le hace jirones la pollera. Y acercándose adonde están los santeros se va haciendo más y más oscuro, pese a ser mediodía, y la única luz viene de todas las velas que tienen encendidas. (PUIG, 1998, p.212)

O en “Cuarteles de invierno”:

Rocha encontró una vela consumida hasta la mitad y los dos cabos que estaban tirados. Los dispuso en el suelo, a la altura del pecho, y me pidió el encendedor. Prendió tres llamitas tenues, se hizo la señal de la cruz, y se quedó arrodillado. A lo lejos se oía sonar una banda. Eran las cinco de la tarde cuando las campanas de la iglesia tocaron a pleno. Las velas se fueron apagando y sólo teníamos la luz del sol que entraba muy débil por el agujero de una bolsa. (SORIANO, 1980, p.129)

La verosimilitud de la narrativa se ve plagada de iluminación de los detalles, como “vela consumida hasta la mitad”, “cabos tirados”, distancia, localización, “encendedor”, “llamitas tenues”, “señal de la cruz”, “arrodillado”, “el sonar de una banda”, horario, “campanas de la iglesia”, el apagarse de las velas, “luz del sol entraba muy débil por el agujero”, elementos con tantos detalles en tan poco espacio de la narrativa, por ejemplo, imitando bastante a la realidad de la propia acción. El texto insiste en borrar las fronteras de la realidad con la ficción literaria y con aires cinematográficos para ir dialogando con las relaciones sociales, especialmente con los medios de comunicación de masa que constantemente transfiguran la realidad y la van moldeando y reforzándolo constantemente sus moldes únicos y homogéneos para trabajar encima de sus diagramaciones con un lector que le siga sus pasos por las hendiduras que se le abren como luz de sol débil que entra por los agujeros que siempre se dejan y se encuentran

### 2.3 Hugo Munsterberg – La mente en primer plano.

Dentro de los teóricos más importantes de la Tradición Formativa, se encuentran Sergei Eisenstein, Hugo Munsterberg y Béla Balázs. A seguir, las reflexiones sobre materia prima, métodos y técnicas, forma y objetivo del cine, importantes dentro de este trabajo para que al traer estas problemáticas teóricas del cine podamos acercarnos a sus manejos y diagramaciones. También para entender los lazos entre esas narrativas de las imágenes en movimiento, el cine y la ficción literaria, trayendo después estas diagramaciones.

Hugo Munsterberg fue uno de los fundadores de la Gestalt, filósofo, nombre importante en psicología a comienzos del siglo XX. Autor del libro “The Photoplay: A Psychological Study” (1916), considerado por Andrew de fundamental importancia, por no existir ningún antecedente de trabajos teóricos similares, antes de este libro.

Para Munsterberg, el cine narrativo era el producto que alcanzaba y se realizaba en el verdadero dominio al cual se dirigía el cine: la mente humana. Entonces, los materiales son los recursos de la propia mente humana.

Si para un espectador, la experiencia cinematográfica consiste en procesar los elementos ofrecidos durante la proyección, de esta forma el trabajo del cineasta sería organizarlos. Para la propuesta nueva que traía Munsterberg, en cambio, era la mente que se organizaba en varios niveles de jerarquía, cada uno de los cuales resolvía un determinado tipo de estímulo, procesándolos. Él tenía una visión activa de la mente.

En el primer nivel, por ejemplo, la mente es la que da movimiento a los estímulos. Él explicó la percepción del movimiento a través de lo que llamó fenómeno “phi”, que se traducían en el movimiento ilusorio de líneas, figuras u objetos, mostrados en una sucesión rápida de posiciones diferentes, sin que cualquier movimiento auténtico fuese presentado a la visión.

Imágenes de primeros planos y ángulos eran percibidos no solamente a partir de los aparatos técnicos usado en la filmación, sino porque existía un modo específico de trabajo de la mente que él denominó de “atención”, que sería una propiedad mental que organizaría el mundo percibido.

\_\_\_Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vio y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombreado que le iba a dar al dibujo. (PUIG, 1998, p.9)

Puig juega con ese sentido mental que dio nacimiento a las diagramaciones fílmicas y las intenta dibujar en su narrativa juntando o tratando de realizar ese ajuste visual y mental entre la mujer-felina, su dibujo de la pantera y la propia pantera, como la mente realiza su lectura visual y narrativa.

En el nivel más elevado de la mente, se sitúan las emociones (eventos mentales completos); sede de las operaciones de la memoria y de la imaginación, y así, el mundo percibido tiene un nuevo sentido. Aquí residiría la importancia de los diversos tipos de montaje que confieren a los elementos fílmicos organización, fuerza, y dirección dramática. La historia de la película sería el elemento fundamental de la obra, aquel que organiza los elementos de los niveles inferiores: el correspondiente a las emociones.

Veamos la articulación de la emoción que, desde la novela, Soriano realiza a través de la palabra y activando el sentimiento en “Cuarteles de invierno” y que será el resorte aprendido por nuestra *psiqué* y que retorna en las diagramaciones visuales de la vida cotidiana donde las películas o sus imitaciones se divierten sueltas y orientadas hacia ese procedimiento que viene desde el lejano juego visual y rítmico llamado la magia del cine, donde es importante clarificar la imagen, el ritmo, la palabra, la narrativa, la música, el montaje, etc. No son pocos y no vienen solos, andan siempre unidos capciosamente con nuestras emociones y allí dan el manotazo encima de ellas apostando todas sus fichas, para maniobrar valores.

El diagramar literario fecundado desde el cine o puesto en diálogo entre la narrativa de las novelas propuestas como un tejer que no espera y un ojo que nos mira bien alumbrado:

\_\_\_ ¿Qué...qué hacen aquí...? \_\_\_murmuró.  
Ninguna excusa tenía sentido y me salió la verdad.  
\_\_\_Buscávamos a Rocha...  
Se quedo mirándonos, a punto de llorar. Asomando su cabecita de la sábana celeste parecía tener doce años. (SORIANO, 1982, p.102)

El cine, entonces, para Munsterberg es un vehículo de la mente y no del mundo. Tal vez allí radique ya un alerta desde aquella época. Ofrece una psicología del cine en la primera parte de su libro. En la segunda parte, trata de descubrir el objeto del cine, por los caminos de la filosofía. Y esa primera parte parece ser la que nos alerta desde este primer espacio de discusión del tema teórico del cine y que luego nos llevará a reflexiones más actuales sobre lo

usado como procedimiento en las novelas y que hoy en nuestros días se usa, de manera mayoritaria en las calles de nuestro día a día.

#### **2.4 Sergei Eisenstein y su consecuencia – creación a través del montaje de atracciones.**

Eisenstein fue un teórico brillante, autor de una vasta obra, uno de los cineastas más importantes del siglo XX con películas como “El acorazado Potemkin” –1925-, por ejemplo. Llena de imágenes visuales representando las masas y las causas colectivas. Estrenada en la primera década de la Revolución Rusa constituye un rescate de la importancia del Potemkin en el proceso de la revolución fallida de 1905 que desembocó en la rebelión de octubre de 1917. La película está trabajada como un todo orgánico en el que cada uno de sus elementos funciona en pos de una composición que nuclea lo particular en función del todo. Cada una de las partes en las que puede ser dividida son funcionales en un nivel superior de lectura, es decir, en la generalidad. La sucesión y cambio constante en las cualidades de la acción generan en el espectador una emoción (shock) que lo llevan a realizar mediante un proceso psicológico, una reflexión intelectual de acuerdo al tema propuesto. Se verifica la imposibilidad de trabajar por separado completamente.

A veces el cine se presenta como poderoso vehículo de persuasión retórica y otras un medio superior, casi místico, de conocer el universo. Pares de opuestos dialécticos, máquina versus organismo y retórica versus arte dan la idea de lo fascinante de sus ensayos, siempre repleto de gran energía derivada de la superposición de estas tendencias opuestas, que existen en el mismo, en su propia vida.

El teatro japonés, *kabuki* usa, por ejemplo, una estilización exagerada, mucho más de lo que normalmente es permitido en el teatro occidental. Intensifica, como un gran arco iris sus facetas que exageradas de intención, no solo la realidad del hecho en sí, sino que al intensificarlo, lógico, también deforma todos los acontecimientos, un poco como el procedimiento y el resultado del ejercicio de la parodia que se comporta exagerando, deformando para llamar la atención sobre un tema o un acontecimiento y al hacerlo aparece de repente la ironía – es así que se la utiliza en este trabajo – que la distancia y le adjunta una iluminación mayor para poder analizar mejor dicho tema u hecho.

Así, en el *kabuki*, todos los aspectos del drama se vuelven iguales, a partir de ser estilizados. Por ejemplo, la interpretación del *kabuki* de un asesinato, debido a la estilización

del gesto del asesinato, elimina su primacía y lo coloca al mismo nivel que otros gestos, con los cuales se mezcla. A pesar de eso, todos los gestos estilizados funcionan en un sistema más amplio que incluye códigos de sonidos, figurines y escenario, de tal forma que no se puede decir que estos códigos están para apoyar los gestos.

La pieza, hecha de esta forma, nunca podría ser entendida a través del enredo o de los gestos solamente. Es el conjunto que a través de su forma configura y contiene el significado. Según Eisenstein “esa forma es tan abstracta y tan poderosa como la forma musical o pictórica. La realidad no oprime más al teatro. El gesto se tornó igual al tono y al color.” (ANDREW, 1989, p.57). Veamos ese procedimiento intenso y peligroso de borrar las fronteras, de deformación de los hechos y de volver todo igual, de no saber diferenciar e intensificar, además de adherirle el sentimiento que se le suma. Y poder verificar cómo esos procedimientos son construidos en las novelas y en los días actuales en las propagandas y los grandes carteles que nos invaden y nos llenan nuestras mentes con su constante repicar de lombriz que desorienta. Veamos en la novela “El beso de la mujer araña”

...y la fuente blanca parece... como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas, que las casas se comen y lástima que no se ve a ellos dos, porque parecerían como dos miniaturas.  
¿Te gusta la película?

\_\_\_ No sé todavía. ¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

\_\_\_ Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

\_\_\_ ¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?

\_\_\_ Mirá...mejor me callo.

[...]

\_\_\_ Me ofendés porque te...te creés que no...no me doy cuenta que es propaganda na...zi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po...porque no la viste.

\_\_\_ ¿Pero estás loco, llorar por eso?

\_\_\_ Voy...voy a...llorar...todo lo que se me dé la gana.

\_\_\_ Como quieras. Lo siento mucho. (PUIG, 1998, p.63)

Siguiendo a Andrew (1989, p.57), cada elemento funciona como una atracción de circo, diferente de las otras atracciones de un parque de diversiones, pero de igual forma, capaz de dar al espectador una impresión psicológica precisa. El abordaje del material fílmico fue generado por el teatro *kabuki* y el estudio de la poesía *haiku* lo llevó a comprender el montaje. Esta poesía está hecha de ideogramas, que Eisenstein define como “colisión de dos ideas o atracciones” y da el siguiente ejemplo: Un cuervo solitario sobre una rama sin hojas en una noche otoñal.

Ideograma, también conocido como *Ideographie*, *Piktographie* y *Anagramm*, lo que ya lo relaciona con procedimientos otros como los pictóricos, caracterizándolo

correspondiente a una idea, sea ésta concepto, proceso o cualidad. Es decir, registro de una serie de percepciones sensoriales que presionan la mente a crear su sentido y que como se sabe juega con la posibilidad de relacionar imagen o símbolo con un ser, objeto o incluso, idea, pero no palabras fijas, como lo hace el idioma chino, por ejemplo y el cine absorbió, de algún modo, esa destreza y hoy en día la propaganda usa y abusa de ese procedimiento. Cada frase registra una corta serie de percepciones sensoriales, forzando la mente a crear su sentido de unidad y produciendo un impacto psicológico preciso. Cada frase del poema puede ser considerada una atracción y la combinación de las frases es el montaje. El choque de atracciones de verso para verso produce el efecto psicológico unificado que es la marca del *haiku* y del montaje.

Según Andrew, para Eisenstein el montaje es “el poder creativo del cine, el medio a través del cual las “celdas” aisladas se tornan un conjunto cinemático vivo; el montaje es el principio vital que da significado a los planos puros”. (ANDREW, 1989, p.61). Eisenstein creía, en relación a la forma, que el montaje tenía un papel fundamental, por imprimir ritmo a la película y especialmente organizar los materiales que fueron utilizados por el mismo. Ésta es el montaje polifónico, que daba una “experiencia total” para el espectador, y un “sentimiento de conjunto” para la obra. Sus concepciones sobre la forma, tenían a ver con las imágenes de “máquina artística” y de “organismo artístico”.

El cine, según la definición del teórico, procesaba determinados materiales – la materia prima, las atracciones-, se presentaba como una máquina psicológica conectada al espectador, dándole choques; creaba una corriente estable de movimiento - el montaje- ; desarrollaba un significado dramático ( en la forma del enredo, personaje) y, alcanzaba un producto final, que es la terminación de la película como una idea.

En la concepción de Eisenstein la platea tiene una participación activa en la realización del trabajo artístico, ya que la mente del espectador es considerada una contrapartida de la máquina que permite su funcionamiento. Así se unen en el momento de la proyección las dos nociones: máquina y organismo, que tan bien el cine en su lectura y composición supo capitalizar para sus muchos sentidos, emociones e interpretaciones hechas por sus espectadores y en el caso de las dos novelas aquí expuestas también lo realizan a través de la narrativa de diversas películas:

\_\_\_Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo.

\_\_\_Yo no te dije eso, sos vos que lo pensaste.

\_\_\_ ¿Qué pasa entonces? (PUIG, 1998, p. 15)

En la propuesta de una analogía orgánica, es decir, en el organismo artístico también se analiza la obra de arte como un todo, como algo que existe por sí mismo, como el caso de un organismo vivo, y no con un propósito determinado.

Eisenstein creía que “el arte estaba reservada para aquellos tipos de efectos y mensajes no disponibles al discurso común. Es decir, el arte trata antes que nada las emociones, y apenas en segundo lugar la razón.” (ANDREW, 1989, p. 78). Esto muestra una posición discordante en lo que se trata del uso del cine – arte- como una actividad retórica. Eisenstein, por un lado, opina que el cineasta debe tratar de evocar, en la mente del espectador, una imagen que antes estaba en su propia mente. Esta reflexión parece hoy a nuestros ojos redundantes de imágenes algo bastante evidente y claro como procedimiento usado en los días actuales y que las novelas de Soriano y Puig a través de esa parodia irónica que realizan nos traen para conferir sus técnicas y sentidos.

Por otro lado, dice que esta primera imagen no está acabada sino que nace. El problema puede ser colocado como discurso – cuando el espectador se ve invadido a través de los canales públicos del discurso- versus el discurso interior- altera su mundo privado. Procedimiento que las novelas de Puig y Soriano intentan retomar, recrear y refutar, es decir, volver por ese mismo camino, pero dialogando con ellos para mostrar la vía dupla de ellos y articular una contramano de esos sentidos, como en el fragmento ya trabajado:

Me ofendés porque te...te creés que no...no me doy cuenta que es propaganda na...zi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po...porque no la viste.

\_\_\_ ¿Pero estás loco, llorar por eso?

\_\_\_ Voy...voy a...llorar...todo lo que se me dé la gana.

\_\_\_ Como quieras. Lo siento mucho. (PUIG, 1998, p.63)

Eisenstein ofrecía el material para que el propio espectador consiguiera hacer sus asociaciones entre las imágenes y los planos de la película.

Andrew coloca que el arte puede cambiar el comportamiento al mudar la percepción, pero lo hace de manera muy indirecta, como subproducto natural del hecho de ser simplemente ella misma. La retórica, por otro lado, existe apenas para hacer cambios específicos en el conocimiento o en el comportamiento.” (ANDREW, 1989, p. 83).

## 2.5 Béla Balázs: El cine y el alma humana.

Para Balázs la materia prima del cine es el tema que puede ser “recolectado” en el mundo, de las historias del drama humano adecuándose, a las técnicas vigentes. El tema fílmico, que en el caso de textos literarios puede ser transformado en película, de acuerdo con Balázs, puede ser realizado siempre que se presente moldado correctamente por las formas técnicas expresivas del cine. En el caso de otras obras, recomendaba que el tema fílmico fuera encontrado en obras mediocres, para que la expresión cinematográfica no precisase competir con la grandiosidad de otra forma artística.

El guión bien realizado ya era para Balázs una forma de arte independiente, pues el asunto ya se mostraba de esta forma plenamente desenvuelto, si bien que todavía no en la forma cinematográfica.

Sobre las técnicas cinematográficas, Balázs creía que ellas deberían ser usadas en los temas cinematográficos apropiados. Su opinión sobre las distorsiones era que deberían estar dentro de un contexto, sin el cual no merecían ser incluidas. Algunas innovaciones, como el sonido, eran vistas tanto por Balázs como por Eisenstein como recursos que deben ser implementados a favor de las características formativas del cine, o sea como vehículo. Sobre las distorsiones, ellas tenían un límite, y si no estaba dentro del contexto no debía ser realizada.

Él preveía sucesiones de ideas que se ponían en movimiento por medio del montaje, y ese conjunto formaba una corriente de asociaciones en la mente del espectador.

Existía en su pensamiento formativo, una cierta aproximación a una posición realista que privilegiaba las aproximaciones entre el cine y la experiencia normal del espectador, ofreciéndole a éste una experiencia próxima a la de su cotidiano – real. “Balázs quería retener el estatus del objeto (no necesariamente deformado) y elevarlo a la significación a través de la técnica cinematográfica.” (ANDREW, 1989, p.101).

Sobre la forma de la película, él estudiaba los extremos: la película abstracta o de vanguardia y el documental puro. Ambos extremos, opinaba, son inadecuados, ya que equivale a decir el más puro abordaje realista y el más osadamente abordaje formativo, la primera evita una historia, y la segunda, con sus distorsiones radicales, pasa por encima de cualquier historia, perdiendo contacto con la realidad que debería interpretar. Balázs privilegia la forma narrativa a costa de la forma plástica” (ANDREW, 1989, p.105).

Sobre el objetivo del cine, Balázs prefiere las películas de narrativa dramática: “porque realizan sin duda la función de todas las grandes artes, al llevarnos a una conciencia del

significado y percepción humana y al conseguir expandir ese significado y esa percepción” Andrew (1989, p.106). Elemento ya analizado, pero que es bueno recordar, el hecho de lo emocional ir junto con lo diagramado narrativamente eleva su potencialidad de aplicación en el público, porque sin muchos alardes invade la vida cotidiana y se confunde con ella, sin ninguna necesidad de ajustes o planteos.

Con respecto al primer plano, él lo consideraba muy importante en el caso de un abordaje intimista de un drama psicológico. Como ya fue mencionado, este gran teórico del formalismo llamaba al primer plano como “formación pictórica de los detalles”.

El sonido, fue un recurso muy usado para aumentar el sentimiento de realismo en el cine y marcó una época de declinación de la primera fase de la teoría formativa del cine.

Veamos en “El beso de la mujer araña” como aparece la parodia de esas narrativas fílmicas y el uso de la música para sugerir y reforzar la escena y confundir en la lectura y narrativa de la novela, en la voz del contar de Molina, que el espectador realiza y conlleva para sus actos y vivencias del día a día, una lectura cuyos sentidos la ironía del parlamento expuesto del personaje nos lleva a una re-lectura y diálogo con lo histórico referido: el nacionalsocialismo de Hitler, hombre-dios aludido, allí comienza esa reactivación que originará el hilado que confunde y une esfera a principio diferentes:

Las palabras de ella hacen medio estremecerse, todo un presagio la envuelve, y tiene como la certeza de que en su vida sucederán cosas muy importantes, y casi seguramente con un fin trágico. Le tiembla la mano, y cae al suelo la copa, el bacará se hace mil pedazos. Es como una diosa, y al mismo tiempo una mujer fragilísima, que tiembla de miedo. Él le toma la mano, le pregunta si siente frío. Ella contesta que no. En eso la música toma más fuerza, los violines suenan sublimes, y ella le pregunta qué significa esa melodía. Él le dice que es su favorita, esas especies de oleadas de violines son las aguas de un río alemán por donde navega un hombre dios, que no es más que un hombre pero que su amor a la patria le quita todo miedo, ése es su secreto, el afán de luchar por su patria lo vuelve invencible, como un dios porque desconoce el miedo. La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios. (PUIG, 1998, p. 62)

## 2.6 Teorías realistas del cine.

Desde muy temprano, (ANDREW, 1989, p.111) las teorías realistas del cine ya exponían. En 1913, Louis Feuillade divulgaba sus películas diciendo que ellas mostraban “la

vida tal cual es”. También en Rusia, Dziga Vertov proclamaba el realismo de su *Cine-ojo*, ofreciendo un fuerte contraste en relación a la producción de los formalistas Eisenstein y Pudovkin. A pesar de toda esa muestra, las teorías realistas del cine fueron apenas formuladas y desarrolladas sistemáticamente por Kracauer y Bazin, a mediados del siglo XX. Estas teorías procuraban establecer una visión política de la realidad, un diálogo con las sociedades en que emergían en un diálogo de descubrimiento y conocimiento. Los ensayos de los cineastas realistas de la primera época del realismo, siempre trataban de captar en sus películas aspectos sociales. Veamos en Soriano una muestra:

La casa que el croto se había hecho con pedazos de demolición no era muy diferente a las que construíamos nosotros en aquel tiempo. Era imposible verla desde afuera durante el verano, cuando las hojas brotaban y lo cubrían todo; tenía el mismo clima acogedor, salvo el olor agrio de la mugre, el tabaco y la fruta podrida. Sobre el piso de tierra había un colchón de color oscuro y una cobija que alguna vez había sido marrón. También dos cajones, uno que servía de mesa y otro donde el croto se sentó antes de echarle agua al mate. (SORIANO, 1998, p.71)

La descripción es realista y de denuncia social, se asemeja a una fotografía, como diría Sigfried Kracauer, uno de los teóricos a seguir, “la materia prima del cine es el mundo que puede ser fotografiado”.

A diferencia de los teóricos que se habían interesado por la forma artística de los filmes, Kracauer afirmaba que su “estética material estaba basada en la prioridad del contenido”. Al ver el cine como una mezcla de materia y tratamiento de la materia, siendo por lo tanto una mezcla del dominio de la realidad y el de las capacidades técnicas del cine. Así, la función del cineasta es “leer tanto la realidad como su vehículo de modo justo con el fin de que pueda estar seguro de que utiliza las técnicas apropiadas al tema apropiado. (ANDREW, 1989, p.116).

Dentro de su perspectiva teórica, dividió el modo del cine de acuerdo con las propiedades básicas y técnicas. Las básicas son totalmente fotográficas: “como la fotografía puede servir a la realidad visible, precisa hacer eso y como precisa hacerlo, entonces su heredero, su hijo, el cine, también debe realizarlo”. (ANDREW, 1989, p.119).

Kracauer llamó el abordaje realista como “abordaje cinemática”, y propuso el uso predominante de las técnicas realistas, lo que no impedía que fueran usadas las técnicas formativas.

Según su visión de considerar la temática expuesta sobre el uso formativo del material del cine, considera que sucede a) en el nivel de la imagen, cuando se puede fotografiar el objeto de forma artística (formativa) y b) el nivel que llamó de “composición” – organización y contextualización de las imágenes - que se relaciona con los diferentes géneros de películas. Al abordar los géneros, Kracauer divide las películas sin enredo en “película experimental” y “película de hecho”.

Las experimentales, están marcadas por la intención de inventar en lugar de descubrir formas; de trabajar con ritmos que no están presentes en la naturaleza y de usar las imágenes creadas para proyectar contenidos que son más visiones personales de que implicaciones de aquellas imágenes.

Andrew afirma que, para Kracauer, la película “de hecho”, el verdadero documental (noticiario del cine, películas educativas), no tiene un prestigio especial y esto es realmente sorprendente, pensando que esa opinión viene de un teórico realista.

Entrando en el tema del enredo, que para Kracauer introduce profundidad a las películas capacitándolas para abordar el drama humano. Según Andrew, tanto Kracauer como Balázs, opinan que “la película de enredo es la base estética, así como económica del cine, ya que coloca en acción un tipo de asunto y un tipo de involucramiento de la platea, que pueden ser responsables por experiencias mas complejas”.(ANDREW,1989, p. 126).

No se trata en este caso del llamado película de ficción, que tanto Balázs como Kracauer consideraban como “literatura” y “entretenimiento masivo”, en lugar de un uso “puro” del cine. Ya aquí se puede apreciar la división constatada en la literatura, al referirnos, en este trabajo, sobre los autores y las obras y observar la diagramación entre lo hegemónico y lo periférico. Las películas de ficción eran consideradas tanto por Balázs como por Kracauer como “literatura” y “entretenimiento de masa”. Son esas formas que Puig y Soriano tomarán como base para su partida irónica y paródica, mostrando, como veremos, con la ayuda teórica de Hutcheon, entre otros, los dos lados para una mejor observación crítica.

Siguiendo el desarrollo teórico, Kracauer delimitó tres tipos de películas de enredo:

- 1) La película teatral, que está en contra de todos los principios cinemáticos, pues en vez de ayudar a explotar la realidad, se vuelve un sustituto de la misma.
- 2) la adaptación literaria que para Kracauer “sólo tienen sentido cuando el contenido de la novela se basa firmemente en la realidad objetiva, no en la experiencia mental o espiritual” (ANDREW, 1989, p.127). y
- 3) la historia inventada o episodio.

Con respecto a la segunda posibilidad, Kracauer muestra que de todas las formas literarias, la novela es la más próxima del cine. Las adaptaciones solo hacen sentido cuando el contenido de la novela se basa firmemente en la realidad objetiva. Por lo tanto son las novelas realistas y naturalistas las indicadas para una adaptación cinematográfica. Para Kracauer, el cine es antes que nada un vehículo visual, y las técnicas sonoras, como voz en *off*, por ejemplo, él las considera demasiado introspectivas y, consecuentemente, una admisión del fracaso de la imaginación visual.

La subcategoría que él llamó “enredo encontrado” consiste en un enredo que no es inventado pero reconocido en la realidad. “Nunca en esas películas una persona inicia una trama, ya que la trama debe venir de la propia realidad. En esas películas el individuo existe para revelar las dimensiones humanas de una situación amplia y objetiva, para conseguir con que nosotros como espectadores, la veamos profunda y apasionadamente”. (ANDREW, 1989, p.128).

Para Kracauer el objetivo del cine sería proporcionar al ser humano una reaproximación con el mundo, con la realidad, con la tierra. El hombre contemporáneo después de la fragmentación de las ideologías, vive sumergido en un inmenso vacío, y la ciencia se revela incapaz de realizar una reaproximación. Pero el cine con su capacidad de plasmar la realidad, llamando la atención para las cosas mundanas, sigue los ejemplos de la naturaleza y es capaz de dejar que “el mundo de los objetos hable directamente con nosotros” consiguiendo una nueva conexión con “el mundo que eliminamos a cambio del conocimiento científico general”. (ANDREW, 1989, p.132).

Kracauer, da poca importancia al montaje, centralizándose en el material de la película en su estado no adulterado, diálogo que Puig y Soriano continuaron, no del mismo modo y ni con la misma perspectiva mimética aludida en esta teoría sino bajo otras formas donde la Posmodernidad trajo nuevos matices y caminos de crítica al exponer sus narrativas literarias, como veremos más adelante bajo la guía teórica de Hutcheon y otros.

## **2.7 André Bazin – la materia prima del cine es el diseño que deja la realidad en el celuloide.**

André Bazin fue el maestro de una importante generación de cineastas franceses brillantes, como Truffaut, Rohmer, Godard y Chabrol, los que, en sus películas, trataban de

pasar para la pantalla las ideas que surgían de la teoría de Bazin, que murió tempranamente, a los cuarenta años.

Para Bazin, nombre más importante de la teoría realista del cine, el cine es el arte de lo real. Era capaz de producir dos tipos de impresiones realistas: una debida a la capacidad de la fotografía y del cine de realizar un registro espacial de los objetos y de los espacios entre ellos. La segunda sensación es producida por el procedimiento mecánico, fiel a la realidad, sin intervención del hombre.

Así, para él, la materia prima del cine, no es la realidad sino el dibujo que esta deja en el celuloide, en el momento en que la cámara es accionada. Concepto interesante si aplicado a la narrativa literaria, como diseño o diagramación dejada en el momento que se teje la trama. Esos dibujos tienen (ANDREW, 1989, p.144) dos propiedades importantes: la primera es que “están genéticamente unidos a la realidad que reflejan como un molde está ligado a su modelo (...) y segundo, son de por sí comprensibles”, es decir que no necesitan explicaciones.

Bazin notaba una articulación causal entre la forma de una película y su modelo cinematográfico (lenguaje). Esta percepción se tradujo en un estudio sistemático de las relaciones entre género (forma) y estilo. El género es el responsable por la significación en una película, y el estilo es lo que le confiere significado. El género del guión para los estilos de Soriano y Puig que con sus prismas críticos e irónicos le dan un toque significativo que nos llevan a la reflexión de las realidades periféricas.

Los “diseños de la realidad impresos en el celuloide”, pueden ser usados por el cineasta de dos maneras: para transformar la realidad empírica en signos que hablan de alguna verdad estética o retórica no explícita (abordaje formativo), o para dejar que el mundo hable por sí solo, que exponga su verdad, explícitamente, impresa en el celuloide.

El lenguaje cinematográfico era para él, más que una lista de efectos técnicos asociados a determinados significados anteriores. Creía que el cine ofrecía un nuevo sentido para el hombre, que podría, al hacer uso del mismo, percibir y conocer impresiones sobre la realidad, que de otra forma sería imposible de acceder. Posición ideológica cercana a la de Soriano y Puig.

Cuando se transpone un objeto de la realidad para la película, en la forma de la presentación, intervienen dos categorías que Bazin llamó: “plasticidad de la imagen” y “recursos de montaje”. Sobre la primer categoría, la plasticidad de la imagen, Bazin pensaba que tanto el sonido, el color, así como la pantalla panorámica, habían aparecido para realizar una aproximación de la percepción que tenemos de la película con nuestra percepción natural. Su concepción del cine realista incluía la noción de la pantalla del cine como una “máscara

que muestra apenas una parte de la realidad” pero que considera que lo que no es mostrado, continúa existiendo allí como realidad no mostrada. Una conclusión central de la teoría de Bazin sería “la visión de un artista debería estar determinada por la selección que hace de la realidad y no por la transformación de esa realidad” (ANDREW, 1989, p.156). Esta selección, por su parte, es muy importante cuando se trata de las características plásticas de la imagen. Cuando se selecciona se está diagramando esa realidad que será mostrada o que se quiere mostrar y eso trae los sentidos ideológicos que derivarán de esa selección. En la literatura también.

Las películas de Jean Renoir eran una perfecta expresión de la visión realista del cine, según Bazin. Ellas poseían una estética llamada de “estilo neutro” debido a la ausencia de intervenciones formativas en la imagen. A la platea se le exigía “no la comprensión del significado de lo que el cineasta estaba creando, sino el reconocimiento de los niveles de significado en la propia naturaleza”. (ANDREW, 1989, p.156).

Sobre la segunda categoría, los recursos de montaje, se debe preguntar de que forma un evento puede ser mostrado en el cine - definiendo como evento la unidad básica del registro cinematográfico. Bazin inventó dos formas de montaje: el montaje “atmosférico”, llamado así por Andrew, y el montaje “psicológico”. En el primero, los hechos presentados no suceden realmente frente a la cámara cinematográfica sino que son contruidos a través del montaje. Este tipo de montaje está asociado al cine mudo, donde las imágenes son ordenadas de acuerdo con algún principio abstracto de argumento, drama o forma. Pudovkin muestra un ejemplo de este tipo de montaje cuando construye la idea de alegría por medio de las imágenes de un río, un niño sonriendo y un prisionero que será libertado. Para él, se trata de “llevar al espectador paso a paso a aceptar su comprensión dramática de un evento.”(ANDREW, 1989, p.159). Los anuncios publicitarios pueden ser considerados como los herederos de ese tipo de montaje que nos anticipa una emoción o tema que interesa ser mostrado o construido.

El segundo tipo de montaje, el psicológico, es el que prevalece desde el nacimiento de las películas sonoras. El director quiebra la película en planos y después los coloca en una secuencia que trata de simular la atención prestada por el espectador; el ritmo de sus ojos, como si él estuviera realmente presenciando la escena que ve en la pantalla. El montaje psicológico es una de las marcas características del cine clásico de Hollywood. Un buen ejemplo es el montaje que altera plano y contraplano, sutilmente, ya que está contruida de forma de superponer los planos de la película sin que el espectador sienta esos cambios y le proporcione la sensación de que asiste al evento realmente.

Bazin contrapuso el tercer tipo de montaje en oposición a los dos anteriores, llamándolo de montaje de “profundidad de campo”. Él quería crear imágenes en las cuales todos los objetos están en foco, desde aquellos próximos hasta el infinito. Utilizó como técnica una combinación de lentes tipo gran angular y pequeñas aberturas del diafragma de la cámara cinematográfica. De esta forma consigue con que la acción de la película se realice con los personajes moviéndose dentro de un cuadro y no cortando la acción en varios planos diferentes para después realizar el montaje de los mismos.

La preferencia de Bazin por este tipo de montaje se debe a considerarla como la más realista, ya que es la que se aproxima más a la forma con que naturalmente procesamos los eventos, cumpliendo con el objetivo de crear una continuidad mental. Para crear esa continuidad mental, el llamado comúnmente de “montaje”, trabaja el espacio y el tiempo de forma abstracta. Las películas de Orson Wells son un ejemplo perfecto de esta técnica.

Bazin también usaba el plano general unido con gran profundidad de campo para introducir una ambigüedad a la imagen ya que en lugar de dirigir la mirada del espectador, el permite que la mirada pasee por la imagen secuestrando lo que le parece más importante. Veamos en “El beso de la mujer araña” como se muestra ese plano general junto al primer plano, ya descrito y cómo se simula una cámara viajando por varios espacios:

Él trata de esconder su emoción y va hacia el ventanal. Hay una luna llena sobre la ciudad de París, el jardín de la casa parece plateado, los árboles negros se recortan contra el cielo grisáceo, no azul, porque la película es en blanco y negro. La fuente blanca está bordeada de plantas de jazmín, con flores también blancas plateadas, y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más chiquito el jardín, y la fuente blanca parece....como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue,.... (PUIG, 1998, p.62)

Comparándolo con el montaje psicológico, puede comprobarse que en este caso, la libertad de escoger la imagen no es permitida ya que, según Bazin, para que este montaje funcione, sus planos fragmentados tienen que tener un significado definido, sin ambigüedades.

Sobre el objetivo del cine, Bazin, por una parte, pensaba que el cine ayudaría a los espectadores en el proceso de descubrir el mundo, la naturaleza, la realidad. Por otra parte,

veía en el cine una entidad intrínsecamente valiosa y en continua expansión, y se preocupaba con que el cine continuase evolucionando para las formas más diversas y personales.

## **2.8 Teoría cinematográfica francesa contemporánea.**

La teoría del cine tiene publicaciones teóricas no solo en Francia sino en Inglaterra, Italia, España, Alemania y en la mayoría de los países de Europa Oriental. A pesar de eso, Francia puede ser considerada como la cuna de oro de la teoría del cine, y Bazin su exponente máximo, con sus recompensados esfuerzos para incorporar la discusión sobre cine al diálogo cultural general que anteriormente le era hostil. De esta forma floreció la teoría contemporánea, con artículos publicados junto con tesis de doctorado. Ya antes de 1950, el Instituto de Filmología reunió profesores de varias disciplinas que compartían su interés por el cine. En su revista, *La Revue Internationale de Filmologie*, se generaron ensayos sobre temas como psico-sociología del cine y fisiología de la recepción de la imagen, bajo la dirección de Etienne Souriau, famoso esteta. La transición de la era del cineclub para la universidad tuvo la influencia innegable de Jean Mitry, que fue el primer profesor de cine reconocido por la Universidad de París. Andrew considera que Christian Metz fue “el producto más influyente de la creciente atención dada por la universidad al cine” (ANDREW, 1989, p. 182). Sus arduos estudios hacia finales de los años 60 hicieron posible la llamada “teoría materialista del cine”, imprimiendo a la teoría un modelo de procedimiento.

Se pueden reunir algunos abordajes de Jean Mitry y de Christian Metz como los representantes de la teoría contemporánea del cine. Mitry fue contemporáneo de la época de oro del cine mudo. En su libro *Esthétique et psychologie du cinema* (1963-1965) abordó los estudios de campo de forma moderna, académica, científica y metódica. La concepción de Mitry sobre la materia prima del cine, (ANDREW, 1989 p.192) es de “la imagen que nos da una percepción inmediata (no mediada, no transformada) del mundo”, existiendo (...) “al lado del mundo que representa.” Según el pensamiento de Mitry, las imágenes surgen en la pantalla porque fueron escogidas, compuestas y colocadas en ese lugar por alguien que las adorna con significado, y las ofrece como una versión del mundo que posee un determinado cineasta.

Las imágenes ofrecidas pasan por una selección de elementos y objetos que aparecen dentro del recuadro y que es realizado por el encuadramiento. Por medio de éste, el cineasta

propone una determinada orientación (aspectos estéticos de la imagen) y en esa imagen surge el mundo, (aspectos psicológicos de la imagen) y así nos acordemos que existen otros modos de verlo. La propaganda de hoy repite eso de muchas maneras para vender sus productos de forma ambigua y eficaz.

De acuerdo con la visión de Mitry, el montaje tiene un papel análogo al de nuestros sentidos, constituyendo y diseminando en el espacio y en el tiempo los objetos que percibimos. Su concepción de montaje incluye tanto las escenas de un único plano, donde la cámara se mueve, como la cámara fija, y en un mismo ángulo pero captando imágenes de objetos que se mueven y se relacionan dentro del plano, que no es la concepción clásica de montaje considerada como superposición de dos planos diferentes. Mitry separaba en tres los niveles de significado que se pueden presentar en una imagen cinematográfica.

El primero, que es el de la percepción, e y que se encarga de captar la imagen cinematográfica como un análogo visual de la realidad.

El segundo es el nivel de la narrativa y de la secuencia de imágenes a través de las cuales habla el cineasta que las crea y ordena.

El tercer nivel es el del significado abstracto, que se coloca un nivel superior al significado obvio del enredo y que aparece en películas importantes o de gran calidad artística.

Los cineastas de la escuela rusa, trataron, a través del montaje, superar la narración, es decir, dirigirse directamente a las facultades más abstractas de la mente. Mitry opina en relación a estos cineastas que primero deberían ofrecer un mundo al espectador para que pueda reconocer las abstracciones que allí se encuentran. Al contrario de la literatura, en la cual “signos abstractos (palabras) generan conceptos en nuestras mentes” (ANDREW, 1989, p. 201), en el caso del cine, “todo significado abstracto (...) debe basarse primero en nuestros sentimientos concretos”, a partir de imágenes concretas, análogos visuales de la realidad.

Lo que nos induce a ver cómo se produce el camino inverso realizado y elaborado por Puig y Soriano en sus dos novelas aquí tratadas. Es decir, si en el cine el eje parte de sentimientos concretos y de imágenes concretas, análogos visuales de la realidad, veamos en Soriano cómo se presenta esto:

Envolví unos cuantos cubitos de hielo en una servilleta y Rocha los puso sobre la mano lastimada. Estaba sentado contra el respaldo de la cama, las piernas estiradas sobre la colcha y me pidió que le sacara los zapatos. Calzaba el 46 y le quedaban tan ajustados que tuve que usar el mango de una cuchara para quitárselos. (SORIANO, 1982, p.51)

Así, Mitry se opone al uso del llamado montaje intelectual, practicado por Eisenstein, observando que no se puede controlar o dirigir el significado que se produce cuando se yuxtaponen dos planos de la película. También opina que el montaje narrativo, practicado por Hollywood, simula la lógica perceptiva que tenemos en nuestra vida cotidiana, creando de esta forma, la ilusión perfecta del universo de ficción. Óptica que continua hasta hoy y que nos bastante familiar tanto su convivencia como sus procedimientos y sentidos.

Pudovkin es el maestro de un modelo de montaje llamado “lírico”, a través del cual el cineasta procura crear momentos de gran intensidad dramática, como forma de dar énfasis a alguna situación real. Él tiene trabajos de montaje bastante fragmentados que simulan la ocurrencia de un evento- que en realidad no sucede realmente delante de la cámara. En pocas palabras, para Mitry el cine es un mundo, un universo que se organiza en una narrativa.

En la dramaturgia cinematográfica, lo que es retratado es el drama del hombre en el mundo, que, atravesado por una serie de contingencias no admite una total resolución. Según Andrew, (1989, p. 206) estructuralmente, el cine parece más cercano a la naturaleza que la novela. Las afirmaciones de hoy en día sobre el cine, ya fueron hechas sobre la novela cuando se desarrolló en el siglo XVIII. Inicialmente fue considerada una forma profana, que estimulaba la curiosidad natural de las personas sobre el modo como las cosas funcionan, mostrando un discurso común resaltando los accidentes de la vida. Después, su estructura fue una mezcla de escenas, comentarios y descripciones. Pensemos en una forma pluralista capaz de incorporar todos los tipos de escritura. Se deduce, que a pesar de Mitry no haber escrito mucho sobre la cuestión de la organización cinematográfica, debe ser como la novela, libre. El cine y la novela deben crear mundos humanos, pero debemos ser capaces de sentir el origen de la creación a partir del barro de la experiencia incipiente. El cine tiene su palabra final, siendo el arte en que nuestras percepciones adquieren valor. “Si la novela nos hace sentir la interdependencia del hombre con el hombre o de los hombres con el mundo, lo hace de forma muy abstracta, a través de palabras y figuras de discurso; el cine lo hace a través del proceso normal de la percepción bruta. De ahí surge la imposibilidad de una verdadera adaptación”. (ANDREW, 1989, pág.207).

En la conclusión de su estudio, Mitry según lo afirmado por Andrew, la novela sería una narrativa que se organiza en el propio mundo y el cine un mundo que se organiza en una narrativa.

De esta forma Mitry sintetiza tradiciones opuestas. La narrativa abierta del cine organiza el mundo en la pantalla de una forma estética, pero permitiendo ver el mundo

desorganizado, (a través de su organización). De la misma forma el encuadramiento actúa de forma de revelarnos el mundo caótico de la percepción, entretanto que empuja ese mundo a patrones de significado estético.

## **2.9 Christian Metz –“Analogías entre lenguaje verbal y cinematográfico” – Semiótica cinematográfica.**

Christian Metz, siguió los pasos de Charles Peirce y Ferdinand de Saussure, llamando su abordaje de “semiótica” del cine. Se puede considerar que Metz realizó un estudio científico del cine, y su objetivo fue la descripción exacta de los procesos de significación del cine, con toda la rigurosidad que merece el tema. Mitry, con un poco menos de rigor en su teoría, llevó a Metz<sup>1</sup> (METZ, 1980, apud ANDREW, 1989) que cualquier estudio nuevo del cine podría estar basado en el resumen de Mitry, ampliando aquellos capítulos o eliminándolos cuando éstos se dediquen más a la filosofía del cine. Esta crítica es una visión idealista del cine, ya que la realidad material del cine está en las manos de la realidad ideal del pensamiento filosófico, ya sea la lógica proveniente de Kant (como en Munsterberg), de Bergson y Sastre (Bazin) o en el caso de Mitry, de Bertrand Russell y Edmund Husserl entre otros.

Sobre el campo del cine, Metz lo dividió en dos partes, el campo fílmico y el cinematográfico. El campo fílmico se refiere a las relaciones que el cine establece con otras actividades sociales tales como recursos tecnológicos y humanos presentes en la obra. El campo cinematográfico está restringido a las propias películas, analizadas como casos aislados. Esta segunda parte es objeto del estudio de la semiótica cinematográfica de Metz, que se propone construir un modelo amplio capaz de explicar la forma en que una película adquiere significado y lo transmite para una platea.

Metz, como otros, eligió el estudio interno de la mecánica de las propias películas, dejando el estudio de los aspectos externos del cine a otras materias afines. Considera que la materia prima del cine es la realidad o un modo particular de verla, como las atracciones del montaje. Si se consideran los canales de información como materia prima, éstos incluyen: 1)

---

<sup>1</sup> METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Imágenes que son fotográficas, en movimiento y múltiples; 2) Material leído en *off* ; 3)Discurso grabado; 4)Música grabada y 5)Ruidos o efectos sonoros grabados.

En Soriano lo vemos o presentimos así:

Caminé como si fuera un cliente más y me acerqué a una de las dos ventanas abiertas. Ahora sonaba D'Arienzo y se bailaba. No habría más de quince mujeres para cuarenta o cincuenta borrachos. (SORIANO, 1982, p.88)

[...]

Pasé sin mirar frente a la primera ventana; la gran puerta estaba entreabierta y por allí salía clarita la voz de Miguel Montero que cantaba *Antiguo reloj de cobre*. Una botella rompió la última ventana y los vidrios se desparramaron a mis pies. El ruido me sobresaltó. Miré hacia el interior, nervioso. Tres borrachos empujaban al mismo gritón que antes había estado contra el mostrador.

\_\_\_Empezó la joda. —dijo. (SORIANO, 1982, 89)

La narrativa orienta los elementos a una relación y diagramación próxima al procedimiento cinematográfico expuesto por los críticos del cine. Si tenemos en cuenta que este pasaje, por ejemplo, como se lo entreteje a través de enlaces adecuados que van formando figuras audiovisuales que desde el hecho de caminar ya se prefigura y continúa con nuevos enlaces como: clientes, acercar, sonaba, D'Arienzo, bailaba, quince, cuarenta, borrachos. Y, en el segundo fragmento por pasé, voz de Miguel Montero, cantaba, botella, rompió, vidrios, desparramados, ruido, sobresaltó, nervioso, nuevamente borrachos, gritón.

Esos cinco materiales, señalados por los teóricos, y su combinación es que interesan al semiótico del cine.

La semiótica desempeña una función fundamental afirmando que el significado no existe, simplemente necesita ser creado. El mundo no puede dar un significado pues dará aquel de la ideología dominante. Veamos esa perspectiva particular y sus sentidos en la narrativa de Puig en “El beso de la mujer araña”:

...y la fuente blanca parece... como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas, que las casas se comen y lástima que no se ve a ellos dos, porque parecerían como dos miniaturas.

¿Te gusta la película?

\_\_\_No sé todavía. ¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

\_\_\_Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

\_\_\_ ¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta? (PUIG, 1998, p. 64)

Los semióticos científicos sirven para criticar y exponer el cine que conocemos - ese es el trabajo de Metz- y para desear un cine que precisa de la contribución de todos para tornarlo real, para que ese mismo cine pueda luchar para libertarnos.

El semiótico del cine es el analista interesado en el significado de esa mezcla de materiales. Si uno de los cinco ítems ya citados fuera despreciado, por ejemplo, una película sin diálogo, cualquier observador se vería obligado a repensar su experiencia. Pero un trabajo de arte hecho de una serie de fotografías paradas, a pesar de tener algunos trazos del material del cine, es una especie diferente de trabajo artístico, y al cual le damos un nombre diferente; la fotonovela. Veamos esa parodia crítica en la narrativa de Soriano, repleta de diálogos:

\_\_\_¿Qué gustaría tomar? ¿Whisky? ¿Un buen vino? ¿Café?  
 Luego se dirigió a Rocha.  
 \_\_\_Usted toma un buen borgoña, ¿verdad?  
 Rocha había hecho desaparecer el sillón bajo su cuerpo y parecía cómodo.  
 \_\_\_Mientras no sea blanco –dijo. (SORIANO, 1982, p. 23)

Curiosamente, según Andrew, Metz articula con habilidad el cine y la televisión como material de expresión. Metz fue construyendo su semiótica del cine a partir de la lingüística, se preguntó sobre el alcance del cine como lenguaje verbal. Así, investigando las relaciones entre significante y significado, dedujo que al contrario del lenguaje verbal, en el cine los significantes se presentan íntimamente unidos a sus significados, “las imágenes son representaciones realistas y los sonidos, reproducciones exactas de aquello a que se refieren” (ANDREW, 1989, p.219). Veamos como se las arregla Soriano para elaborar su lenguaje e imitar irónicamente este procedimiento que, a principio, pareciera impropio:

La campana de la iglesia dio las doce y la plaza se quedó desierta de repente. El sol estaba haciéndome transpirar y empecé a sentir sed. Iba a decírselo a Rocha cuando el Falcon que estaba frente al teatro se movió lentamente y se acercó a nosotros. El gordo de la ametralladora se bajó y detrás de él vino un morocho de unos veinticinco años que estaba montado sobre tacos altos. Vestía pantalón y campera jeans y llevaba anteojos negros. De la cintura le asomaba la culata de un revólver. Debía creerse Gary Cooper. El gordo se apoyó la ametralladora sobre un hombro para mostrar que la mano venía amable.  
 \_\_\_Andrés Galván, la voz de oro del tango dijo. (SORIANO, 1982, p.46)

La escena narrada parece que la vemos (iglesia de un pueblo, sol), sentimos (transpirar, sed) y oímos (campana dio las doce), además de los muchos otros elementos que la refuerzan para pintar una escena típica de la época referida: Falcon – que activa en la memoria el hecho de que muchas de esas marcas de coches servían a los militares comprometidos con la represión y, por ende, causaban sentimientos de miedo e inseguridad - ametralladora, culata de revólver y finalmente se opta por la presentación del diálogo.

Metz opina que no existe en cine, unidades menores equivalentes, como lo son los fonemas del lenguaje verbal; estos constituyen un material de expresión, mientras para el cine serían cinco -enunciados anteriormente- los materiales o canales de expresión. Se puede decir lo mismo de las unidades de significado (monemas), ya que no hay nada que se pueda comparar con un sustantivo. Por otra parte la imagen de un objeto en la pantalla es como una afirmación: soy una persona, he aquí una casa.

De un punto de vista funcional, tampoco existe semejanza entre cine y lenguaje verbal. En el lenguaje verbal, se trata de un intercambio entre personas, mientras que en el cine, lo que ocurre es una emisión de una fuente para una platea. Sin hablar que en el cine no existe un “uso básico” práctico de los canales de expresión, de forma semejante al lenguaje verbal.

Metz, sin embargo, se siente bastante cómodo como para aplicarle conceptos lingüísticos al cine, tales como: código, mensaje, texto, estructura, paradigma, cuando éstos se refieren a la teoría general de la comunicación.

En las películas los códigos son construcciones de los semióticos que los formulan a partir de la observación de determinados grupos de obras. Son reglas, formas lógicas, y éstos códigos son los responsables por la transmisión y comprensión de las imágenes. Las características básicas de los códigos son:

los grados de especificidad,

los niveles de generalización y de reducción a subcódigos.

Dentro del primer grado, Andrew señala, como ejemplo favorito de Metz, el montaje acelerado. Otros ejemplos serían la interpretación o la iluminación, que son códigos que el cine comparte con otras artes.

En el montaje acelerado, una forma determinada está impresa en las imágenes y en los sonidos (imagen A e imagen B se alternan en fragmentos progresivamente mas cortos y mas rápidos). Ese código transmite un mensaje diferente tal que ningún observador normal perderá el significado de la imagen A y el de la imagen B, a pesar de existir en espacios diferentes, están entrelazadas en el tiempo y convergen uno para otro espacial o dramáticamente. Este mensaje solo puede existir siendo transmitido por el cine, afirma Andrew (1989, p. 224).

Por otro lado, existen otros códigos que el cine comparte con la literatura. Es el caso de los procedimientos de avance conocido como *flash forward* o retrospectión, llamado, muchas veces, como *flash backs*, es decir, historias contadas dentro de otras historias.

\_\_\_Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas.

\_\_\_ ¿Dos chicas?

\_\_\_No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto. Y una de estas dos estaba de lo más pesada con el mozo que era él. Yo al principio vi que era un muchacho de muy buena presencia, pero nada más. Pero cuando la loquita se le insolentó, este hombre sin perder la calma le contestó lo que debía. Yo me quedé admirado. (PUIG, 1998, p.67-68)

Una de las tareas de un semiólogo de cine es decir los tipos de códigos que aparecen en una película, así como el grado de especificidad de los mismos. Dentro de la categoría de los niveles de generalización, los subdivide en códigos generales y los específicos. Los códigos generales pueden estar presentes en todas las películas y pueden tener diferentes significados dependiendo de su utilización –un ejemplo es el plano general. Los específicos son encontrados solo en determinado grupo de películas y normalmente caracterizan un género (western, *noir*) o la producción dentro de un período de la historia del cine, o un conjunto de las películas de un autor de cine.

Por último, el de reducción a subcódigos, observa las diversas formas de usos que un cierto código puede presentar a lo largo de la historia del cine; frecuentemente son soluciones para los problemas de creación de significado en las obras fílmicas. Un ejemplo son las varias formas de interpretación de los actores en diversos períodos de la historia.

En el capítulo 12 de “Cuarteles de invierno”, por ejemplo, especialmente en su primera mitad aparecen escenas paródicas que resaltan elementos cinematográficos. Primero Galván es despertado violentamente cuando cuatro hombres derrumban la puerta “cerrada con doble llave” (p.124). Se trata del Gordo y su compañero, el personaje Gary Cooper – alusión más que evidente del parentesco parodiado- , acompañados de dos otros paramilitares. Nótese la insistencia en presentar a la mayoría de los personajes en parejas, propio del cine *noir* también. Ya dentro, el Gordo golpea al cantante de inmediato. La acción se desarrolla en notas dobles: “Me cruzó la cara con un revés de derecha y me arrancó de la cama limpito” (p. 124). Asimismo, el inicial estado entorpecido de Rocha es presentado como uno doble donde: “se paró con un aire de no saber si soñaba o si empezaba a despertarse” (p. 124). Al mismo tiempo, el Gordo tira contra la pared a Galván sólo para golpearlo – dos veces- Ya consciente, Rocha elimina a dos de los paramilitares y el Gordo ordena - dos veces- que “!No le tiren!” y así continúa la acción agitada de golpes. Esos elementos duales de la escena recuerdan a la cinematografía nuevamente, especialmente a las películas detectivescas, con escenas típicas del mundo *noir*: tirar la puerta para darle una paliza a alguien, uno de los héroes aprovecha que otro personaje está desprevenido y éste cae con estrépito entre muebles. También culotazo en el estómago. Y para rematar el elemento cinematográfico, el maleante lanzado fuera del lugar regresa “peinado y con ganas”

De acuerdo con el teórico Andrew (1989, p.225), “el texto organiza los mensajes de una película a lo largo de dos ejes, el sintagmático y el paradigmático”. El eje sintagmático es aquel vinculado al desdoblamiento en secuencias de la película, que presenta mensajes y significados en las relaciones de contigüidad entre los planos y las escenas de la película.

En el eje paradigmático, los significados son el producto de las asociaciones de los diferentes elementos de la película, que no están necesariamente dispuestos en contigüidad y que se aproximan y se atraen por una lógica de afinidad o de semejanza. Si se vuelve al fragmento antes presentado, se ve que posee elementos paradigmáticos que ayudan a construir los significados que se plasman y que emergen del mismo, como: falcon – ya explicado – ametralladora, anteojos negros, Gary Cooper, tango.

La campana de la iglesia dio las doce y la plaza se quedó desierta de repente. El sol estaba haciéndome transpirar y empecé a sentir sed. Iba a decírselo a Rocha cuando el Falcon que estaba frente al teatro se movió lentamente y se acercó a nosotros. El gordo de la ametralladora se bajó y detrás de él vino un morocho de unos veinticinco años que estaba montado sobre tacos altos. Vestía pantalón y campera jeans y llevaba anteojos negros. De la cintura le asomaba la culata de un revólver. Debía creerse Gary Cooper. El gordo se apoyó la ametralladora sobre un hombro para mostrar que la mano venía amable.

—Andrés Galván, la voz de oro del tango dijo. (SORIANO, 1982, p. 46)

En el abordaje de la narrativa, Metz piensa que éste es un discurso que se adecua perfectamente al cine, ya que su unidad básica, la afirmativa, encuentra en la imagen del plano cinematográfico un perfecto equivalente, como ya fue mencionado.

En lo que se refiere a objetivos del cine, Metz, reflexiona sobre la represión que históricamente realizó la sociedad sobre determinados códigos del cine. Aquellos preferidos se convirtieron hegemónicos en la forma del cine de narrativa convencional.

De acuerdo con las ideas de Andrew, los críticos de *Cahiers du Cinema e Cinéthique* acusan aquel tipo de cine de apoyar una ideología dominante y represiva que propaga una mentira, que en realidad es solo la insistencia de nuestra cultura en la representación de lo real. Los marxistas, ante ese caso, y mostrando que la cámara cinematográfica no es neutra, creen que el papel del cine es el de ayudar a crear una nueva cultura, una nueva visión del mundo que interrumpa el proceso de represión de los deseos dictados por la burguesía. Defienden un cine que exponga al espectador el propio proceso de creación a través de sus imágenes e historia, en lugar de ofrecerle una ilusión.

Esta propuesta de cine tiene un ejemplo importante, según Andrew: la cinematografía de Godard. Y así es como la semiótica entraría exactamente en este proceso, señalando un cine del futuro o de nuestros días, con ilimitadas posibilidades que se observan en la vida cotidiana. Este nuevo proceso de creación de nuevos significados, no debería ser accesible a las influencias de la ideología dominante, lo que en verdad, no ocurre. Encontramos aquí el proyecto de Metz, entre otros semióticos: el de criticar el cine actual, como forma de

liberación, y señalar la posibilidad de un cine nuevo que pueda libertarnos a través de la construcción de una nueva visión del mundo. De esta forma, Andrew (1989, p.239) opina que “la semiótica, que comenzó como una tentativa de tratar el cine científicamente, luego adoptó una visión total del mundo y una ética”, influenciadas por el pensamiento de Marx y Freud. Veamos también esa influencia en el discurso presentado como explicativo de un capítulo por Puig en “El beso de la mujer araña”:

Los seguidores de Freud se han interesado vivamente por las tribulaciones que el individuo ha debido sufrir a lo largo de la historia para aprender a reprimirse y así adecuarse a las exigencias sociales de cada época, puesto que sería imposible acatar las normas sociales sin reprimir muchos de los propios impulsos instintivos. La pareja matrimonial legítima, como ideal propuesto por la sociedad, no resultaría necesariamente el ideal de todos, y los excluidos no hallarían otra salida que reprimir u ocultar sus tendencias socialmente indeseables. (PUIG, 1998, p.133)

Las teorías de Amédée Ayfre y Henri Agel pueden ser consideradas como afiliadas teóricamente a la fenomenología, pero ambos no abarcaron todas las posibilidades de una teoría fenomenológica del cine, hecho atribuido, en gran parte a la muerte prematura de André Bazin (1958) y de Ayfre (1963).

De acuerdo con los autores, la obra de arte está situada como un objeto singular, absoluto, y pretenden colocar antes que nada la experiencia que tiene quien usufructúa una obra con la propia obra. El trabajo del teórico será perseguir “una visión que se configura a través de su experiencia, tratando de explicarla, describirla o ampliarla.” (ANDREW, 1989, p. 242).

Merleau-Ponty (ANDREW, 1989, p. 243-244) cree que el arte, entre otros, es camino que lleva hacia dentro de las riquezas de la experiencia. El artista coloca en la obra analogías y correspondencias del mundo que el espectador accede cuando a ella se somete. De acuerdo con su forma de pensar, los semióticos valorizan sólo aquello que llaman de cine de “significado” y que tiene como exponente mayor a Eisenstein.

De acuerdo con Andrew (1989, p. 247), los primeros ensayos de Amédée Ayfre son algo como una ética del cine neo-realista, mostrando que este movimiento fue el único de la historia del cine –en aquel momento - en “utilizar la plena capacidad del vehículo para contar los accidentes de la vida”, ilustrando de esa forma un “diálogo incesante del hombre con la realidad física”.

El edificio más alto tenía tres pisos y trataba de ser una galería a la moda frente a la plaza. La gente caminaba en familia y los altoparlantes gruñían una música pop ligera que de pronto se interrumpió para indicar, quizá, que la misa iba a comenzar. Lentamente la gente fue desapareciendo, como si las campanas de la iglesia anunciaran el comienzo de un toque de queda matinal.

En la esquina había un bar. Pedí un café con leche con medialunas, pero como era día de fiesta tuve que comer tostadas. No sé si el mozo me reconoció, pero antes de servirme estuvo hablando al oído del patrón. Detrás del mostrador había una foto de Carlitos con Leguisamo. Estuve un rato mirándole la estampa al Morocho hasta que una voz amable me hizo girar la cabeza.

—¿Me paga un café con leche, don? (SORIANO, 1982, p.36)

Para el teórico Ayfre, apenas algunas de las imágenes de una película son expresiones auténticas de una visión personal, y desde este punto de vista, la mayoría de las películas precisa ser llamada de propagandística o de pornográfica. En el primer caso, el director ocupa un papel de poder y es necesario que el espectador se someta al mismo, y en el segundo, el objetivo de la experiencia está centrado en la necesidad erótica o psicológica del espectador.

El otro tipo de cine, en la visión de Ayfre “amarra al cineasta y al espectador juntos en un diálogo con la tierra. (ANDREW, 1989, p.250) Este abordaje prevé un momento especial que une nuestra experiencia de la película a nuestra vida cotidiana, y que es, justamente el momento en que, después de haber visto cuidadosamente la película, volvemos al mundo “con su experiencia en nuestros cuerpos”. (ANDREW, 1989, p.252). O terminamos un relato y volvemos a nuestra experiencia para encontrar otros nuevos sentidos y resistencias.

Fue adoptada como referencial de reflexión y discusión la descripción de Dudley Andrew, 1989, en su libro: *Las principales teorías del cine*. Después de resumir las ideas teóricas más importantes en el siglo XX, Andrew nos ofrece una visión de las posiciones conceptuales de cada uno de esos teóricos, nos habla sobre el objetivo general del cine, sobre la materia prima usada para la creación de las obras cinematográficas; sobre los recursos técnicos como montaje, fotografía y sonido, las capacidades formativas y realistas del cine, entre otros tópicos abordados.

Jean Claude Carrière (1995) cuenta que en la segunda década del siglo XX era común encontrar en África la figura del “explicador” de películas, similar al contador de historias. Seguramente habría otros explicadores de películas en otros lugares. Esta figura, el hombre del bastón de madera, se paraba en una esquina de la pantalla cinematográfica y, apuntando su bastón de madera, contaba y explicaba la película a la platea. ¿Por qué sería necesaria una explicación de las imágenes en movimiento? Lo que sucedía era que la cámara no permanecía parada ofreciendo un único plano durante toda la película, como sucedía en el teatro y en las primeras películas de la primera década del siglo. Estas nuevas películas mostraban a los

espectadores diferentes puntos de vista y perspectivas sobre los paisajes o personajes filmados. Lo que dificultaba el entendimiento de la película era la sucesión de planos diferentes. Los espectadores no conseguían entender la historia que les estaba siendo contada. De esta forma, la figura del explicador era necesaria para unir las imágenes y ayudar a la platea a tener una visión diferente.

Carrière estaba interesado en el lenguaje del cine. Y esta historia del explicador lo inducía a pensar en un nuevo tipo de “lenguaje”, introducido por el cine, al entrar en contacto con una determinada comunidad. El mismo explicador podría ser ese contacto entre el cine y la platea, que generaba un “lenguaje” diferente. Antecedente, quizá, del crítico cinematográfico, aunque el explicador tendría la misión de educar el sentido de la visión, tejer, sumar las imágenes en movimiento que se veían en la pantalla, en oposición con el crítico de cine, que fragmenta la película en partes: elementos fílmicos. Este fenómeno fue ejerciendo un papel cada vez mayor.

En primer lugar, fue un sentimiento de sorpresa lo que llevó a tratar de comprender el nuevo fenómeno que el cine traía, después se lo consideró como arte y, por último, nació la tradición de las teorías del cine, un esfuerzo de diálogo de un texto para con la imagen en movimiento.

Por un lado, Hugo Munsterberg en 1916 lanzó su libro *The Photoplay: A Psychological Study*, que muestra al cine como el arte de la mente. Como contrapartida de la palabra escrita de la teoría del cine, se desarrolla el análisis fílmico. El texto ahora examina la obra realizada, a través del comentador, crítico que precisaba escribir sobre algo que no precisaba de palabras para ser descripto.

El cine provocó y sigue provocando impresiones y diversas sensaciones, unas alegres y divertidas, otras cuantas llorosas y nostálgicas. Recordemos el momento en que la primera proyección pública fue realizada en París el 28 de diciembre de 1895, en la platea se encontraba el prestidigitador Georges Méliès, que relata lo que fue para él aquella noche:

Yo y otros convidados estábamos delante de una pequeña pantalla parecida con las que nos servían para las proyecciones Molteni, y, después de un instante, una fotografía inmóvil, representando a Place Bellecour, en Lyon, apareció en proyección. Un poco sorprendido, tuve poco tiempo como para decirle a mi vecino: “¿Fue para mostrarnos proyecciones que nos hicieron venir aquí? Yo las hago hace más que diez años”. No había acabado de hablar cuando un caballo arrastrando un camión comenzó a moverse en nuestra dirección, seguido de otros vehículos, después de pedestres, y finalmente de toda la animación de la calle. Nos quedamos con la boca abierta con aquel espectáculo, estupefactos, tomados por una sorpresa inenarrable. (MÉLIÈS, apud TOULET, 2000, p.15).

## 2.10 Metz y Barthes, diálogos entre el texto y el cine.

Los años 70 que tantas novedades y sensaciones trajeron fueron cuna también del surgimiento de una nueva categoría de análisis de películas llamada análisis textual. En 1971, después de la publicación del libro “Lenguaje y Cine”, de Christian Metz señala esa novedad. Lo que se entendía por “texto” estaba embebido de colorido semiológico de la época.

Según Metz (1980) existen dos categorías de análisis de películas. En la primera el analista de película está interesado en observar e investigar un determinado código cinematográfico. Por ejemplo, una determinada tomada angular de la cámara. A estos códigos se les atribuye determinados mensajes que están asociados a los códigos a partir del conjunto de los usos, resultados y efectos, que son individuales en cada película. Se puede realizar un estudio de un determinado *travelling* hacia adelante, observando las diferentes manifestaciones de estos procedimientos técnicos en diferentes obras. Los procedimientos pueden ser considerados como una forma de escritura fílmica. Este abordaje se vincula con la investigación de lo que se llamó a partir de cierto momento histórico como “lenguaje cinematográfico”.

La segunda categoría, según Metz, es el llamado análisis fílmico, donde la película no es fragmentada, como muestra de determinado “código cinematográfico”, sino que es tomada siempre en su totalidad. Para analizar una película de acuerdo con esta categoría, se deben considerar los códigos funcionando en conjunto. Los códigos que no son específicamente cinematográficos, como interpretación de los actores, escenarios, son tan importantes como aquellos códigos específicamente cinematográficos, como movimientos de cámara y montaje, entre otros. Lo que se trata, es de llegar a la estructura del texto de la película, que es aquel que organiza el desarrollo de la película. Como se ve, texto y película son tomados por estos teóricos con muchos puentes de diálogo de ida y vuelta, lo que confiere ya antecedentes que nos permiten caminar por esos senderos de análisis y de acercamiento crítico entre ambos lenguajes.

La palabra texto es usada por Metz en este contexto, en la acepción que fue dada a ella por Hjelmslev en la cual denomina:

Cualquier desarrollo significativo (proceso para el autor dinamarqués) ya sea lingüístico o no o mixto (la película hablada se conecta al tercer caso). Una secuencia de imágenes es igualmente un texto, o una sinfonía o una secuencia de

ruidos, o una secuencia comprendiendo, al mismo tiempo, imágenes, ruidos y música, etc. (METZ, 1980, p. 103-104)

Según la argumentación de Metz, 1980, el texto consiste en un desarrollo manifiesto, en un objeto concreto que preexiste a la intervención del analista, siendo aquello que necesita ser comprendido. Por otro lado el sistema de la película sería aquello que procura encontrar el analista y que es siempre una construcción suya, es un “objeto ideal construido por el análisis; el sistema no tiene existencia material, no es nada más que una lógica, un principio de coherencia; es la inteligibilidad del texto: lo que es preciso suponer para que el texto sea comprensible”.

El texto, en el ámbito de la película, es llamado de texto fílmico (definición de Etienne Souriau y Gilbert Cohen-Séat) y corresponde a la película funcionando como objeto percibido por los espectadores durante el tiempo de su proyección”. (MARIE, 1995, p. 202).

La semiología aborda el estudio de la película considerándola como un “objeto signifiante”, “una unidad del discurso”. Según Marie (1995, p.201) hablar de “texto fílmico” es considerar la película como discurso signifiante, analizar su(s) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones signifiantes que es posible observar en él.”

Metz considera que una película puede llevar a la construcción de más de un sistema para su texto, lo que significa que la película brinda la posibilidad de varias lecturas, según cada espectador así lo haga.

Se observa, así, la influencia patente de Barthes sobre el tema “texto”. En 1998, Pág.72 él establece algunas consideraciones sobre el tema “texto”, que se refieren al autor, al método, a los géneros, al signo, al plural, a la filiación, a la lectura y al placer.

Con respecto al método, diferencia la “obra” del “texto”, ya que aquella, para él, sería un fragmento de sustancia, que ocupa alguna porción del espacio de los libros, por ejemplo, en una biblioteca. El texto es un “campo metodológico”. La obra puede ser vista como algo concreto que se puede tomar en la mano, tocar en las librerías, constar en los programas de examen; ya el texto se demuestra y se mantiene en el lenguaje.

Con relación a los géneros, Barthes dice que “el Texto no para en la buena literatura; no puede ser abarcado por una jerarquía, ni siquiera por una simple división de géneros” (BARTHES, 1998, p. 73). Sobre el carácter plural del Texto, afirma que no solo tiene varios sentidos sino que ejecuta el plural del sentido. El Texto es visto no como coexistencia de sentidos, sino como pasaje, lo que ya señala que no puede depender de una interpretación, sino de una explosión, de una diseminación.

Y cuando referido al acto de leer, de su lectura, propiamente dicha, el Texto elabora y esculpe la obra de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción y también práctica. Lo que significa, de muchas maneras, una manera de abrirse el texto al pedido acercamiento o estrechamiento entre la escritura y la lectura, no por la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino uniendo a ambos en una misma práctica significativa. (BARTHES, 1998, p. 76-77).

En relación al método, Barthes se aproxima a Metz al referirse al “texto”. En ambos se trata de algo material, palpable, concreto. Barthes afirma que el texto no se detiene en la buena literatura, no puede ser abarcado en una simple división de géneros, abre las puertas para la transposición de este abordaje (textual) en el ámbito de la película. Lo que es significativo también para este trabajo que dialoga con esos pasajes y puentes establecido entre uno y otro. En esta perspectiva, se verificará si hay un texto en una determinada película, ya que este está entendido aquí como una característica, como un atributo de la obra.



### **3 CONTEXTUALIZACIÓN: PARODIA QUE DESCENTRALIZA**

La embriaguez de la lucha sumándose a la del vino dorado de la adolescencia, ¿no fue ésa nuestra piedra de toque, la impronta que nos marcó? Miro a mi alrededor en esta noche especialmente negra de mil novecientos setenta y seis en que sólo alcanzo a ver muerte y carne devastada, y sin embargo sigo tecleando con empecinamiento estas palabras, tal vez porque no puedo arrancarme del corazón la esperanza. Porque una vez que uno ha probado tempranamente ese vino ya no puede, ya no quiere renunciar a él.

Liliana Hecker

#### **3.1 Antecedentes que descentralizan.**

Después de la época colonial surgen como desarrollo natural luchas entre grupos sociales argentinos para imponer sus espacios y defender sus derechos. Esa lucha desde etapas tempranas ha ido tejiendo un hilado social e histórico en Argentina, de cuya bifurcación y encuentro han ido surgiendo resonancias literarias que no han sido mudas. Veamos un poco de esa historia: 1820 trajo la voz de los caudillos del interior (Estanislao López, de Santa Fe, y Francisco Ramírez, de Entre Ríos) en la batalla de Cepeda que tuvo el desparpajo de invadir el espacio porteño e incluso atar sus caballos al pie de la Pirámide de Mayo. Caído el Directorio, Buenos Aires perdió su poder centralizador y pasó a ser una provincia más por algún tiempo. Presionado el poder central por la mano fuerte de López, de Ramírez y también por Artigas va cediendo paulatinamente y construyendo así su tejido narrativo bajo el seno de una larga historia de enfrentamientos y concesiones o no de espacios y poderes.

Disuelto el Estado centralista forjado entre 1810 y 1816, la soberanía tan sufridamente conquistada por las provincias se mantuvo durante algún tiempo. A pesar de las intenciones porteñas de asumir la gobernación Buenos Aires como eje central tuvo que ceder y compartir sus espacios con la otra cara social: las provincias. El gobernador Manuel de Sarratea firma

con los caudillos López y Ramírez el “Tratado de Pilar” lo cual permite una forma de gobierno federal.

Mientras se agotaba la hegemonía de la ciudad, el mundo rural se incorporaba dramáticamente a las decisiones e iba luchando por ocupar espacios antes impedidos por una fuerza que nacida en las narrativas centralizadoras no dejaban avanzar ni salir de esa diagramación espartana. 1821 pareció ser el año de la implantación del nuevo Estado, autónomo y soberano, construido como si fuera independiente. Es así como desde el comienzo histórico-social las diagramaciones de lo rural y urbano, de lo “cultural” o civilizador y todo el resto que se deja en el margen de lo social, histórico y literario como de segunda categoría, como menor. Así se van formando esas diagramaciones sociales y con ellas simultáneamente también las literarias. Es la causa de estar relacionando este capítulo al todo del trabajo, es decir, el contexto con la narrativa de las novelas, que vienen a encajarse dentro de esas formas literarias ya diagramadas desde un tiempo remoto y que si recordamos “Facundo” de Domingo Sarmiento, recordaremos cómo ya desde aquella época se enlazaba un punto de vista divisor y sin diálogo: la civilización, por un lado, y la barbarie por el otro. Dentro de esa línea diagramadora social, literaria y semiótica es que ubicamos esta contextualización. Veamos el siguiente trecho de Walter Mignolo para ilustrar su entrada.

El libro de Lienhard abre un campo inusitado de posibilidades al integrar al corpus de los estudios literarios coloniales una gama amplia e importante de prácticas discursivas plurilingües y multiculturales, desde la colonia hasta nuestros días, que habían sido suprimidas en los manuales y en las antologías.  
[...]Finalmente, el libro de Lienhard pone un enorme signo de interrogación en la cuestión de las identidades nacionales y (sub)continentales a las cuales la construcción del canon va ligada. La posibilidad de identidades coexistentes deja abierta también la posibilidad de cánones coexistentes; y la literatura puesta así en cuestión pone también en cuestión los fundamentos de los estudios literarios (latinoamericanos) mismos. (MIGNOLO, 1994, p.28)

Los caudillos representaron una tendencia legítima del espacio de las provincias y fueron luchando por dictar sus constituciones, leyes, estructuras institucionales y sistemas electorales. Su poder de existencia y mando no se basó necesariamente en la falta de legitimidad o en el abuso como la historia tradicional intentó contar. Puede afirmarse que los caudillos reflejaron las necesidades locales dentro de la confederación de provincias autónomas, que a partir de 1831 – y desde antes ya como semilla de lucha - intentaron llegar a acuerdos que permitieran mantener unidos a los territorios del antiguo virreinato del Río de la Plata.

De este modo, esos ensayos unitarios y federales fueron asumiendo los distintos espacios y sus contradicciones a lo largo del fluir de la sociedad. Desde esa época las elites luchaban por un lado en su fuero interno y, por el otro, se veían presionadas por las fuerzas provinciales siempre constantes en ese tallar espacial de sus derechos.

El puerto de Buenos Aires cada vez tenía mayor importancia y era una fuerte atracción para los inmigrantes. La comunicación del centro hacia el mundo tenía como eje el puerto. Luego el ferrocarril asumirá su rol de enlace interno. Prosiguiendo esa configuración planteada surge el gobierno de Julio A. Roca – 1880 - cuyo lema de paz y administración ejecuta los planes del orden necesario para afianzar el poder de las instituciones y debilitar la capacidad provincial de Buenos Aires. En otras palabras consolidar la supremacía del poder central y fomentar la declinación del poder federal.

Julio Argentino Roca venía de una familia de tradición militar y sirvió brillantemente al nuevo Estado Nacional, luchando contra los intereses provinciales y contra los indígenas en su negativamente famosa *Conquista del Desierto* y su *ley de Tierras* de 1884. Fueron granos aportados para la ansiada “construcción institucional” activando dentro de ese contexto de Estado Nacional la legislación para poder organizar las órbitas y los poderes del estado. Dentro de ese contexto el ejército va tomando consistencia y jugando una combinatoria perfecta con la política centralizadora del general Roca.

### **3.2 Buenos Aires como eje y su periferia**

La economía, la población y el comercio de la ciudad crecen gracias a los nuevos mercados, a los ferrocarriles y a los edificios. En 1853, la ciudad ya contaba con 2000 comercios y 700 talleres, que crecían al compás de la población: de 92.709 habitantes en 1855 pasó a 286.000 en 1880. Al crecimiento edilicio se le sumó la mejora del adoquinado de las calles, el alumbrado y los transportes públicos.

En un primer momento coexistían dos tipos de transporte: uno terrestre, que eran las carretas y las mulas y otro más sofisticado, que era el fluvial, que incluía el buque de vapor. Ambos tenían como eje la ciudad de Rosario. Las demoradas diligencias no eran como las americanas, cuyas imágenes debilitaron nuestras miradas durante bastante tiempo, sino aquellas que llevando a los pasajeros desde distintos espacios de nuestra geografía iban

comunicando todas las capitales de provincia. “Nacionales Iniciadoras”, ese era el nombre del sistema de diligencias autóctonas que comunicaban estrechando los espacios.

En esta primera etapa la unificación de los correos y el desarrollo del transporte coinciden en sus trayectos y en sus historias. 1857 es el primer momento de vida del ferrocarril en Buenos Aires y sus vagones flamantes no saben todavía de su inmenso papel, por eso llegan modestos a sus vías.

El Ferrocarril Central Argentino inició sus construcciones en 1863. En 1870 ya llegaba a Córdoba y después a Tucumán. El Ferrocarril del Sur unió Buenos Aires con Chascomús en 1865 y a Bahía Blanca en 1886. Los principales ramales de esa gran expansión ferroviaria, motivada por la explotación agrícola, convergían hacia el puerto de Buenos Aires. Desde “la porteña” - locomotora de fabricación inglesa – que unía Buenos Aires a San José de Flores cubriendo 10 Km., allá por el año 1857 hasta recientes días actuales el ferrocarril fue proliferando sus ramales ostentando sus muchas estaciones de trenes asociadas a una Central.

Todo este aspecto de crecimiento y expansión de Buenos Aires como nueva e ilustre ciudad va reforzando ese código divisor social y cultural que presentan las narrativas típicas de Soriano y Puig, con sus personajes periféricos o porteños, donde cada uno se adhiere a su lenguaje para expresarse. Es un enmarañado de vericuetos que diagraman lenguajes opuestos y sin diálogos, donde el centro, en esa época y por bastante tiempo será Buenos Aires y el provincialismo queda relegado a un segundo plano, incluso como algo *kistch*, en las entrelíneas de las narrativas existentes, y, así, su voz se calla o es ridiculizada, muchas veces, porque las partes que componen la escena latinoamericana no se escuchan, lo que equivale a bloquear la posibilidad de un diálogo y un desplazamiento de esos espacios y lenguajes tan rigurosamente encasillados por prácticas que no dan espacio al diálogo y a la hechura de discursos multiculturales.

Buenos Aires, por aquel entonces, señora soberana y con aires europeos se ve de un día para otro en el centro de la escena y allá a lo lejos su periferia, las provincias. Llama la atención que su relación internacional también era periférica, sin darse cuenta o sin la toma de conciencia necesaria para galopar en búsqueda del diálogo que nutre la posibilidad de conocer todas las voces enriquecidas de ese territorio, todo él periférico.

Así se forma el diagrama de Buenos Aires y su periferia, en lo espacial y en lo cultural, como lenguaje que quieren conocerse o por lo menos dialogar.

Buenos Aires en su rápido galopar se extendía desde el centro e iba rodeándose de súbditos suburbios. En 1869 casi mitad de su población era extranjera. Por un lado, sus casas y construcciones parecían estar en su mayor auge, y por otro, contradicciones claras como la

existencia de “baldíos inconmensurables”, al decir de Nicolás Avellaneda en uno de sus discursos, mientras que muchos vivían en casas de inquilinato, casas de pensión donde el diminuto espacio acogía a provincianos y extranjeros.

Sigilosamente margen de todos esos espacios y todas esas historias van construyendo su propia melodía, algunas radiantes de voces negras que se acoplan a ese camino etimológico del tango y de los quilombos. Lugares por donde el cantar y la diversión se mezclan con sus arrabales para dejarnos sus mensajes.

Caminé como si fuera un cliente más y me acerqué a una de las dos ventanas abiertas. Ahora sonaba D’Arienzo y se baila. No habría más de quince mujeres para cuarenta o cincuenta borrachos. Los que no tenían pareja bromeaban con los cortes y quebradas que intentaban los otros. Recorrí el salón con los ojos, mirando de vez en cuando hacia atrás porque tenía la sensación de que alguien podría reconocerme. (SORIANO, 1982, p.88)

Las diagramaciones de Buenos con sus divisiones espaciales –ya analizadas en anterior trabajo – refuerzan esos silencios entre los grupos sociales que aislados no se comunican fuera de su propio grupo, sino que al contrario refuerzan las divisiones y con ellas los valores implícitos e ironizan los códigos externos. Veamos en “Cuarteles de invierno” como se presenta la parodia crítica sobre el tema:

\_\_\_ ¿Qué es una velada de gala? \_\_repitió.  
 \_\_\_ Puede ser un concierto, o algo así \_\_dije.  
 Suspiró. Tendió la mano y me puso el cigarrillo entre los labios. Después fue a recoger el bolso y dijo, condescendiente:  
 \_\_\_ Está bien, si quiere venir conmigo, venga.  
 \_\_\_ ¿Se cree que estoy persiguiéndolo para que me deje ir con usted? ¿Se da cuenta que es un estúpido? Estaba tratando de evitarle un papelón, de que se le rían en la cara.  
 \_\_\_ ¿Quién va a reírse?  
 \_\_\_ La gente. Todos.  
 \_\_\_ Pero si yo soy sincero, yo la quiero...  
 \_\_\_ Eso no tiene nada que ver. (SORIANO, 1982, p. 138)

El fragmento se posiciona en el diálogo que la narrativa traba entre esos dos códigos, donde uno que es central se presenta como superior y el otro, periférico, todavía no tiene conciencia de esa división semiótica que bifurca su geografía cultural. No se da cuenta de los papelones que enfrentará, al querer pasar, por su desconocimiento, por encima de ellos (códigos). El cantor de tangos, aunque comparte el lenguaje en alguna base, ya tiene ese conocimiento y hace la crítica de esos pliegos discursivos y semióticos y desde esa parodia

que la narrativa trae se enlaza la oralidad de lo periférico con el *kistch* y así los pliegos y valores adheridos quedan al desnudo.

La afición al deporte que empezó en la ciudad de Buenos Aires por aquella época fue creciendo y tomando su rumbo de crear numerosos clubes. Al principio, seguían las tradiciones británicas de incorporación y conducta. Más tarde los clubes se convierten en sedes sociales y recreativas.

Hacia fines del siglo XIX llegaron profesores de esgrima. Rápidamente algunas entidades los contrataron. Entre ellas el distinguido “Club del Progreso”, que no era asociado con boxeo de ninguna manera, por supuesto, como en “Cuarteles de invierno” lo vemos irónicamente – leer trabajo anterior-.

Cambios rápidos maquillan esa ciudad con reformas urbanísticas, resaltando la influencia primero la italiana y después la francesa, en las mansiones o en las residencias pequeñas, o también en las confiterías.

A ese ritmo también las costumbres se aceleraron y la modificación se hizo presente. La elite buscó acentuar algunos rasgos para obtener su diferenciación, basada en modelos de la burguesía francesa de la época de Napoleón III y así poder crear una imagen de superioridad dentro de espacios considerados elegantes y exclusivos, dando origen a comentarios burlones como los de Sarmiento, negando espacio y realidad hacia lo otro, diferente de esa fabricada identidad de la elite porteña, así como su liberalismo y su progreso.

El deporte se sumó a las actividades de la elite como sinónimo de diversión y vida sana. Los clubes eran los escenarios apropiados para esta exhibición. Ya desde el anterior siglo – XIX – empezó la práctica deportiva a hacer su aparición en el escenario argentino. Las primeras muestras fueron de orientación extranjera – inmigrantes – después la euforia se fue expandiendo y generalizando. Gimnasia y Esgrima fue uno de los primeros clubes. Fue fundado el 8 de octubre de 1880. Después apareció el club de remo, también de equitación y tenis y apareció, por fin, el boxeo, mientras otros se dedicaban al fútbol o al automovilismo.

En ese vaivén de luces y estilos entró un nuevo espacio para acompañar esta orquesta: los clubes, donde se hablaba de negocios, literatura y política y donde se practicaba como ser un buen “gentleman”. El primero fue el Club de Residentes Extranjeros, pero el más renombrado y hegemónico fue el Club del Progreso, fundado en 1852.

Allí tenían lugar las recepciones, los bailes y las “kermeses”. Se servía comida francesa con champán. Su espacio iba moldeando las imágenes sueltas de aquella elite

afrancesada. En sus puertas había un emblema hecho por artesanos franceses de un globo y un barco de vapor representando irónicamente la modernización y la fe en el progreso.

Esa diagramación, a través de la parodia irónica que el texto presenta, entra en el centro del planteo del discurso y desde allí expande nuevos horizontes, por ejemplo, arrancando sentidos que, de alguna manera, van formando nuevos planteos y perspectivas de discutir y ver lo cultural.

En “Cuarteles de invierno” aparecen elementos conocidos y elaborados como asentados y homogéneos: “soldados”, “challenger”, “título nacional”, “invicto nacional”, “Unión y Progreso”, “pueblo y Fuerzas Armadas unidos”, “común destino de paz y grandeza”. Elementos que si estuvieran solitarios sería un sentido, pero que “sobre la misma pared donde a la mañana alguien había pintado los carteles alude a la agresión sufrida de ser llamados traidores y asesinos, así, de ese modo, denuncian sobre la base conocida dada como natural y sin discusión de ninguna especie la rúbrica del planteo:

Sobre la misma pared donde a la mañana alguien había pintado los carteles, dos soldados terminaban de pegar un gran afiche que anunciaba:

Tony Rocha

Challenger al título nacional

Vs.

Marcial Sepúlveda

Invicto local

Domingo a las 22 hs. En Unión y Progreso

Pueblo y Fuerzas Armadas unidos en el común

Destino de Paz y Grandeza (SORIANO, 1982, p. 61)

Es decir, el texto dice que sobre la misma pared que sirvió para acusaciones falsas sobre la traición de los personajes que representan las fuerzas populares en tensión con la dictadura sirve para difundir el afiche hecho por los militares anunciando el espacio del club Unión y Progreso y la unión entre el pueblo y Fuerzas Armadas, discurso imitado con el dejo de ironía gritante cuando se hace alusión que era “sobre la misma pared “ donde tal injusticia había ocurrido, lo cual deja sin efecto todo ese discurso parodiado. Varios presidentes argentinos, como Mitre y Sarmiento fueron sus miembros. En las palabras de Lucio V. López citado en “Historia Visual de Argentina” de la revista “Clarín“:

Sin embargo, para el viejo porteño que no ha salido nunca de Buenos Aires o para el joven provinciano el Club es algo como una mansión soñada, cuya crónica está llena de prestigiosos romances y en el cual no es dado pertenecer a todos los mortales. [...] Ser del Club del Progreso, aun allá por el año 70, era chic, como era cursi ser del Club del Plata.

[...] El Club del Progreso ha sido la pionera de muchos hombres públicos que han estudiado en sus salones el derecho constitucional; literatura fácil que se aprende sin libros, trasnochando sobre una mesa de ajedrez. (LÓPEZ, 1997, p. 7)

Parodia discursiva que trae la atmósfera irónica que hilvana la narrativa propuesta.

### 3.3 Opresión y resistencia

Las narrativas de “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig y van con sus muchos discursos y tejidos desde el centro hasta las márgenes y viceversa recorriendo un tiempo difícil de silencio para poder encontrar los sentidos que tranquilos o temerarios viajan a lo largo del tiempo, tiempo histórico que se enlaza y se desnuda, a menudo, en las novelas, trayendo voces y ecos de fragmentos parodiados del cine americano, por el *kistch*, el Folletín y mundo *Pop*.

No parece América un producto perfectamente acabado ni homogéneo, sus discursos tampoco. Sabemos de sus muchas diferencias, de sus muchos escalones y sufrimientos. Sabemos cuánto le cuestan sus reconstituciones discursivas y su búsqueda continua de identidades. Tampoco parece ser la utopía robada el aliento de sus páginas de la vida cotidiana, acostumbrada a oír discursos cuyas planicies se desdoblán huyendo del diálogo multicultural necesario quedando el sabor amargo de lo muchas veces soñado delante de nuestros ojos y oídos, ávidos de comunicación y conocimiento entre las partes constituyentes de esos espacios y narrativas.

Llegamos así, en esa búsqueda de conocimiento y diálogo, al período que va desde los últimos años del siglo XIX hasta comienzos del XX en Argentina. Período del que se puede decir que tiene dos características de prudente importancia: la inmigración y los problemas obreros y sus respectivos movimientos: el socialismo y el anarquismo, cuyo papel en ese trayecto de refutación adquirirá una importancia noble.

Por otro lado, es también una fecha caracterizadora para otras orientaciones antagónicas. En 1901 se aprueba *la ley de residencia* que permite al gobierno desalojar del país a todos aquellos que él considera subversivos. Desde comienzo de siglo la narrativa social separa el trigo de la supuesta paja que el dictamen social y político trae.

La cizaña debe cortarse desde la raíz, debe ser investigada, controlada y ejercida la vigilancia completa, nada se puede escapar a ese control, es el mensaje. Problemática que los textos estudiados traen también a toda hora.

Empezaba a caer la tarde cuando llegué a la pensión. Mientras cruzaba el patio la vieja me salió al paso y me dijo que habían estado unos señores preguntando por mí. La puerta de la pieza estaba abierta. Habían revisado mi valija sin tomarse el trabajo de acomodar nada. La cama estaba deshecha y el colchón colgaba hasta el piso. Llamé a la vieja.

—Eran tres señores armados. Ya vinieron otras veces; cada vez que llega al pueblo alguno que no conocen vienen a mirar. Como están las cosas nunca se sabe, ¿no? (SORIANO, 1982, p. 60)

Si nos atenemos al contexto respectivo de “Cuarteles de invierno” vemos que sus narrativas, discursos y pasos han sido dados de similar manera en el sistema opresivo del llamado *Proceso* en Argentina, durante la dictadura de Rafael Videla – 1976 - que tomó el poder y el derecho de la sociedad civil. Es decir la parodia va dictando ese ritmo de diálogo e ironía que descentra lo hegemónicamente dado:

Los abusos de ese gobierno son bien conocidos: “la guerra sucia” librada contra el pueblo; la eliminación de toda oposición; la coerción de los inocentes mediante el secuestro y la tortura; las intervenciones paramilitares en fábricas, universidades y domicilios privados; y el exilio masivo que tuvo por resultado una nación separada de sí misma. Como parte de una lucha por el control hegemónico y una forma de manejar el crecimiento de los movimientos de masas,... (MASIELLO, 1987, p. 11)

Hay en la novela un tiempo delimitado, histórico que sirve de contextualización, que es el proceso militar de los años 70, cuyo poder despojó a los hombres de su identidad. La violencia institucionalizada aparece en la expresión literaria como aniquilando las fuerzas populares, representadas por el cantor de tango y el boxeador. Esa violencia reforzada por discursos que le sirven de instrumento dominador fue anulando todos los espacios y arrinconándolos en un ring como el parodiado por el texto de “Cuarteles de invierno” o la celda del texto de “El beso de la mujer araña” sin defensa, como Rocha delante de Sepúlveda, boxeador que representa a las fuerzas armadas o de Molina y Valentín presos y sin libertad por oponerse a propuestas discursivas de nación y por ello imposibilitados del diálogo social. La sociedad civil lucha a su manera por un camino devastador y de derrotas, cuya vela se enciende bajo la esperanza del no olvido, del poder contar esa historia para otros y así no callar. Bajo la perspectiva de mirar la época y la situación opresiva que se contextualiza en el silencio de la no-opinión.

Al despojar al pueblo de una cultura política, la norma autoritaria expulsa a los individuos de una esfera pública y se niega a permitirles un diálogo con el poder o cualquier crítica del estado. Esa táctica crea una especie de monumento al pensamiento hobbesiano, una población de sujetos pasivos despojados de lenguaje y privados del privilegio de la ambigüedad en su pensamiento o su expresión. De tal manera, el estado, al utilizar principios de exclusión, espera imponer el silencio del otro para que permanezca indisputable la norma autoritaria. Por consiguiente, el Proceso, que fue concebido para eliminar la resistencia popular, también intentó invalidar la producción intelectual difamando el valor de la cultura y considerando a los pensadores como subversivos potenciales. (MASIELLO, 1987, p. 12)

Aunque el tono asfixiante de la época reinaba generalizado, existían voces que poseían conciencia de clase, de identidad y que tuvieron la fuerza necesaria para el combate, yendo hasta el último round, aunque se les fuera la vida en ello. En ese profundo desequilibrio que se había instaurado surgieron el cordobazo, la matanza de Trelew, Ezeiza, etc. A lo largo de todo el *proceso* hubo siempre un grupo que resistió culturalmente y que se constituyó en contrapeso crítico.

Mi propósito aquí es referirme a los múltiples lenguajes de la cultura durante el Proceso. Pasando desde las esferas de la expresión popular esfuerzo cultural constituye una avanzada contra las instituciones y contra las cerradas estructuras del discurso autoritario. La empresa puede definirse en las expansiones y contracciones de espacios públicos permisivos, un nuevo planteamiento topográfico de los campos de batalla en pro de una expresión y oposición culturales. Desgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de algo distinto, los escritores y artistas argentinos cultivaron pues el espacio marginal, que ofrece una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen [...] En tales dominios, lo marginal transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario o aislar irremediamente al otro. Al mismo tiempo, esta actividad desarma el ideal de un sujeto unificado, y disuelve el cuerpo humano coherente que pueda ser utilizado por el régimen militar. Por consiguiente, las respuestas a la dictadura son a menudo de naturaleza plural, integrando a la elite y a las culturas populares, y expandiendo espacios inexplorados desde los cuales articular un discurso alternativo. [...] Así, desde la periferia del poder, un nuevo territorio se define con el fin de recuperar las libertades de la actividad cultural en la Argentina. . (MASIELLO, 1987, p. 12/13)

Veamos cómo esta situación de escritores y artistas empujados contra la pared de las circunstancias ideológicas de su momento histórico se ven impulsados a fragmentar los discursos unificados para, por un lado, debilitar lo autoritario y, por otro, integrar lo periférico, así se disuelven de una sola vez dos piedras de ese camino.

Se disuelve el sujeto unificado y el cuerpo coherente e impide que el campo autoritario militar manipule esas fuerzas, como se lee en la alegoría del personaje Rocha, cuyo cuerpo se machuca, se fragmenta pero se incorpora al relato y a la búsqueda de una salida pluralizada

con el cantor de tango, arte popular y así expande espacios dentro del propio hacer del relato, espacios inexplorados antes y que pueden traer la clave de posibilidades de continuación de esas fuerzas y esas luchas.

Ese día Rocha cumplía treinta y cinco años. Lo miré; la tela adhesiva que le tapaba el agujero del cuello se le había despegado. Me incliné y volví a pegarla con cuidado de no apretar demasiado. El tipo que nos había dejado el asiento no nos quitaba los ojos de encima. Al fin sacó una lata de cerveza de un bolso y me la ofreció con un gesto. Le dije que no, aunque tenía la garganta seca. Entonces me preguntó qué le había pasado a mi amigo. (SORIANO, 1982, p.191)

Así termina “Cuarteles de invierno” con ese final abierto a la posibilidad de un nuevo recontar esa historia y ahora con la reflexión y experiencia de quien la ha vivido y pasarla para otros que no la conocen.

En el último capítulo de “El beso de la mujer araña” además de aparecer la mujer araña triste y plateada enredada en su relato confuso y ya de umbral para otra fase que se deja en abierto, todavía se plantean los valores que llevan a las acciones o por qué las acciones son activadas si por buenas causas o por estar enredadas en imágenes diagramadas socialmente y recibidas como propias. Así la posibilidad de haber muerto contento – Molina- se la coloca entre esa dualidad individual y social. La respuesta queda en abierto, para la reflexión lectora y su interpretación.

...¿y el mar? Como siempre, voy nadando debajo del agua mi madre oye todo lo que pienso y estamos hablando, ¿quierés que te cuente lo que me pregunta?, “sí”, bueno... me pregunta si es cierto todo eso que sacaron los diarios, que murió mi compañero de celda, en un tiroteo, y si fue culpa mía, y si no me da vergüenza de haberle traído tanta mala suerte, “¿qué le contestaste?” , que fue culpa mía, y que estoy muy triste, pero no hay que ponerse triste porque el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morirse así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, “¿por una causa buena? Ummm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena”, eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa,... (PUIG, 1998, p.284-285)

Parece necesaria en esta contextualización indagar algunas claves para poder hacer entender el diálogo que las obras realizan y sus parodias cómo son configuradas. Enfocar el antecedente factual de ese régimen autoritario cuyo eslogan político peronista de 1974 era “Argentina potencia” con un Perón desgastado por los años e ideas, iniciando una antesala de represión a la izquierda, cuya prolongación estuvo en manos de López Rega e Isabelita. Ambos herederos del viejo Perón en el poder. La triple A, bajo orientación del lopezreguismo

dio base a lo que vendría después en términos de violencia social. Esto queda patente en la anterior obra de Soriano: “No habrá más penas ni olvido” publicada en Buenos Aires en 1982, cuya letra de tango presta su parlamento para servirle de lecho a ese lamento y queja de la sociedad civil ya desde su título y que sedimenta la posibilidad narrativa de los “Cuarteles de invierno”, que vivieron los lenguajes incomunicados en celdas separadas y oscuras. Desprecio y violencia se juntan para ir dibujando ese contexto cruel que el uso autoritario del Estado hace durante el *proceso*. El golpe militar de Videla, en marzo de 1976, no encontró un movimiento fuerte que se le opusiera o defendiera al gobierno anterior. Veamos el diálogo con el contexto diagramado de la época, con sus valores, procedimientos y discursos:

\_\_\_ Fue culpa de él – dije.  
 El doctor levantó la cabeza pero la oscuridad me impedía verle la cara.  
 \_\_\_ ¿Culpa de él? ¿Usted se cree que no sabemos quién le llenó la cabeza? Ese infeliz no es capaz de atarse los zapatos por su cuenta.  
 \_\_\_ ¿Qué quiere decir?  
 \_\_\_ Que fue usted quien lo empujó a venir aquí, usted que trata de impedir la pelea contándoles pavadas.  
 \_\_\_ Bueno, ya está. Preso Rocha, no hay pelea. Se quedó callado un rato. Cuando habló parecía divertido.  
 \_\_\_ ¿Preso? ¿Por qué lo habríamos metido preso?  
 \_\_\_ Injurias a las fuerzas armadas. Pueden fusilarlo por eso.  
 Se rió con cuidado, respetuoso de la orquesta.  
 \_\_\_ Usted nos toma por tontos, Galván \_\_\_ sacó un pañuelo y se lo pasó por la cara \_\_\_\_. Mucha gente nos tomó por tontos y así les fue.  
 \_\_\_ ¿Y qué van a hacer conmigo?  
 \_\_\_ Con usted. Hay muchachos que quisieran darle una paliza, eso es todo. No se crea tan importante, usted está tan muerto como el otro. Gatica, Gardel, de esos ya no hay más, compañero. (SORIANO, 1982, p.149)

Hoy, en nuestros días, el rumbo de resistencia intenta configurar una convergencia social, no sólo frente a la regresiva reestructuración neoliberal cuyas consecuencias ya conocemos, sino frente a los crímenes, pasados y presentes que desde un Estado autoritario se cometen contra la sociedad civil. Veamos la parodia de esos discursos y procedimientos, donde entre las líneas de los discursos imitados, el dejo irónico se va colando y formando su dibujo, fragmentando los sentidos antes homogéneos y autoritarios:

\_\_\_ ¿Viene a la fiesta? \_\_\_ preguntó sin mirarme.  
 \_\_\_ Sí. Contratado por el señor Suárez.  
 \_\_\_ Capitán Suárez \_\_\_ corrigió.  
 \_\_\_ Capitán Suárez \_\_\_ repetí.  
 Me devolvió la cédula, miró sobre mi hombro y pegó un grito:  
 \_\_\_ ¡Alto! (SORIANO, 1982, p. 8)

La relación de comunicación está ausente de ese preámbulo de “fiesta” que es la llegada. Bienvenida donde no se digna mirarse al invitado- “preguntó sin mirarme”. Y donde “señor” no tiene el *estatus* debido, sino el cargo militar: “capitán” que debe aprenderse como apéndice de saludo y repetición. Y, para finalizar, esa escena, nada mejor que el grito que domina y calla la otra voz. La enmudece.

No sólo los espacios públicos son invadidos, sino también los privados. El control y la represión son omniscientes y se pasean por todos los lugares en busca de acusaciones y oportunidades de violencia ciudadana y falta de respeto. Veamos en la novela el reflejo de esos golpes con otro ejemplo tenaz de ello:

Empezaba a caer la tarde cuando llegué a la pensión. Mientras cruzaba el patio la vieja me salió al paso y me dijo que habían estado unos señores preguntando por mí. La puerta de la pieza estaba abierta. Habían revisado mi valija sin tomarse el trabajo de acomodar nada. La cama estaba deshecha y el colchón colgaba hasta el piso. Llamé a la vieja.

—Eran tres señores armados. Ya vinieron otras veces; cada vez que llega al pueblo alguno que no conocen vienen a mirar. Como están las cosas nunca se sabe, ¿no? (SORIANO, 1982, p. 60)

### 3.4 Narrativas de resistencia.

En la otra orilla del camino, la literatura abre sus espacios escondidos para constituirse en posibilidad de reflexión y de diálogo a través de su potencialidad de ser un lenguaje, un lenguaje abierto hacia el diálogo social. En verdad siempre existió cierta línea literaria que registró los hechos opresivos en sus resistentes páginas. Tanto desde espacios periodísticos como literarios. El propio Roberto Arlt, como antes ya se discutió, lo hace en “El juguete rabioso”. En una época próspera para el país, parece raro que el texto hable de la crisis de los proyectos modernizadores del siglo XIX, que habían convertido a Buenos Aires en una babélica ciudad de inmigrantes, viviendo en conventillos cuya única realidad era la de las calles donde se desenvolvía la lucha por la vida. Eran la cara oculta de una Argentina agitada por los conflictos ideológicos y de clase, amenazada por una crisis económica inminente, observada por los militares que dominarían la escena política a partir de 1930. La importante sensibilidad del trabajo narrativo de los textos de Roberto Arlt traen a través de las hendiduras que los códigos sociales le permiten la voz de los postergados por el sistema social vigente, el punto de partida que los textos de Puig y Soriano toman como punto de partida para el diálogo:

La vieja nos mostró el cuarto del fondo. La puerta daba a un patio amplio, lleno de flores, al que rodeaba una galería abierta. Sobre una de las camas dormía un gato que apenas despegó los ojos para ver quién entraba. Rocha miró las paredes, el techo y los crucifijos sobre las camas.

\_\_\_No me gusta –dijo-, no tiene ventanas.

La vieja lo miró, un poco molesta, y se acercó a la puerta esperando que nos decidiéramos.

\_\_\_ ¿No tiene a la calle? \_ parecía deprimido -. Yo necesito ventana, aire, mucho aire. Soy boxeador, ¿sabe?

Nadie hubiera pensado que era cura, ni hombre de negocios.

\_\_\_Y mi amigo canta – agregó - . Los dos vivimos de los fuelles, señora. (SORIANO, 1982, p.13)

A pesar de la invitación el lugar que les corresponde a principio es el cuarto del fondo, que no tiene comunicación con las calles, no tiene aire para respirar, pero ellos reclaman y piden uno con ventana, es primordial para quien vive de “los fuelles”.

En el texto de “El beso de la mujer araña” se puede observar que esa falta de aire tiene su origen en una forma discursiva imperativa, desde donde se dicta el accionar de la masa y que no permite el diálogo, el aire que se necesita para respirar, para ver la calle y no quedarse en el cuarto de atrás como en una celda castigado por querer tener derecho al planteo, al cuestionamiento capaz de fragmentar ese cohesivo lenguaje impuesto como natural, mejor y adecuado a nuestro convivir social. Veamos la parodia en el texto de Puig:

MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPÚBLICA ARGENTINA Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires

Informe para el Señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada.

Procesado 3.018, Luis Alberto Molina.

Sentencia del Juez en lo penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales. Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Aposentado en Pabellón A, celda 10, con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1974. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1975. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal. (PUIG, 1998, p.151/152)

Aparece el discurso militar bajo una apariencia objetiva, general, homogénea, sin lugar a ninguna posibilidad de duda o planteo, mucho menos. Adquiere el lenguaje un aspecto jurídico, como si fuera ley y su cumplimiento. No hay espacio para la interpretación para el diálogo, para la mínima incertidumbre o cuestionamiento.

Es un cielo universal y legislativo, protegido y reforzado por nociones de patria, nación, instituciones como la Policía Federal, el Poder soberano del Ejecutivo que las representa e instrumentaliza a través de su acción y lenguaje de resguardo del patrimonio de ese lenguaje que es incorporado como natural y único.

Cualquier otro tinte queda fuera y considerado amenazador de la Paz que el apellido de Valentín irónicamente trae en ese buscar las hendiduras de la parodia para abrir espacios de reflexión y posibilidad de diálogo que ese lenguaje así cerrado impide vislumbrar.

Hay una división de los lenguajes, que ninguna ciencia simple de la comunicación puede responsabilizarse como propia; la sociedad con sus estructuras socioeconómicas y neuróticas, interviene y construye el lenguaje como un espacio de guerra. La guerra del lenguaje se produce en el lugar donde la sociedad transforma la diferencia en conflicto; fue posible anticipar que había una convergencia de origen entre la división de las clases sociales, la \*disociación simbólica, la división de los lenguajes y la esquizofrenia neurótica. [...]  
Existen figuras de sistemas, formas parciales de discurso, montados con la intención de dar al socioleto una consistencia absoluta, a cerrar el sistema, a protegerlo y a excluir al adversario. (BARTHES, 2004, p.134/136)

Siguiendo con el diálogo del contexto y antecedente que le sirve de base a los textos de las novelas, Alberto Ghirardo en “Humano ardor” (1930) relata las manifestaciones socialistas y anarquistas de esta primera época, al referirse a la historia de obreros que trabajaban en pésimas condiciones y su posterior lucha. Sus habitaciones, sus falta de aire que son reivindicadas por esos movimientos que pasan por nuevas narrativas donde se exige cambiar de habitación, del cuarto del fondo a uno con ventana, desde donde, por un lado, se pueda respirar aire, no estar aislado, preso, como en una celda, sin saber nada de lo que pasa en las calles, sin comunicación y a las oscuras, sin posibilidad de conversar, de mirar, ver, de escuchar y ser escuchado, de, en una palabra dialogar con los otros y con el mundo, con sus calles llenas de movimientos y agitaciones.

...y me fui por el patio iluminado que rodeaba al caserón. Caminé como si fuera un cliente más y me acerqué a una de las dos ventanas abiertas.  
[...]  
Contra el mostrador dos curdas sujetaban a un gordo que quería pelear con alguien y gritaba como un marrano. No quedaba lugar ni para escupir y por la puerta de atrás

entraban y salían algunos aburridos que dudaban entre tomar aire bajo la lluvia o aguantar la pestilencia del tabaco y el sudor. Lo más naturalmente que pude fui hasta el patio trasero. Había cuatro piezas cerradas pero a través de las cortinas de paño se distinguían las luces del interior. En una galería que abarcaba todo el ancho de la casa había tendida una mesa para unas cincuenta personas, cubierta de botellas vacías y platos sucios. Media docena de tipos sentados, riendo con los últimos cuentos de la noche. En el centro del patio había una gran parrilla protegida por chapas de la que todavía salía humo. (SORIANO, 1982, p.88/89)

Esas pésimas condiciones se repiten en el placer, donde el escenario se reproduce en las mismas condiciones difíciles de soportarse y que el personaje mira desde la ventana iluminada todo el pasar de las acciones dentro de ese escenario pobre, estrecho y sucio, donde el baile y el placer de la diversión tiene lugar. Sus habitaciones, sus falta de aire que no son reivindicadas, son ensordecidas por la comida y el alcohol, el sudor de los cuerpos que se estrechan en la miseria de una risa que se comparte.

También la obra “El conventillo” de 1918 de Luis Pascarella y “Libro extraño” de Sicardi de 1894 dan una buena contribución dentro de esa línea. “La joya más cara” de José Gabriel de 1922 muestra el trasfondo de clase y el ser anárquico. Veamos en “Libro extraño” esas bifurcaciones de clase, costumbres y decires mostrado en el Libro I:

Vivía en Almagro, si comer y tener cuartos y dormir a veces en ellos, quiere decir vivir en alguna parte. Hace tiempo de esto ya, cuando ese barrio era un suburbio lleno de quintas y cercos de moras e higos de tuna, y hornos -las hileras de ladrillos apilados-, y montones de cardos y el túmulo en forma de pirámide truncada y pequeñas casitas aquí y allá y ranchos y ombúes corpulentos y enormes charcos cenagosos... Vivía en la única casa de altos del barrio solitario, en cuatro cuartos. Tenía una cocinera negra, que le decía: su merced, y Genaro era su cochero, hacía tiempo y su sirviente a la vez. Ejercía su profesión de médico pobre, con muchas dificultades a pie, a caballo y muy rara vez en un pequeño cupé... Su día era el trabajo, su noche el estudio... pero sin duda por no ser de nuestro tiempo, leía pocos los libros de medicina y pasaba esas horas escribiendo. Tenía una fantasía vivísima y era un extraño y salvaje poeta, que acometía todos los libertinajes del arte con extraordinaria audacia, rompiendo en sus escritos forma y ritmo. Sus cosas no eran leídas, sino por algunos amigos y echaba al fuego todo, sombrío y huraño, enemigo de que hablaran de él y salvándose inconscientemente de que lo lapidaran en la calle. Era una desenfrenada inteligencia, calentada y enloquecida a veces por violentas pasiones y vivía mártir, sin embargo, de las muchas horas de inacción, caminando con los brazos abandonados, pensativo y escéptico. (SICARDI, 1894, p.2)

El texto presenta un médico de clase media que tiene una persona negra como cocinera un cochero y sirviente a su servicio. Condiciones consideradas por la narrativa como pobres, dentro de un contexto rioplatense que separa los quehaceres y espacios ya desde el vamos de sus historias de una época de mucha inmigración y de un esbozo de un proyecto cultural asentado en esas bases ya delineadas tanto en el ámbito de las costumbres como en la narrativa de ello que la literatura realiza.

Dicha huella Roberto Arlt no dejará escapar impregnando parte de su obra por el odio de clase. Esto significa que hay antecedentes literarios desde fin de siglo pasado hasta comienzos del siglo veinte que preparan el camino de expresión que Roberto Arlt denunciará y resumirá tan bien, junto con otros autores, y que mucho después Soriano y Puig traerán como propio. Es importante señalar que ya desde mucho antes había una literatura social que de manera incipiente mostraba toda esa agitación de problemas y luchas sociales existentes.

Dentro de ese contexto donde los textos adquieren su memoria y origen, también se pasa por la narrativa de Roberto Arlt, como ya se dijo, con su propuesta literaria trae la ironía a la escena y también su visión crítica de situaciones de la vida real, donde mezcla personajes imaginarios con personas conocidas. Agudeza del periodismo que fue su cuna, al igual que Soriano y cercano a Puig que comenzó atrás de las cámaras. Imaginación compartida de escritores que se fueron formando a lo largo de sus narrativas al comentar e hilar los hechos cotidianos de la situación social y política de la época. En el caso de Arlt regirá su tejido literario, no sólo el periodístico donde aprendió a preocuparse por los problemas de la ciudad, el estado de las calles y de las zonas abandonadas por la administración política, desde donde dialogaba con sus lectores, contestaba sus cartas y era un interlocutor de cada día denunciando, investigando y dando sus opiniones en los debates de la actualidad. Una serie de sus “Aguafuertes” que aparecieron de 1928 a 1935, comentan los sucesos de la revolución del treinta y pone al desnudo la corrupción política. En el periódico “El Mundo” escribe sus crónicas y su preocupación por el ascenso del nazismo y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

No dejó de sufrir el desdén de los martinfierristas, representantes de un arte minoritario y europeizado, jóvenes cultos que parecían detentar los derechos a la tradición literaria y a la renovación. Dentro de esa división repetida que las relaciones por doquier adquieren por el manejo semiótico imperante, sus textos se asocian al grupo de Boedo que defendían un arte comprometido con los problemas del hombre, preferían el cuento y la novela, no la poesía y veían en la literatura una posibilidad de contribuir con la transformación de la sociedad.

Las novelas “Los siete locos” (1929) y “Los lanzallamas” (1931) a través de medios alegóricos reflexionaban sobre la sociedad argentina e incluso la condición humana. Los apodos de algunos de sus personajes que son presentados como miembros de una sociedad secreta, financiada mediante la explotación de los prostíbulos y destinada a provocar una conflagración universal, son el indicio de la condición de esos relatos que convierten la realidad en una fantasmagoría donde se dibujan los perfiles de un mundo que se desmorona.

La voz burlona del narrador se encarga de parodiar ese drama hasta convertirlo en una mascarada, desde la perspectiva de quien conoce la falsedad de los valores, la inutilidad de los esfuerzos, lo insensato de las ilusiones, etc. Paralelamente, es posible percibir las consecuencias de una modernidad tecnológica tan fascinante como amenazadora, de unas prácticas revolucionarias tan esperanzadoras como grotescas, de alienación social y psicológica que padece el hombre contemporáneo. Su estilo narrativo fue libre e independiente de las estéticas dominantes en su entorno \_modernismo y vanguardias-reivindicando la vitalidad de la lengua española hablada en los márgenes de un espacio urbano de las primeras décadas del siglo XX. Es esa la línea de sucesión que los textos de Soriano y Puig siguen en la época que narraron sus textos y es ese su contexto.

El trayecto que recorre Soriano, en ese diálogo con lo histórico, se avalancha para la configuración narrativa que presenta los procedimientos sociales y sus discursos a través de una forma paródica donde la risa empieza y se nos borra un poco debido al matiz irónico que la aleja para dar un espacio para la reflexión. Sus novelas - guiones siguieron el camino de vuelta para la pantalla cinematográfica, sin muchos cambios en sus narrativas y diagramaciones visuales, casi listo esperando el carruaje técnico de la filmación.

Otro ejemplo que puede presentarse como contexto con el cual se dialoga y como antecedente es la masacre de Trelew ya citada antes. El 22 de agosto de 1972 se informa que los prisioneros políticos que se encontraban presos en la ciudad de Trelew fueron fusilados y masacrados.

Muchos fueron los relatos conjeturados sobre esa acción cruel, pero un detalle dentro de esa masacre se asocia al libro de Soriano, más precisamente al pasaje de la pelea del boxeador, cuando las “fuerzas del orden”, desesperadas, accionan sus aviones para que en vuelos extremadamente bajos actúen negativamente contra uno de los protagonistas: Rocha.

Ese elemento de lo factual que asoma parece asociarse con el hecho de que en Trelew, en la base Zar, hay dos aviones Corsarios, uno negro y otro rojo, que a la madrugada sobrevuelan el penal y enfilan hacia el Pabellón 5 en forma amenazadora, como para ametrallar.

Además, durante algunas noches suelen escucharse ráfagas de ametralladoras y gritos. Comparemos:

Bruscamente, el motor del helicóptero se volvió un bramido ensordecedor. Giró sobre el estadio, bajó a veinte metros de nuestras cabezas y el viento de la hélice arrancó paraguas y diarios de las manos, haciéndolos volar furiosamente entre la lluvia mientras la gente gritaba e intentaba escapar. En la tribuna que yo podía ver

hubo dos avalanchas y el público del ring-side se olvidó de repente de la pelea para ponerse a salvo. Dos filas de sillas se dieron vuelta y la gente se pisoteó hasta que el helicóptero se elevó lo suficiente como para que todo el mundo se pusiera de pie a mirar al cielo. (SORIANO, 1982, p. 164)

O también en el siguiente trecho de la misma novela donde sumado a la asociación referida anteriormente se le adjudica un lenguaje y una ejecución de acciones cercanas al *kitsch* e incluso a lo escatológico, viajemos en la asociación, en el uso coloquial de los parlamentos y en su ambiente de extrema presión en vía de la derrota:

Cuando la vuelta terminó, Rocha vino al rincón con la cabeza levantada al cielo. Le puse el banquito y se dejó caer pesadamente.  
 \_\_\_ ¿Qué carajo pasó? \_\_\_dijo y se sonó la nariz medio adentro del embudo, medio sobre mi camisa.  
 \_\_\_El helicóptero \_\_\_contesté y me acordé de pasarme la mano sobre la cabeza para acomodarme el pelo.  
 Miró otra vez el cielo oscuro del que seguían cayendo unas gotitas finas.  
 \_\_\_ ¿Se las tomó? \_\_\_escupió adelante suyo \_\_\_; mejor, ya me tenía las pelotas rotas el ruido ese \_\_\_se dio vuelta y me miró como disculpándose\_\_: No me dejaba concentrarme, ¿se da cuenta?  
 Asentí. (SORIANO, 1982, p. 164/165)

La oralidad clara del fragmento pone de manifiesto con más énfasis el vigor del mensaje que anticipa lo porvenir: el ruido del motor del helicóptero invade el espacio del boxeador y de Galván, con el objetivo de atontarlos, de no dejarlos pensar, de fastidiarlos y debilitar sus resistencias frente a la lucha.

El control de esos cuerpos presenta ahora de manera directa su punición, al haber transgredido su disciplina, su norma. Se pone en práctica así el castigo feroz para aniquilar la voz del otro. Reglamentación de las conductas. Conducta y corrección a través de la violencia.

Ese mecanismo atraviesa toda la narrativa, discriminándolas como normalizadas o no. Ciudadanos y subversivos. Este momento de la pelea es el clímax de todo un sistema presentado como una red de diversos miedos que han sido mostrados durante ese viaje espacial.

Una verdadera organización implacable de las acciones y los espacios, delimitando constantemente sus sentidos. Desde el espacio superior del cielo aparece ese helicóptero que amenazante sobrevuela el ring, espacio de la lucha. Imagen de la permanente vigilancia que las fuerzas del “orden ‘llevan a cabo.

En la trama externa de las corrientes literarias, la delimitación se hace presente con otros matices:

La historia de la literatura argentina en este siglo está formada por esta preferencia por lo marginal. Así, en el período de los años 1920, escritores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jacobo Fijman buscaron refugio en la marginalidad para desafiar los intereses metropolitanos de sus colegas y para responder al discurso unificado que pertenece a la vanguardia. Al buscar la posición marginal, estas figuras excéntricas hablaron en un lenguaje que coincidía con el discurso anarquista: un vuelco contra el orden, un rechazo de los sistemas cerrados de significación y la busca de una voz colectiva que desafiara al lenguaje autoritario. [...]

Al igual que esos modelos sociológicos, la cultura literaria en la última década también tomó en cuenta los sistemas de representación que limitan o facilitan la movilidad grupal. Menos preocupados por el binarismo, los críticos empezaron a pensar muy deliberadamente en términos de heterogeneidad. En particular Los libros y Crisis, inmediatamente antes del golpe de 1976, estudiaron la marginalización del artista por los regímenes represivos y las posibilidades de utilizar la marginalidad para lograr una alianza con los segmentos oprimidos de la sociedad. Por consiguiente, el discurso crítico fue pluralizado, cubriendo diferentes zonas desde la cultura alta y popular hasta las ciencias sociales y la reforma pedagógica. Estas cuestiones continuaron durante el Proceso, si bien en forma más cautelosa. (MASIELLO, 1987, p. 20/21)

### 3.5 Desplazamientos y sentidos.

El nudo del diálogo es, por supuesto, el contexto histórico reciente y se alude al período más fuerte de la represión: 1976-1979, donde las fuerzas populares recibieron duros golpes de fervorosos boxeadores del régimen.

De manera semejante, el texto de Osvaldo Soriano consigue en su contextualización subvertir los discursos autoritarios y reconocer los espacios propios de la cultura de un pueblo reprimido, encontrando espacios de resistencia, al permitir que esas voces alternativas afloren dentro de sus sencillos lenguajes, pero desde sus obstinados caminos de resistencia e identidad y a través de ese tipo de relato mostrar espacios críticos de la cultura argentina, al igual que Manuel Puig desde “El beso de la mujer araña”.

Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999, p. 5)

Las fuerzas armadas y las fuerzas de poder que la acompañaron durante el proceso fueron diagramando, simultáneamente a la ocupación del estado, una red de relaciones, valores y prácticas que fueron dibujando una realidad de intriga e incomunicación.

El universo de valores homogéneos está respaldado por la noción de patria, dentro de la cual se anidan todos los silencios de ideas y fuera de la cual están los enemigos que conspiran contra ella y su orden. Recordando el fragmento de Soriano:

\_\_\_Me felicito\_\_\_dijo con un tono casi femenino\_\_\_, por ser el responsable de esta magnífica velada que las fuerzas armadas de la nación ofrecen hoy a Colonia Vela. Digo me felicito y no pecho, señoras, señores, de inmodestia. Me felicito de haber descubierto en el teniente coronel Heindenberg Vargas además de un soldado ejemplar, un músico delicado y sensible. Un hombre que empuñó las armas en las horas más sombrías de la patria y hoy cuando la paz y el respeto han sido restablecidos, empuña su simple batuta para regalarnos con estas maravillosas Cuatro estaciones que el inmortal Vivaldi hubiera querido escuchar esta noche en la sublime interpretación de la orquesta de cámara del regimiento cinco de caballería aerotransportada. (SORIANO, 1982, 141)

La política de la seguridad social que absorbe todos los espacios también los divide en unos y otros, originando así, la exclusión. Todas las relaciones sociales pasan por la pintura de la “guerra” y se transforman bajo ella, debido a los grupos guerrilleros, a los grupos de tareas militares, estatales y paraestatales de represión. Todo se tiñe de un mismo color y en busca de enemigos cada día más numerosos. Así, las labores, los trabajos, las actividades y hasta las diversiones se dividen y se caracterizan, teñidas por esta ideología generalizadora.

\_\_\_Nos hacía mucha falta tener una fiesta \_\_\_dijo. Después me señaló con un dedo \_\_\_: Usted va a cantar en el teatro Avenida para gente selecta, intachable; también estarán los militares y si promete no cantar alguna pieza subida de tono vendrán los tres miembros de la iglesia. Será un poco aburrido, pero para eso le pagan, ¿no? Lo importante es que le paguen.  
Después miró a Rocha.  
\_\_\_Lo suyo es más popular, claro. En el Club Unión y Progreso. Y cuídese porque Sepúlveda es una luz con la derecha. Siete nocaut seguidos.  
Rocha escupió contra un árbol. (SORIANO, 1982, p. 21)

Observamos que la novela nos presenta, por un lado, la fiesta oficial, realizada y controlada por las fuerzas representativas del poder y del “orden”. Por otro, la división de las expresiones culturales que ese “orden” ejecuta. División valorativa y espacial. Y se construyen divisiones que pasan por desplazamiento de valoración, como el Club Unión y Progreso, que pasa a perder el prestigio oficial y en la novela le es otorgado al boxeo ese espacio ya desprestigiado.

Para completar esta reflexión las palabras de Masiello reafirmando este contexto del proceso y sus campos:

Al igual que la fragmentación de instituciones aparentemente homogéneas como la prisión militar, el espacio de las culturas populares y oficiales también confirma una pluralidad de disfraces críticos y voces no previstas. El modelo de campo cultural que propone Pierre Bourdieu como un espacio de fuerzas competitivas es quizá más útil para explicar esa potencialidad (1957). Bourdieu entiende el campo cultural como un lugar donde las posiciones son delimitadas por competitivos grupos de interés; de ahí surge una serie de negociaciones en las cuales los individuos reclaman la legitimidad y el poder. Sin embargo, en el caso argentino tales confrontaciones son rara vez peleadas de antemano de manera que su aparición en el horizonte cultural de una sociedad represiva a menudo resulta una sorpresa tanto para los gobernantes como para los propios disidentes. (MASIELLO, 1987, p. 16)

Los intelectuales y los sectores populares tienen poco contacto en esta época y no se conocen entre sí, tal vez por eso, el cantor de tango y el boxeador estén presentes en esta aventura de conocimiento, “Cuarteles de invierno” y en “El beso de la mujer araña” la militancia política se mantiene dentro de moldes rígidos y de exclusiones sexuales.

\_\_\_ A ver... ¿qué te voy a decir?  
 \_\_\_ Todos igual, me viene con lo mismo, ¡siempre!  
 \_\_\_ ¿Qué?  
 \_\_\_ Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.  
 \_\_\_ ¿Te dicen eso?  
 \_\_\_ Sí, y eso les contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay...yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza.  
 \_\_\_ Yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabás de definir vos. (PUIG, 1998, p.25)

Los grupos defensores de los derechos humanos tuvieron un papel fundamental en este rescate de la memoria del río Leteo y enveredándola por caminos más auténticos de vida. Es ahí que los canales artísticos, como venimos viendo tienen también un rol importante, al poder captar esa reconstrucción de lo vivido y comunicarlo con lo pasado y con la esfera pública y social pasando por la elaboración intelectual y ética.

Basados en una relación de poder obviamente pre-discursiva, el régimen autoritario impone modelos de organización discursiva sobre presupuestos cuya verdad se presenta como autoevidente e indiscutible. Silvia Sigal e Isabel Santi analizaron los discursos de los militares chilenos y argentinos en relación al objetivo de fundar una legitimidad diferente de la del orden democrático. En esa operación identifican los rasgos de este proceso de autolegitimación, sostenido, en primer lugar, por la “identificación entre Fuerzas Armadas y Patria:... las Fuerzas Armadas tienen la obligación moral de asumir el poder en nombre de los intereses de la Nación”. Esta identificación, que es uno de los ejes principales del discurso, funciona como precondition y presupuesto de todas las operaciones de comunicación con la sociedad, concebida como proceso guiado en una sola dirección: desde el poder hacia los “habitantes”, el “pueblo, raramente interpelado como “ciudadanos”. En efecto, esta última interpelación supone, en su base, una diferenciación de

perspectivas que es necesario anular para que surja la entidad transubjetiva, pero no construida por los sujetos, que es la Nación, espacio de intereses más válidos y elevados que los de los grupos que la constituyen. En este punto, el orden de la Nación se propone como uno de los valores supremos y define un campo de enemigos que quedan excluidos de ella. Las fuerzas armadas, razonan Sigal y Santi, por su naturaleza y por su historia, por la fuerza de sus mitos colectivos, han nacido en unidad con la patria “ya que las guerras de la independencia estuvieron en el origen de la constitución de todos los Estados-Nación en América Latina”. (SARLO, 1987, p. 36/37)

Los discursos son impuestos, diagramados y soldados bajo la custodia de los militares que refuerzan esa su identificación con Patria y Nación dentro del imaginario de ellos y los imponen al resto de la sociedad, bajo todas sus formas y rincones, reforzando la discursividad como si fuera tejida por todos, cuando, en verdad, no lo es, es hegemónica y autoritaria.

En ese marco eufórico de los discursos construidos y falseados se realizó el campeonato mundial de fútbol de 1978. Y la tradicional pasión nacional por el deporte ejerció un rol fundamental en el control ideológico y propagandístico oficial y un nuevo eslogan fue usado y manipulado: “Los argentinos somos derechos y humanos” intentando refutar las denuncias sobre derechos humanos que se venían sintiendo, especialmente en el exterior.

Eco literario de este evento de manipulación popular es en la obra de Soriano la fiesta organizada por la oficialidad y las fuerzas armadas del cual participarán los protagonistas de la historia.

Las voces de las madres de plaza de Mayo en sus rondas semanales eran tapadas por los gritos de “Argentina campeón”. Por eso surgió con ímpetu jubiloso el “No olvidar” con el que las madres desafiaban a la oficialidad. “Las locas” como fueron llamadas, recibieron también y casualmente el apoyo de profesionales que ejercían ese principio de salud mental y psicológico. Veamos como esos discursos son presentados en “Cuarteles de invierno”:

\_\_\_ Mi capitán, señores oficiales de las fuerzas armadas, señoras y señores: la ciudadanía y el ejército al que pertenezco con honra, me han otorgado una misión en un frente que por distintas causas ha estado siempre en manos de civiles. El frente deportivo. Allí estoy combatiendo y conmigo combaten todos mis camaradas. Como ayer en la guerra, donde vencimos con tantos sacrificios, hoy venceremos también en la paz. Pueden confiar en mí como siempre han confiado en los soldados de la patria. Pronto traeré a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Yo seré campeón y conmigo el verdadero país será campeón. (SORIANO, 1982, p.143)

Asimismo, circunstancias sociales apremiantes dejan muchas veces la literatura en el plano de lo no esencial. Al preocuparse primordialmente por la supervivencia, tener que forrajear qué comer o resolver cuestiones básicas de la vida cotidiana como el transporte, el

aseo o la salud, la lectura se transforma en una hazaña, poblada por héroes anónimos cuya mayor proeza consiste en resistir.

Si tantos años de terror marcaron tan profundamente la vida cotidiana de un pueblo, no se podría esperar menos de sus manifestaciones artísticas, como reflejo vivo de todo ese contexto. Muchas veces, para soportar el horror del presente, es necesario sumergirlo en el río de la historia, para que la atención colectiva recaiga sobre el impacto de ella, y no más sobre la experiencia de sufrir. Salvar la colectividad tan duramente golpeada se vuelve una prioridad, y tal vez el hecho político que mejor lo comprueba fue la derrota del peronismo en 1983, en la Argentina. Como un intento de dar una versión de la historia que cubra con un manto de silencio espeso y seguro a casi todo el pasado, aun de forma frágil y vulnerable.

En su ensayo sobre novelas argentinas publicadas en los últimos años, Beatriz Sarlo reconoce las vicisitudes de trabajar con un corpus tan heterogéneo, que la obligaron a trazar líneas descriptivas distintas. Los rasgos de un discurso literario tanto formal como ideológicamente tan opuesto al discurso del autoritarismo cautivaron y atrajeron gran recepción social, en momentos políticos particularmente difíciles. Este momento del país fue singular porque, por primera vez, las fuerzas armadas deciden llevar a cabo la liquidación física del enemigo según estrategias abiertas y clandestinas y seguida de un discurso que justificaba esta intervención, asombrosa, por otro lado, por ser sistemática.

Observemos el *modus operandi* de las fuerzas de poder en esta cita de la autora:

Al mismo tiempo que las fuerzas armadas ocupaban el estado, la trama de vínculos entre diferentes sectores sociales se disolvía o era obturada por la represión. Intelectuales y sectores populares permanecen durante este periodo casi completamente incomunicados y esta clausura en la circulación de los discursos y en la producción de contactos entre diferentes lugares de la sociedad es uno de los rasgos más estables de esta cultura del miedo".(SARLO, 1987, p.32)

Fueron estas experiencias difíciles de caracterizar discursivamente las que definieron la vida cotidiana, familiar, laboral, vecinal, institucional, educacional, de ocio, de relación con la iglesia, etc. No cabe la menor duda de que se alteraron profundamente los ritmos, las modalidades y las relaciones de la esfera privada y la pública. Se obturaron las redes de la memoria colectiva, y fantasías de persecución, muerte, secuestro y pérdida se infiltraron y marcaron el tono general de este período.

Las primeras reacciones vinieron en forma de olvido, de silencio. El país padeció la redificación, el olvido y también, a través de varios esfuerzos la reflexión y resistencia. Recordar los conceptos de Adorno y Horckheimer, en la que la reconstrucción de lo vivido se

presenta como elemento básico de un proceso de comprensión que hace posible reconstruir el pasado y su experiencia.

Durante este período se forjaron esas constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas caracterizadas por la indefinición de sus términos y dinámica que Raymond Williams ha denominado “estructuras de sentimiento”. Estas representan la zona más tenue de la experiencia social, dado que aún no están fijadas en el espacio del intercambio simbólico.

Todos los obstáculos impedían la construcción de significados compartidos y, en consecuencia, bloqueaban una explicación autónoma de la razón de estado militar. Estas innovaciones son imprescindibles para poder decir qué se desea realmente y, sobre todo, qué *no* podemos desear. Sarlo añade:

...la literatura diseña su lugar en un proceso de simbolización y construye la particular relación de autonomía-heteronimia que es uno de los rasgos centrales de la práctica artística, de su significación social y su potencial de invención y modelización. (SARLO, 1997, p.40)

A lo largo de todos esos años del Proceso militar, la literatura pudo leerse como discurso crítico aunque adoptara la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como recursos para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia. Se trató de rodear ese núcleo resistente y terrible que podía llamarse lo real, otorgándoles a las obras escritas y publicadas la función de *hablar* cuando toda la circulación pública de discursos parecía callada.

Si se considera ideal la situación comunicativa detallada por Jurgen Habermas (1984), donde existe “una descripción de las condiciones dentro de las cuales los reclamos acerca de la verdad y la corrección pueden ser discursivamente dirimidos”, nos encontramos con unas condiciones precisamente opuestas a éstas bajo gobiernos autoritarios. El régimen autoritario impone modelos de organización discursiva sobre una verdad que se presenta como autoevidente e indiscutible:

Un muchacho de guardapolvo estaba improvisando un cartel en letras negras sobre fondo amarillo:

Gran recital de Carlos Romero  
La Voz Varonil de Colonia Vela  
Lunes 22 hs. Teatro Avenida  
Pueblo y Fuerzas Armadas unidos en el común  
Destino de Paz y Grandeza (SORIANO, 1982, p.62)

El texto aquí sugiere el empeño de la palabra que el orden de la Nación impone dentro de ese contexto de narrativa, considerado como con un único sentido a seguir por quien escucha o lo lee. Se propone como uno de los valores supremos y define un campo de enemigos que quedan automáticamente excluidos. Este campo enemigo se compone de lo absolutamente extranjero a las tradiciones, a la historia y a los valores de la patria, y, en particular, de individuos atacados por una patología.

Al parodiarse aquí en este fragmento el discurso militarizado a través de la narrativa literaria propuesta que se ríe irónicamente de esta imposición de un único sentido general de lectura y comprensión, se rechaza, paralelamente, el hecho de paralizar el sentido

Ese es su mérito y posibilidad de diálogo al mostrarnos discursos de ciencia o ley que funcionan imponiéndose al conjunto de la sociedad, pero que el lector al leerlos, no los lee de esa manera, sino por las entrelíneas que encuentra o descubre dejando paso a otras nuevas formas de sentidos.

La intensidad que usted alcanza en *Madreselvas* sobrepasa el sentido mismo de la melodía – soltó, imperturbable.

\_\_Gracias -le dije -, mañana hablamos de eso.

\_\_Uno puede tocar las madreselvas con el oído al escucharlo.

[..]

\_\_Ahora, los tangos nuevos que usted hizo, esos...digamos... de protesta...esos se me escapan, le soy sincero.

Me dio fuego.

\_\_A mí también -le dije -, hace tiempo que ya no los canto.

Abrió el brazo libre, hizo un gesto de comprensión y echó el cuerpo ligeramente hacia delante.

\_\_El horno no está para bollos - dijo.

Buscó con la mirada un lugar donde sentarse pero no se decidió.

\_\_Por otra parte - murmuró acentuando un aire crítico -, el tango no tiene que mezclarse con la política.

Como no le contesté dio una pitada al cigarrillo y agregó:

\_\_Digo, ¿no?

\_\_Así que usted también canta - comenté por decir algo. (SORIANO, 1982, p.30-31)

El tango, expresión artística popular, no debe mezclarse con la política, ese es el mensaje, la orden impuesta de sentido único y claro. No se entiende el modelo justo del tango tradicional en moldes nuevos, cuyos sentidos no pueden adivinarse e, incluso, molestan por estar en formas enemigas dentro de la configuración social de los discursos...

Ante la sociedad, se efectúa una visión de doble perspectiva, transparente y opaca al mismo tiempo; los valores y las reglas se exponen de manera clara y nítida, pero existe un trasfondo de total opacidad sobre las relaciones tal como de hecho se viven: “Asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino

Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se pliegue a la verdad presente en el discurso de origen”. (SARLO, 1987, p.39).

Asimismo, la supervalorización del orden familiar, como algunas estadísticas comprueban que ciertas organizaciones similares al *Opus Dei*, fundado por el beato Josemaría Escrivá en Madrid el 2 de octubre de 1928, crecieron notablemente durante los años del *Proceso*, estableciendo un paralelismo entre país/familia, que refuerza esta opacidad.

Es allí donde se va a buscar el hilo que restaure esta red. Y como sabemos, una cultura, una sociedad, un discurso comunitario nunca está hecho del todo, no está totalmente terminado. Se va haciendo por sus muchas vertientes. Y en este caso vemos cómo todas esas vertientes expresan un gran discurso administrado y organizado con fines utilitarios- y no liberadores- de una instrumentalización de poder absoluto y dominador. Veamos en “Cuarteles de invierno” esas fuerzas y esos grupos juntos en su accionar social compacto y contradictorio sin el menor remordimiento:

\_\_\_ ¿Y qué se hizo de él?

\_\_\_ Lo mataron. Apenas si lo pude poner en una bolsa para enterrarlos.

\_\_\_ ¿Por qué?

\_\_\_ Lo confundieron con un pibe que andaba escapando a la noche. Era cuando los milicos recién llegaban y no dejaban perro con cola.

Por la puerta de la esquina entró Marta con paso inseguro, como si no tuviera la costumbre de mostrarse ante tanta gente. No debe haber aguantado las miradas porque se colgó del brazo del doctor Ávila Gallo que venía detrás saludando a todo el mundo. Después entró Rocha, seguido de otros dos tipos que no le llegaban a los hombros. Rocha se paró, miro mesa por mesa y por fin, inevitablemente, me encontró y vino hacia nosotros.

\_\_\_ ¿Qué le pasó? – me dijo con pinta de matón barato.

\_\_\_ Qué le importa – contesté.

\_\_\_ Lo esperamos en la misa. El doctor está furioso. Lo hizo quedar como la mona con la gente. (SORIANO, 1982, p40-41)

Al reunir elementos como muerte, pibe, milicos, tanta gente, doctor Ávila Gallo, saludando a todo el mundo, Rocha, con pinta de matón barato, la frase que le continúa – Lo esperamos en la misa - carece de su valor original y adquiere otro orgánico que la difama al aparecer enlazada con las anteriores que pertenecen a experiencias diferentes y contradictorias, lo que va despertando en nuestra memoria ciertas asociaciones que se le adhieren y que si las tomamos sin mucho juicio en la vida cotidiana nos llevan por caminos otros. Dentro de ese ámbito discursivo aparecen axiomas y valores que pertenecen al discurso oficial, a veces del ejército, otras de la nación, otras de la familia y también de la Iglesia, como institución. Todas como colaboradoras de la época y de ese gobierno. Y con ello vierten sus discursos en la sociedad, revelándonos un funcionamiento social e institucional de

poder y estímulo social. La ideología dominante va tiñendo todos los lenguajes con su autoritarismo, diferente y alejado del verdadero sentido cristiano, también presente en la novela:

\_\_\_Mañana firmes en la misa, ¿eh?  
 No abrí la boca. Estaba empezando a arrepentirme de no haber alquilado una pieza para mí solo. El grandote insistió:  
 \_\_\_¿Qué le pasa? ¿No cree en Dios?  
 Seguí caminando sin contestarle. Me agarró de un brazo y suavizó el tono.  
 \_\_\_Hágame la gauchada, Galván. Siempre voy a rezar antes de cada pelea.  
 (SORIANO, 1982, p.27-28)

Otro dato interesante de esos años del proceso aportado por el ensayo de David William Foster – 1987, p. 96 - es el de que la mayor exportación de la Argentina de esa época ha sido la de sus propios habitantes. Se fundó, así, una literatura argentina desde el exilio, a través de la cual los escritores retrataron en sus novelas la patria perdida o su vivencia personal que sintetizaba el trayecto histórico nacional. Es lo que enseñan las páginas de Puig y Soriano que tuvieron las suyas en el extranjero y así pudieron escribir con más tranquilidad y protegidos de la “persecución ambiental”, pero, por otro lado, se iba quedando cada vez más desvinculado de la textura de la vida cotidiana del país.

Es esta época dura de contradicciones e injusticias, pero también de búsqueda y resistencias que sirve de contextualización a la novela “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña”. O en las palabras de Barthes:

El lenguaje eucrático sustentado por el Estado, está por todos lados: es un discurso difuso, diseminado, osmótico, que impregna los cambios, los rituales sociales, las diversiones, el campo socio-simbólico (sobre todo en las sociedades de comunicación de masa). Es un discurso pleno: no hay lugar en él para el otro.  
 (BARTHES, 2004, p.128)

Por eso las líneas que la narrativa, por medio de la literatura, trae con su arte para la lectura abren espacios para estudiar los lenguajes fuera de esta pseudo-constatación de la *doxa* y poder reflexionar sobre esas relaciones de los lenguajes, sus pugnas y tensiones, sus seguridades y sus inseguridades cuando se los interroga.

### 3.6 Narrativas de resistencia.

En la otra orilla del camino, la literatura abre sus espacios escondidos para constituirse en reflejo y reflexión. Es decir, cierta línea literaria que siempre estuvo presente registró los hechos opresivos en sus resistentes páginas. Tanto desde espacios periodísticos como literarios. El propio Roberto Arlt lo hace en “El juguete rabioso” registrando esos elementos de principios de siglo, aunque de manera rápida, al igual que la referencia al tango, ya presente desde entonces. Alberto Ghirardo en “Humano ardor” (1930) relata las manifestaciones socialistas y anarquistas de esta primera época, al referirse a la historia de obreros que trabajan en pésimas condiciones y su posterior lucha. También la obra “El conventillo” de 1918 de Luis Pascarella y “Libro extraño” de Sicardi dan una buena contribución dentro de esa línea. “La joya más cara” de José Gabriel de 1922 muestra el trasfondo de clase y el ser anárquico. Dicha huella Roberto Arlt no dejará escapar impregnando parte de su obra por el odio de clase. Esto significa que hay antecedentes literarios desde fin de siglo pasado hasta comienzos del siglo veinte que preparan el camino de expresión que Roberto Arlt denunciará y resumirá tan bien, junto con otros autores, y que mucho después Soriano traerá como propio. Es importante señalar que ya desde mucho antes había una literatura social que de manera incipiente mostraba toda esa agitación de problemas y luchas sociales existentes. Es interesante observar ese camino paralelo entre lo social y lo literario como testimonio de las luchas que los grupos en su devenir han ido desarrollando.

Otro ejemplo dentro de esa línea de asociaciones paralelas entre lo factual y lo ficcional las podemos encontrar en las páginas de Osvaldo Bayer sobre los fusilamientos hechos en la Patagonia en su libro y llevado después al cine. Idéntico trayecto recorre Soriano.

Bayer en sus páginas nos muestra y nos esclarece un hecho por demás oculto en la historia del proletariado argentino: la masacre de obreros rurales patagónicos en 1921. Se enseña así las etapas de la lucha obrera y la acción de los agentes de la represión armada. Con una intención menos literaria y más de exposición de hechos el autor intenta sus propósitos. Las fuerzas que configuraban esa contextualización eran: los grupos obreros anarcosindicalistas cuya fe simplista en su eje constructor creía que para triunfar bastaba tener suficiente razón en sus pedidos.

Obnubilados por la luz de la Revolución Rusa caminaban inocentes en su seguridad. Los pequeños comerciantes que vendían productos a los obreros iban paulatinamente

apoyando de manera indirecta el movimiento huelguista. Las sociedades anónimas dueñas de la tierra, del comercio y de las vías de comunicación, se encontraban alertas y disgustadas delante del levantamiento, temiendo sus consecuencias. Los estancieros que vivían de la tierra y la defendían con toda su fuerza. Los frigoríficos norteamericanos Swift y Armour, que no veían con buenos ojos el levantamiento por sus derivaciones negativas a sus intereses dentro de la industria de la carne, etc. En medio de todas esas fuerzas e intereses el gobierno populista de Yrigoyen. Y como eje central el ejército. La víctima será el huelguista rural. El ejecutor: el ejército argentino.

En un país democrático, con los tres poderes constituidos, que acababa de derogar la pena de muerte, se había realizado el fusilamiento sobre la base de un bando militar en un territorio en el cual ni siquiera se había proclamado algún estado de excepción. Esa historia que ya vislumbra las posteriores se filma antes que se termine la publicación del libro en un producción denominada “La Patagonia rebelde” de Héctor Olivera y Fernando Ayala. Con estas muestras ya no se podrá tapar con el silencio la tragedia obrera de la Patagonia. Ahora ha sido relatada, contada con franqueza a todo el grupo social.

Otro ejemplo que puede presentarse como antecedente es la masacre de Trelew ya citada antes. El 22 de agosto de 1972 se informa que los prisioneros políticos que se encontraban presos en la ciudad de Trelew fueron fusilados y masacrados. Muchos fueron los relatos conjeturados sobre esa acción cruel, pero un detalle dentro de esa masacre se asocia al libro de Soriano, más precisamente al pasaje de la pelea del boxeador, cuando las “fuerzas del orden”, desesperadas, accionan sus aviones para que en vuelos extremadamente bajos actúen negativamente contra uno de los protagonistas: Rocha. Ese elemento de lo factual que asoma parece asociarse con el hecho de que en Trelew, en la base Zar, hay dos aviones Corsarios, uno negro y otro rojo, que a la madrugada sobrevuelan el penal y enfilan hacia el Pabellón 5 en forma amenazadora, como para ametrallar. Además, durante algunas noches suelen escucharse ráfagas de ametralladoras y gritos. Comparemos:

Bruscamente, el motor del helicóptero se volvió un bramido ensordecedor. Giró sobre el estadio, bajó a veinte metros de nuestras cabezas y el viento de la hélice arrancó paraguas y diarios de las manos, haciéndolos volar furiosamente entre la lluvia mientras la gente gritaba e intentaba escapar. En la tribuna que yo podía ver hubo dos avalanchas y el público del ring-side se olvidó de repente de la pelea para ponerse a salvo. Dos filas de sillas se dieron vuelta y la gente se pisoteó hasta que el helicóptero se elevó lo suficiente como para que todo el mundo se pusiera de pie a mirar al cielo. (SORIANO, 1982, p. 164)

O también en el siguiente trecho de la novela donde sumado a la asociación referida anteriormente se le adjudica un lenguaje y una ejecución de acciones cercanas al kitsch e incluso a lo escatológico, viajemos en la asociación, en el uso coloquial de los parlamentos y en su ambiente de extrema presión en vía de la derrota:

Cuando la vuelta terminó, Rocha vino al rincón con la cabeza levantada al cielo. Le puse el banquito y se dejó caer pesadamente.  
 \_\_\_ ¿Qué carajo pasó? \_\_\_dijo y se sonó la nariz medio adentro del embudo, medio sobre mi camisa.  
 \_\_\_El helicóptero \_\_\_contesté y me acordé de pasarme la mano sobre la cabeza para acomodarme el pelo.  
 Miró otra vez el cielo oscuro del que seguían cayendo unas gotitas finas.  
 \_\_\_ ¿Se las tomó? \_\_\_escupió adelante suyo \_\_\_; mejor, ya me tenía las pelotas rotas el ruido ese \_\_\_se dio vuelta y me miró como disculpándose\_\_\_: No me dejaba concentrarme, ¿se da cuenta?  
 Asentí. (SORIANO, 1982, p. 164-165)

El *kistch* y la oralidad clara del fragmento ponen de manifiesto con más énfasis el vigor del mensaje. El ruido del motor del helicóptero invade el espacio del boxeador y de Galván, con el objetivo de atontarlos, de no dejarlos pensar, de fastidiarlos y debilitar sus resistencias frente a la lucha.

El control de esos cuerpos presenta ahora de manera directa su punición, al haber transgredido su disciplina, su norma. Se pone en práctica así el castigo feroz para aniquilar la voz del otro. Reglamentación de las conductas. Conducta y corrección a través de la violencia.

Ese mecanismo atraviesa toda la narrativa, discriminándolas como normalizadas o no. Ciudadanos y subversivos. Este momento de la pelea es el clímax de todo un sistema presentado como una red de diversos miedos que han sido mostrados durante ese viaje espacial.

Una verdadera organización implacable de las acciones y los espacios, delimitando constantemente sus sentidos. Desde el espacio superior del cielo aparece ese helicóptero que amenazante sobrevuela el ring, espacio de la lucha. Completa la imagen de la permanente vigilancia que las fuerzas del “orden ‘llevan a cabo.

En el interior de la trama las partes marginales se ven acorraladas en sus espacios, invadidas. En la trama externa de las corrientes literarias, la delimitación se hace presente con otros matices:

La historia de la literatura argentina en este siglo está formada por esta preferencia por lo marginal. Así, en el período de los años 1920, escritores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jacobo Fijman buscaron refugio en la marginalidad para desafiar los intereses metropolitanos de sus colegas y para responder al discurso

unificado que pertenece a la vanguardia. Al buscar la posición marginal, estas figuras excéntricas hablaron en un lenguaje que coincidía con el discurso anarquista: un vuelco contra el orden, un rechazo de los sistemas cerrados de significación y la busca de una voz colectiva que desafiara al lenguaje autoritario. [...]

Al igual que esos modelos sociológicos, la cultura literaria en la última década también tomó en cuenta los sistemas de representación que limitan o facilitan la movilidad grupal. Menos preocupados por el binarismo, los críticos empezaron a pensar muy deliberadamente en términos de heterogeneidad. En particular Los libros y Crisis, inmediatamente antes del golpe de 1976, estudiaron la marginalización del artista por los regímenes represivos y las posibilidades de utilizar la marginalidad para lograr una alianza con los segmentos oprimidos de la sociedad. Por consiguiente, el discurso crítico fue pluralizado, cubriendo diferentes zonas desde la cultura alta y popular hasta las ciencias sociales y la reforma pedagógica. Estas cuestiones continuaron durante el Proceso, si bien en forma más cautelosa. (MASIELLO, 1987, p. 20/21)

### **3.7 División y desplazamientos.**

El nudo del diálogo es, por supuesto, el contexto histórico reciente y se alude al período más fuerte de la represión: 1976-1979, donde las fuerzas populares recibieron duros golpes de fervorosos boxeadores del régimen.

Las actuaciones musicales no podían ocupar los espacios que les pertenecían, como los estadios, donde la unión pueblo / músico se daba espontáneamente. Los espacios eran cerrados, como mini-cafés o sótanos. La juventud y su expresión artística era impedida de expresarse, sólo a oscuras, sin ventanas, sin aire, parafraseando al boxeador Rocha de la novela, esas fuerzas populares precisaban aire para vivir y para hacer su arte.

Los cantantes se vieron impulsados a salir de sus esferas y buscar otros sitios donde elaborar y congregarse. El rock se desplazó de los márgenes al centro, pues fue cubriendo un rol de estímulo a la conciencia nacional, algo que las autoridades no habían planificado, ni pensado. Así, fue dando identidad a la juventud y los grandes cantantes se desplazaron y fueron a buscar los barrios obreros para ser su público y su nuevo espacio, creando nuevos espacios públicos impensados, transgrediendo las reglas del poder represivo y configurando nuevos dibujos de actuación. La vigilancia había sido desequilibrada por las fuerzas populares que con coraje y creatividad supieron encontrar otros caminos de expresión dentro del mismo contexto del proceso, convirtiéndose en voces alternativas dentro del discurso homogéneo y nacionalista. Subversión del lenguaje y de los espacios. Consecuentemente de las reglas.

De manera semejante, Osvaldo Soriano - con esta obra - consigue también en su contextualización subvertir los discursos autoritarios y reconocer los espacios propios de la

cultura de un pueblo reprimido, encontrando espacios de resistencia, al permitir que esas voces alternativas afloren dentro de sus sencillos lenguajes, pero desde sus obstinados caminos de resistencia e identidad y a través de ese tipo de relato mostrar espacios críticos de la cultura argentina.

Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999, p. 5)

Las fuerzas armadas y las fuerzas de poder que la acompañaron durante el proceso fueron diagramando, simultáneamente a la ocupación del estado, una red de relaciones, valores y prácticas que fueron dibujando una realidad de intriga e incomunicación.

Las fuerzas creativas o artísticas nacionales tuvieron que desplazar su desempeño para otras esferas de acción. Fueron obligadas durante el proceso militar a hacerlo y esto les sirvió de resistencia como se verá más adelante, al analizar el propio tema de este trabajo: el espacio.

El universo de valores homogéneos está respaldado por la noción de patria, dentro de la cual se anidan todos los silencios de ideas y fuera de la cual están los enemigos que conspiran contra ella y su orden.

La política de la seguridad social que absorbe todos los espacios también los divide en unos y otros, originando así, la exclusión. Todas las relaciones sociales pasan por la pintura de la “guerra” y se transforman bajo ella, debido a los grupos guerrilleros, a los grupos de tareas militares, estatales y paraestatales de represión. Todo se tiñe de un mismo color y en busca de enemigos cada día más numerosos. Así, las labores, los trabajos, las actividades y hasta las diversiones se dividen y se caracterizan, teñidas por esta ideología generalizadora.

\_\_\_Nos hacía mucha falta tener una fiesta \_\_\_dijo. Después me señaló con un dedo \_\_\_: Usted va a cantar en el teatro Avenida para gente selecta, intachable; también estarán los militares y si promete no cantar alguna pieza subida de tono vendrán los tres miembros de la iglesia. Será un poco aburrido, pero para eso le pagan, ¿no? Lo importante es que le paguen.

Después miró a Rocha.

\_\_\_Lo suyo es más popular, claro. En el Club Unión y Progreso. Y cuídese porque Sepúlveda es una luz con la derecha. Siete nocaut seguidos.

Rocha escupió contra un árbol. (SORIANO, 1982, p. 21)

Observamos que la novela nos presenta, por un lado, la fiesta oficial, realizada y controlada por las fuerzas representativas del poder y del “orden”. Por otro, la división de las expresiones culturales que ese “orden” ejecuta. División valorativa y espacial. Y, como se verá más adelante, el desplazamiento espacial del Club Unión y Progreso, que pasa a perder el prestigio oficial y en la novela le es otorgado al boxeo ese espacio ya desprestigiado. Para completar esta reflexión las palabras de Masiello reafirmando este contexto del proceso y sus campos:

Al igual que la fragmentación de instituciones aparentemente homogéneas como la prisión militar, el espacio de las culturas populares y oficiales también confirma una pluralidad de disfraces críticos y voces no previstas. El modelo de campo cultural que propone Pierre Bourdieu como un espacio de fuerzas competitivas es quizá más útil para explicar esa potencialidad (1957). Bourdieu entiende el campo cultural como un lugar donde las posiciones son delimitadas por competitivos grupos de interés; de ahí surge una serie de negociaciones en las cuales los individuos reclaman la legitimidad y el poder. Sin embargo, en el caso argentino tales confrontaciones son rara vez peleadas de antemano de manera que su aparición en el horizonte cultural de una sociedad represiva a menudo resulta una sorpresa tanto para los gobernantes como para los propios disidentes. (MASIELLO, 1987, p. 16)

Los intelectuales y los sectores populares tienen poco contacto en esta época y no se conocen entre sí, tal vez por eso, el cantor de tango y el boxeador estén presentes en esta aventura de conocimiento. Las relaciones de las esferas privadas y públicas se alteraron profundamente y la comunicación de sus actuaciones quedó bloqueada alcanzando a la memoria colectiva y perjudicándola.

Los grupos defensores de los derechos humanos tuvieron un papel fundamental en este rescate de la memoria del río Leteo y enveredándola por caminos más auténticos de vida. Es ahí que los canales artísticos tienen un rol importante, al poder captar esa reconstrucción de sentidos que nos comunican con el pasado y nos confirman el presente y analizan la configuración de la esfera pública y social.

Basados en una relación de poder obviamente pre-discursiva, el régimen autoritario impone modelos de organización discursiva sobre presupuestos cuya verdad se presenta como autoevidente e indiscutible. Silvia Sigal e Isabel Santi analizaron los discursos de los militares chilenos y argentinos en relación al objetivo de fundar una legitimidad diferente de la del orden democrático. En esa operación identifican los rasgos de este proceso de autolegitimación, sostenido, en primer lugar, por la “identificación entre Fuerzas Armadas y Patria:... las Fuerzas Armadas tienen la obligación moral de asumir el poder en nombre de los intereses de la Nación”. Esta identificación, que es uno de los ejes principales del discurso, funciona como precondition y presupuesto de todas las operaciones de comunicación con la sociedad, concebida como proceso guiado en una sola dirección: desde el poder hacia los “habitantes”, el “pueblo, raramente interpelado como “ciudadanos”. En efecto, esta última interpelación supone, en su base, una diferenciación de

perspectivas que es necesario anular para que surja la entidad transubjetiva, pero no construida por los sujetos, que es la Nación, espacio de intereses más válidos y elevados que los de los grupos que la constituyen. En este punto, el orden de la Nación se propone como uno de los valores supremos y define un campo de enemigos que quedan excluidos de ella. Las fuerzas armadas, razonan Sigal y Santi, por su naturaleza y por su historia, por la fuerza de sus mitos colectivos, han nacido en unidad con la patria “ya que las guerras de la independencia estuvieron en el origen de la constitución de todos los Estados-Nación en América Latina”. (SARLO, 1987, p. 36/37)

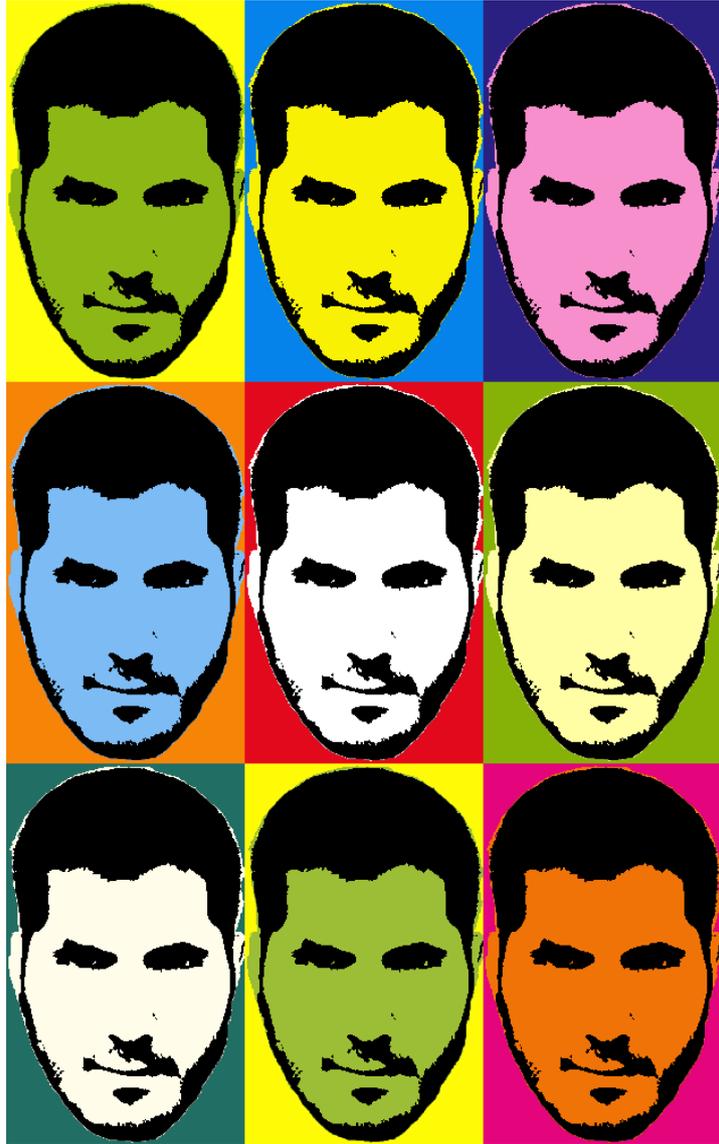
El régimen autoritario teje sus discursos y los impone como naturales, eternos y homogéneos, sin ningún relieve que lo moleste. Modelos discursivos que se reproducen, se refuerzan, se dibujan, se hacen, visiones, imágenes, adquieren nuevas siluetas impostoras como novedad que, en verdad, traducen viejas fórmulas de coacción, travestidas de colores e imágenes nuevas, pero de discursos ya conocidos e impuestos como indiscutibles y legítimos, propios y únicos de las Fuerzas Armadas, unidas al símbolo, dibujo, lenguaje y sentimiento adherido a lo que se dio en llamar Nación y Patria y que, por lo tanto, tienen una serie de derechos, entre ellos y principalmente, asumir el poder en nombre de todo esas razones y para poder protegerla como si se tratara de una antorcha sagrada.

Valores y comportamientos presentes en las dos novelas aquí analizadas. ¿Dónde encontrar los muchos matices discursivos, de un lado, del otro y del tercero también? Todos en sus muchos discursos. Veremos cómo el texto lo va creando y mostrándonos en él, por debajo o por encima de esas construcciones populares, no sólo individual (¿hay algo individual o es un retazo de memoria colectiva?), sino grupal o colectiva y que representó un pensamiento de época, un orden de vida. Orden visto a través de aquel hablar dogmático o autoritario con todos sus vericuetos discursivos en tensión y, muchas veces, intensos de soledad e incomunicación, como estandarte de una época de tiranía y ausencia de libertad.

Orden sentido en los espacios descriptos por ese lenguaje explosivo de la literatura en tensión con el otro que desde lo social invade con pretensiones de ser único, general y homogéneo. Elementos que nos traen también la división del espacio social y público de la época, reforzado por un discurso que se pretende único y se refuerza por la máscara triste que lo cubre a través de imitaciones falsas de formas dentro de lo que se ha dado en llamar mundo *Pop, kistch y Folletín*.

Repletos de oralidad, con todo ese ir y venir de voces vivas y populares, en la búsqueda del narrar conjunto su historia: “...la verdadera premisa de la prosa novelesca está en la estratificación interna del lenguaje, en su diversidad social de lenguajes y en la divergencia de voces individuales que ella encierra.” (BAJTÍN, 1996, 122)

Y así, a través de esas grietas del discurso de los personajes vamos encontrando las múltiples voces, llena de intensos latidos. Es esta época dura de contradicciones factuales y discursivas, pero también de búsqueda y resistencias que sirve de contextualización a las novelas “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña”.



## 4 CAPÍTULO IV: DIAGRAMACIONES Y SENTIDOS A PARTIR DEL MUNDO *POP*

### 4.1 El arte *POP* en tensión

El Arte *Pop* surgió alrededor de los años 50 como estilo artístico que empezó a trabajar reprocesando imágenes populares y de consumo, unido al trabajo publicitario y como referencia se tenían las historietas y el sistema de comunicación visual de masas. El centro de la crítica era el consumismo y de manera general con humor.

Nueva York se convierte en el centro internacional más importante de las artes, imponiendo un imperialismo cultural, que ni los europeos estuvieron exentos de dichas influencias. De esta forma, durante los sesenta en Latinoamérica llueven influencias de EEUU y Europa: pintura de acción, expresionismo abstracto, geometrismo, cromatismo, *Pop*, abstracción lírica, nueva figuración, etc. De esta manera, se comenzó a importar lo novedoso sin una actitud crítica por lo general. Por ejemplo, Argentina, por el Instituto *Di Tella* importó las corrientes más actualizadas del arte: ambientaciones, las estructuras primarias, los *happenings*, el arte *Pop* e informático, que les daba la ilusión de ser el país con uno de los centros artísticos más importantes del mundo, sin lograr asimilarlas y aportar nuevos lenguajes.

Los textos de las novelas aquí analizadas instrumentalizan a través de la parodia crítica muchos de esos códigos que el mundo *Pop* trajo, observando sus ambientes y lenguajes pretendidamente cohesos y a través de ellos realiza el camino de la vuelta: la elaboración del arte a través del mundo *Pop* entra en tensión discutiendo la validez de ese lenguaje homogéneo mostrando sus primeras fracturas al reírse o distanciarse de sus elementos artísticos en general, y, en particular, su música que se expandió como centro generador de otras diagramaciones sociales y estéticas. La observación es válida para las configuraciones que se le aglutinaron en su diagramación: el *kitsch* y el folletín.

El Arte *Pop* puede ser definido como un proceso de apropiación de varias vanguardias históricas, trabajando encima del fotomontaje y del collage como resultados finales o productos de un interesante proceso mediante el cual se poseía el poder de apoderarse de imágenes como materia prima y a partir de ese apoderamiento surgía explosivamente el trabajo artístico. Elementos estos cuyas elaboraciones y juicios hilarán las formas discursivas venideras de la Posmodernidad y que servirán de base a los autores estudiados en este trabajo, como propuestas paródicas y sintonizadas de intenso diálogo con la época que les tocó vivir.

Vamos a recorrer un poco el camino intensa de otras vanguardias que se apropiaron de imágenes u objetos. En 1913, por ejemplo, los “ready mades” de Duchamp, llamado por muchos el padre legítimo, pues se apropiaba literalmente del objeto en su local de origen y transformaba su significado sin casi intervenir en la, ahora, obra de arte. El caso más famoso y polémico realizado por Duchamp fue: “La fuente” – un mingitorio.

A diferencia de los “ready mades”, los surrealistas –“object trouvé”, ejercían la apropiación pero, distorsionaban los objetos de sus funciones originales, lo cual les otorgaba una mayor potencialidad artística o, en otras palabras, de la posibilidad de ampliar esa potencialidad artística.

En los años 50 y 60, el Arte *Pop* (HONNEF, 2000) elaboró sus diálogos con la emergente sociedad de consumo. Andy Warhol y David Hockney trabajaron varias perspectivas e ideas que embarcaron muchos rincones de nuestra cultura occidental en nuevas imágenes y diagramaciones, incluyendo embalajes, propagandas y figuras estereotipadas de famosos del cine. Al transformar esas imágenes en productos de arte, desmitificaron la idea del objeto único y original, como un modo paródico e irónico, porque crítico de esa sociedad que les vendía como únicos productos que se sabían reproducidos, o en peor grado ideas universales y únicas cuando la experiencia dictaba la reproducción y el vaciamiento de las mismas.

Entonces, este *arte pop* como si fuera una poética visual pintaba la crítica de lo que la referencia de los hechos traía como propio y general. El diálogo estaba establecido y la crítica también, bajo formas artísticas y reduplicadas. El mensaje hablaba de pérdida del sentido y de la reconquista del mismo, de la banalidad, de objetos olvidados o de los que tienen una importancia excesiva, por su excesiva exposición en los medios de comunicación. Traían estas perspectivas nuevos focos sobre la incipiente fotografía, por ejemplo, acercándola al mundo del arte.

Así lo sintieron y vivenciaron Warhol y también el pintor alemán Gerhard Richter, ofreciéndole a la fotografía aires de pompa y arte. Las referencias que se realizan son tercerizadas por otros agentes y medios. Son citaciones de citaciones que de alguna manera se refieren a un diálogo multiplicado con la realidad, como cuando a partir de una foto de un periódico realizan su distorsión y crean su cuadro, su obra artística, así expresan, en verdad, la realidad de un medio de reproducción que, a su vez, expresa un fragmento de la realidad. Al ser publicada en muchísimos ejemplares se desliza frente a la realidad visible y perceptible, manipulando el desarrollo y la dirección de la mirada. La fotografía reproduce y adquiere el *status* de testigo inviolable de la realidad. Esa onda de reproducciones aparentemente auténticas originó una realidad en segunda mano, la realidad de los “mass media”, de las revistas ilustradas y de los carteles publicitarios, del cine y de la televisión que, poco a poco, triunfa sobre la realidad empírica.

Roy Lichtenstein, considerado por algunos como el *padre fundador* del *Pop Art* y ya en 1962 líder en el mercado americano de artes, comenzó a delinear sus esbozos múltiples y sus reproducciones partiendo del retrato de George Washington en 1922, cuyo modelo no fue la imagen del billete común del dólar, sino la de un periódico de Hungría, según se cuenta - HENDRICKSON, 1996. Reproducción barata de una pintura americana del siglo XVIII y que el propio Gilbert Stuart, su autor, ya la había reproducido bastante. Lo que significa que se estaba frente a una reproducción de una reproducción de un original, lo que de alguna manera le otorga rasgos humorísticos. Y esa técnica de pintura se aplica a su fuente y a la producción masiva.

Así, ellos demuestran que en la era de los “mass media”, toda percepción de la realidad es producto de una comunicación. Es una comunicación con medios de experimentalismo. Van probando maneras de unir, de separar, de pensar los objetos comunes de esa vida moderna y llevarlos a otros contornos nuevos, fragmentados, pegados, en fin, de manera distinta orientados para una nueva perspectiva artística. Así, dentro de un contexto de intervención social, las novelas estudiadas captan ese momento de contornos nuevos y los llevan a la enunciación literaria, a su relato, como que tejiendo ese contorno sin acciones, sólo con objetos y luces y sombras que van solos y solícitos narrando sin narrador el contorno del relato y sus sentidos allí focalizados. Así, ellos demuestran que en la era de los “mass media”, toda percepción de la realidad es producto de una comunicación. Es una comunicación con medios de experimentalismo. Van probando maneras de unir, de separar, de pensar los objetos comunes de esa vida moderna y llevarlos a otros contornos nuevos, fragmentados, pegados, en fin, de manera distinta orientados para una nueva perspectiva artística. Dentro de un

contexto de intervención social, las novelas estudiadas captan ese momento de contornos nuevos y los llevan a la enunciación literaria, a su relato, como que tejiendo ese contorno sin acciones, sólo con objetos y luces y sombras que van solos narrando sin narrador el contorno del relato y sus sentidos allí focalizados.

La iglesia de madera, el ciego y la solterona están de testigos, algunas velas encendidas en el altar sin flores, los bancos vacíos, los rostros graves, vacíos el asiento para el organista y la plataforma para los coristas, las palabras del cura, la bendición, el retumbar de los pasos en la nave vacía al salir los novios, la tarde que cae, la vuelta a la casa en silencio, las ventanas abiertas para que entre el tibio aire del verano, la cama de él trasladada a su estudio, el dormitorio de la sirvienta trasladado al dormitorio de él, al ex dormitorio de él, la cena de bodas ya preparada por la solterona, la mesa con dos cubiertos en la sala de estar junto al ventanal, el candelabro entre ambos platos, las buenas noches de la solterona, su escepticismo ante un simulacro de amor, el rictus amargo en su boca, la pareja en total silencio, la botella de vino añejo, el brindis sin palabras, la imposibilidad de mirarse en los ojos, el cricri de los grillos ahí en el jardín, el leve rumor – nunca oído hasta entonces – de la fronda del bosque que hamaca la brisa, el resplandor extraño – nunca visto hasta entonces – de los candelabros, el resplandor más y más extraño , el contorno esfumado de todas las cosas, del rostro tan feo de ella, del rostro desfigurado de él, la música casi imperceptible y muy dulce que no se sabe de donde proviene, la cara de ella y toda su figura envuelta en bruma y luz blanca,...(PUIG, 1998, p.112)

Elementos que como eslabones se juntan, entrando uno en otro, como eslabones reproducidos al infinito y como dentro de la enorme bruma en que se vive se mezclan objetos, personas, sentimientos y sentidos, donde iglesia madera, ciego y solterona testigos, velas encendidas, altar y flores, bancos vacíos, rostros graves, asiento organista y plataforma coristas, palabras, cura, bendición y pasos se conjugan combinados con nave vacía y novios, tarde, casa y silencio, ventanas abiertas y aire del verano, cama y estudio, dormitorio, sirvienta, nuevamente dormitorio, pero ahora de él, bodas y solterona, mesa y cubiertos, sala de estar y ventanal, candelabro y ambos platos, simulacro de amor se acerca al rictus amargo y boca, pareja y silencio, botella y vino añejo, brindis sin palabras, el cricri de los grillos se junta con jardín, el rumor adquiere su sentido con bosque que se continúa en la hamaca y en la brisa, cuya luz es el resplandor junto con candelabros y nuevamente reproducido ese resplandor que ahora suena como que más y más extraño para finalmente unirse ya directamente con lo general propuesto del contorno esfumado de todas las cosas, del rostro tan feo de ella, del rostro desfigurado de él, la música casi imperceptible y muy dulce que no se sabe de donde proviene, la cara de ella y toda su figura bruma y luz blanca.

Si se hace memoria, la apropiación de imágenes y objetos nace con la fotografía, si se la entiende como reproducción mimética de lo real, lo cual después dejará paso a cotejos nuevos de apreciación. Cuando se saca foto de un objeto, su propiedad puede ser puesta en

duda, al pasar al ámbito de lo artístico, pues no siempre esa propiedad parece ser del fotógrafo. Por otro lado, existen los recortes de la realidad como foco, campo, etc. que constituirán al fotógrafo como autor de la obra, el verdadero artista. Entonces, uno puede preguntarse, ¿a quién pertenecen las imágenes del mundo? Y a ésta se le suman otras que amplían el camino de la multiplicación artística que inunda muchos espacios y conjeturas. Están allí de guardia, los artistas iluminándolas para que podamos leer sus entrelíneas sociales y poder dialogar con las diversas narraciones históricas, al modo de estos escritores de la década del 80 ó 90 que en esa explosión de textos y mercaderías vistas desde nuevas perspectivas, toman lo histórico como un intertexto listo para el diálogo. Por ejemplo las dos novelas estudiadas, puesto que desde sus miradas y contornos experimentan nuevas formas que traen nuevos sentidos a ese social asociado bajo las historias que cuentan.

Las caricaturas, por otro lado, se aproximan al proceso de fotomontaje, por ejemplo, en el sentido de deformar una cierta realidad, que comienza por apropiarse de la misma.

Muchos artistas de la apropiación buscan en la propia historia del arte la materia bruta para sus producciones. Marcel Duchamp, se apropió de la *Mona Lisa* de Da Vinci y provocó una cierta intervención provocadora en la figura, sumado a un juego de palabras de la denominación del cuadro.

Andy Warhol realizó montajes fotográficos explorando los mitos de la vida cotidiana llevados a la práctica por una cultura consumista. Sus trabajos traducían los clichés del progreso y sus reproducciones fotográficas son marcadas por una precisión increíble que transforma las figuras extrañamente tensas, con la finalidad de presentar en carne viva la dura realidad social cotidiana.

En el video también, en los años 70, aparecen esos procesos de montajes electrónicos basados en imágenes de televisión y se las conoce como *scratch video* término tiene su origen en la música *Pop*. Equivalente a un collage o un fotomontaje, imágenes que fueron extraídas de la televisión y luego editadas o procesadas con todas las deformaciones o recortes posibles.

#### **4.2 Formas musicales como centros de difusión**

Las formas musicales aquí analizadas serían una base muy importante para las nuevas corrientes culturales y sociales, expandiéndose de lo musical para las otras formas artísticas y

sociales creando lazos interesantes para investigar. Esas formas aparecieron con mucha fuerza llevando un código coheso y homogéneo, visto como general y único para todos estos países que recibían sus influencias. Sin embargo, los textos de las novelas de Soriano y Puig nos traen el rehilado de su desmitificación al hacerse eco de esa coyuntura cultural, reírse de ella a través del hilván del folletín ya aprendido y del *kitsch* asociado por este mismo mundo como adherido a lo latinoamericano a través de esa divisoria impuesta en códigos y discursos y expandidos por las muchas reproducciones en la pantalla. Desde la atalaya de esos textos poder ir configurando la crítica por la grieta que esos mismos códigos, imágenes y discursos que se vacían a través del análisis que la ironía les proyecta.

Por la situación política – dictadura- se estimulaba, muchas veces, esas músicas y esos medios artísticos de sabor inglés en oposición a otros objetos artísticos para no haber posibilidad de entendimiento, de diálogo, y, por ende, crítica o planteo, considerándose era un elemento que debía integrarse a la vida cotidiana. Es decir, que en los años sesenta y setenta se sintió la norte-americanización mucho más en la estética popular por su introducción masiva, a través de los medios de comunicación.

El cine, con su enorme industria americana llevó y se hizo cargo de la reproducción de esta red de narrativas que se entrelazan en la convivencia popular y que se originaron en lo que se dio en llamar mundo *Pop*. Es decir, el cine americano divulgó este lenguaje con todos sus sabores generalizadores y homogeneizadores, cuya expresión tan bien parodian los textos de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña”. Hete aquí la justa causa de su estudio, para mejor entender sus enlaces en el postmodernismo que se abre hacia esa posibilidad dialógica que la parodia crítica trae. El mismo plantea que son evidentes las influencias norteamericanas y europeas, pero a la par valora el trabajo de los artistas latinoamericanos y explica las condiciones históricas dadas para generar esa transculturación.

Consta entre esas voces que le llegan a lo lejos el ritmo de los *Bee Gees*, grupo musical británico de la década del 50 con rotundos éxitos como *Spicks and specks* de 1963 en Australia y en 1967 en Inglaterra con *First*, consiguiendo inspiración de la música de The Beatles editando temas como *Holiday*, entre otros; y en Miami *Mr. Natural* en 1974. El estilo evoluciona desde la música romántica y sentimental hasta el *Rhythm & Blues*, pasando después a la *música Disco*, anticipándose a lo que luego sería la moda. Editan *Children of the world* consiguiendo el número uno. En 1977 llega el mayor éxito a nivel mundial de la banda sonora *Saturday Night Fever*. Éxitos y voces *Pop* (revolucionarias) que hablaban de un estado de espíritu joven que los impulsaba a evoluciones grandilocuentes, alternándose con las voces del folk (tradicción, a la manera de las baladas de Joan Baez).

El grupo “Bee Gees”, así como “The Beatles” representaban asociaciones jóvenes frente a lo individual estático que el solista era. Entonces al aparecer “Bee Gees” en este entorno del entretejido narrativo lo hace para florecer y emanar el grito de la asociación, al igual que aquel iniciado en la “Caverna” de Liverpool, iría a revolucionar la música con su sentido de participación y nos invita a sentirnos en la música, entrar en ella como protagonistas, así como Rocha y Galván lo hacen en su enredo, parece también solicitar al lector ser participante activo de ese ritmo que revoluciona que expande que solidariza, que asocia, que integra, especialmente los grupos jóvenes, que, de alguna manera, están en la vereda de enfrente de los mayores, ya no ven la música como un mero fondo musical, así construyen su mundo y sus fronteras. La sociedad no estaba acostumbrada a entender sus letras, sus ritmos y propuestas, era sordo, no sabía oírlos, sólo los veía y al verlos no sentía su propuesta musical, los confundía con sus trajes distintos y sus melena grandes. Se advierte que esas voces están lejanas de esa colectividad como vía de esbozo de diversión, desconstrucción que nos liberta o que, de algún modo, nos avanza hacia el camino de la contracultura que parece no encontrar su espacio en esa sofocación de las dictaduras latinoamericanas, tan dialogadas en las dos novelas, con el ahínco todavía de querer dirimir planteos sociales e históricos a través de esos puentes intertextuales que apuntan hacia lo colectivo, como si hubiera una salida reflexiva que los guía.

Esa música *Pop* anunciada y esbozada en “Cuarteles de invierno” se integra a ese tejido de sentidos que los distintos elementos aquí analizados, tales como el folletín, las imágenes del cine americano, el *kitsch*, entre otros, van delineando el ramillete de reflexión de esos años de intertexto artístico e histórico en el Río de la Plata. La música de los Bee Gees, en este caso, por ejemplo, como elemento del *Pop*, trae la sugerencia de la divulgación cultural entre las generaciones que se asomaban a lo lúdico yailable, a lo nuevo, por otra parte, que innova sus caminos cotidianos, llevando en su rastro otros sentidos con ellos mismos, como *hippies*, por ejemplo, formaciones paralelas a la música cargadas con un sentido social y cultural más amplio que han ido evolucionando con el tiempo o se han adaptado bajo otros nombres a las formas sociales actuales. Vienen en el rastro de otros conceptos que trajeron grandes cambios de postura juvenil como son el *rock* y los *Beatles*. Entonces al traer en ese momento de la narrativa de “Cuarteles de invierno” ese indicio de voces lejanas de los *Bee Gees*, la carga de sentidos también trae otras tantas multiplicaciones, bien dentro del camino de la reproducción habilitada por el análisis de orientación posmoderna, o por lo menos con su enlace.

El poder que la música trae se ensancha junto con la imagen que su extensión y sus orillas fueron creando como su cultura, es decir, la cultura *Pop*. Los americanos, según se dice –ÍNIGO, 1975, p.15- fundaron una revista llamada *Bilboard* dedicada a la música y ya pasaron muchas décadas desde que se descubrió que aquello era algo más que un mero pasatiempo. Después comenzaron a escribirse noticias y comentarios musicales para la gente joven, ávida por detalles del entorno consumido en los medios de comunicación de masa, especialmente en EE.UU. y también, claro, en Inglaterra, hasta producirse una verdadera industria de gestación de todo ese entorno que se le sumó a la música de la época y que se dibuja como indicio y resorte en esas *voces lejanas* que abren el sendero de la masa que se alimentó de ese tipo de información cultural con ese tipo de diagramación. Diagramación donde se incluían periódicos y medios semanales como *San Francisco Free Press*, *The Village Voice*, *Rolling Stone*, *Oz* entre otros, también los *ranking* musicales, los *disc-jockeys* jóvenes con los llamados *hits* del momento que las masas consumían, muchas veces, a través de sus radios, como un conglomerado de almas sedientas por esos escapes innovadores de música que les sacudían sus días cotidianos.

Fundamentalmente, los jóvenes iban ocupando esos espacios como que adueñándose de ellos, muchas veces de forma frenética, pero con saludable libertad, que les permitía, si no reflexionar, por los menos estirar sus movimientos, para que, de alguna manera, desde allí, desde esa Itaca, poder pretender volar. Y así lo hicieron formando entre muchos otros lazos y líneas de reproducciones y creadores de ambiente esa atmósfera propia de esa época que se evoca y que se dialoga:

Por eso, hoy todavía tiene sentido hablar del “pop”, hablar de la “revolución pop”, hablar de la música como medio de comunicación, de entendimiento y cultura de las nuevas generaciones. “

[...]Una canción tiene un mensaje en sus notas desde cualquier parte del mundo puede surgir un ser capaz de comprender esas palabras. Me contaba un amigo que a su hijo, que estudiaba en una universidad de Estados Unidos, un día se le acercó un “indio de la reserva”, le mostró “El himno a la Alegría” de Miguel Ríos editado en sencillo y le dijo: “¿Conoces esto? Es muy bello.” Este hecho no es un hecho aislado, se produce muchos veranos al encontrarse jóvenes de diferentes culturas y modos de pensar. Este hecho es significativo de lo que ha supuesto el nacimiento de la música como idioma, como industria y como cultura. (ÍNIGO, 1975, p.14/16)

Esta atmósfera que va invadiendo las artes y los segmentos de la sociedad va dibujando un ambiente de nacimiento y estímulo a la existencia de un idioma universal que la música *Pop* trae con su ráfaga de innovación propia, pero también junto con ello su industria y su contorno de cultura, de manifestación de un modo de operar esa cultura que va

invadiendo muchos espacios y que las novelas aquí expuestas, de manera intertextual, rescatan o dialogan con sus idas y venidas analizadas y todos sus posibles sentido impartidos desde ese factor que comenzó como un oír general un tipo de música renovada que se hizo idioma y fue hablado en todos sus rincones y reproducido, así, como las obras de Andy Warhol y Lichtenstein, entre otros conformando un panel histórico y cultural que se introduce y diagrama un imaginario que nos tocó vivir y, a veces, enfrentar. Industria que en 1969 se vendieron 1170 millones de discos en mercado abierto y 416 millones de cintas casetes más de 33 millones de ventas al exterior y 789 millones de ventas a domicilio. Pero no es sólo eso. Esta industria tiene sus resplandores reproductores e invasores que se multiplican por doquier, como son sus ramificaciones de artefactos grabadores, tocadiscos, equipos de alta fidelidad, posters, instrumentos musicales, revistas afines, etc. De ahí se van formando otras diagramaciones nacidas de la bifurcación de sentidos que esa música trajo ora como pasatiempo, ora como idea reivindicadora. Música que nacida en el umbral americano como un tipo de canción usada por colonizadores americanos y vivida y sentida por esclavos, que tendrá como una de sus funciones y utilización contar los acontecimientos del nacimiento de un país o tratar de compensar el hecho de haber existido esclavitud en ese país.

Música que trae y mezcla formas ideológicas y políticas fuertes entre los jóvenes y que los lleva a determinadas reacciones y comportamientos que hacen camino en lo social y en sus diversas relaciones. De allí el afán de unir lo que en un principio no se encontraba tan unido y que como “natural” entra en, por ejemplo, una campaña política: presentación de grupos musicales o artistas del cine o televisión en ellas.

Todo este conglomerado que se dio en llamar *arte Pop* tiene como su antecedente principal el fenómeno social de la década del 50 con el *rock and roll* y toda la fiebre que le siguió sus pasos.

Nació ese fenómeno de la fusión del *rhythm and blues* negro y la música blanca de tono sentimental y romántica. Pero antes, bebió de una fuente muy importante: las raíces de la década anterior, del 40 que resalta su entrega dolorida en el trabajo esclavo en las plantaciones que para comunicarse usaban entre sí las blue notes, el blue. Los blancos, las baldas camperas. Corrientes que permiten la parición de un Frank Sinatra, por ejemplo, en los años 40.

Los negros expresaban sus sentimientos en el *blue* o en el *espiritual* con la verborrea cansada de quien implora libertad. Así esas expresiones musicales se tiñen de lazos que no sólo son unilaterales instrumentales o dentro de su propio ámbito, sino que se amplían y abarcan otros vínculos, humanos, sociales, culturales e ideológicos bastante fuertes, reunidos

en un haz que se ondulaba bajo voces, según lo declara SHAW, 1972 como Bessie Smith, Blind Lenon Jefferson, o en las palabras de la melodía de Big Bill Bronzy:

Seguí a mi niña hasta la tumba  
Largo, viejo y solitario día.  
Mi hogar está sobre el agua  
Y así no le quito su tierra a nadie.  
Prefería estar muerto – africano libre-  
que quedarme aquí, ser un perro.

Estas formas musicales exponen lamentos y reivindicaciones de grupos sociales y, son fuentes inspiradoras de multiplicaciones musicales y son –IÑIGO, 1975, p.23 – como una especie de sustrato de donde nacen y se forman y desde donde van creando lazos sociales que las llevan a manifestarse dentro de ondas diagramadas. Todas estas corrientes que no sólo son musicales sino que se van ampliando y van influenciando otras áreas disponibles y flexibles a ello. Así, se van encajando dentro de formas culturales existentes y las entrelaza desde allí como lenguajes naturales nuevamente.

El lenguaje literario con el cual las novelas dialogan evoca esas realidades que este capítulo pretender desarrollar con sus muchas voces y formas que constituyeron el *Arte Pop*. Realidades como la musical, histórica, sociológica, geográfica, psicológica, etc., que el cine americano recortó a su manera. Las melodías traen enlazadas protestos cuyas dosis de energía se ampliarán por doquier y se encajarán o refutarán formas establecidas de aceptar situaciones que son causa de esos lamentos. El texto de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” dialoga con este tipo de lenguaje, imágenes y sentidos.

\_\_\_Uno que hoy es famoso, y no quiero nombrar por delicadeza, me movió el piso cuando yo estaba por entrar en la orquesta de D’Agostino hizo una pausa. Año cuarenta y ocho.

Asentí para seguirle la corriente. Me amagó con *Malena*, pero volvió a pararse.

\_\_\_En ese tiempo para hacer carrera había que ser peronista...

Me estudió. Como yo seguía impávido, agregó:

\_\_\_No es que yo fuera contreras, no crea\_\_hizo sonar una nota grave.

\_\_\_¿Y ahora? \_\_lo apuré.

\_\_\_Bueno, ahora... a veces me parece que ya es un poco tarde para mí. Siempre hay una esperanza, claro, y más cuando un cantor de su categoría tiene la oportunidad de escucharme.

\_\_\_Quiso decir si ahora las cosas son distintas.

Se puso serio y empujó otra vez la nota grave.

\_\_\_Bueno, mire \_\_se decidió\_\_, a mí la política siempre me trajo mala suerte, por eso le decía que tango y política no van. Fíjese que sin ir más lejos, en el setenta y cuatro habíamos formado una orquestita subvencionada por la municipalidad, por don Ignacio Fuentes, que era delegado municipal y en paz descansa, cuando se vino la maroma y los muchachos quemaron casi todo el pueblo.

[...] \_\_\_Usted me cae bien, ¿sabe? Usted no tiene pinta de malandra. Firmó algunas solicitadas, dijo algunas zonceras políticas por la radio y como es un poco ingenuo

cantó en algún festival de la juventud. Bueno esta gente está muy sensibilizada por el terrorismo y no se anda fijando en matices. O sí, y se fija más de lo que debería, qué sé yo. Tienen buenas intenciones, quieren sacar el país del pozo y si uno está dispuesto a andar derecho saben olvidar. (SORIANO, 1982, p.32/33/67)

Lazos que se unen en el discurso del cantor de tangos Romero y del Dr. Ávila Gallo y que reviven esos subterfugios escondidos pero no destruidos que vienen desde una carrera larga, cuyas raíces se rastrea en este capítulo de la música popular y su divulgación a través de los medios de comunicación de masa y sus manejos dentro de un cuadro diferente del centro difusor de música americana. Lazos como el hecho de hacer carrera enhebrado con el hilo de la política, y esa misma política con mala suerte, y como consecuencia el mensaje embutido por la nueva onda borradora que conociendo esos lazos, los detecta, los reconoce en sus recónditos agujeros por donde se les pueden escapar y quiere, por todos los medios, atraparlos y quemarlos como la maroma de la dictadura del 74 barriendo con todos sus rastros donde ellos se encuentren, rastreados por doquier y , por muchas formas, destruidos, pero no muertos. Bajo voces lejanas todavía se les oye cantar. Aunque bajo voces extranjeras, sus formas se decodifican en el imaginario y se las vuelve a captar, llenas de recuerdos de luchas y estrategias de libertad reconocidas dentro de una casi ética de costumbres, modos de concepción social, temporal y de convivencia humana.

Ese camino que el *Pop* siguió y cuyas raíces se pueden buscar desde la década del 40, bajo formas musicales entonadas por negros, muchas veces, destinada para el oído del blanco y que grupos de jóvenes sucumbieron a sus muchos encantos identitarios. Ese camino trajo sus cambios y renovaciones que van desde esa época hasta nuestros días. Renovación, pero también diagramación y consumo.

Esto se percibe rápido y como es lucrativo se instala, acompañando esa juventud rebelde que el mercado refuerza y estimula. Estaba creada su industria y sus ídolos, Bill Haley con su *Rock Around the Clock* y el gran mito: Elvis Presley, el “rey del rock and roll”. Ya en 1956 – ÍÑIGO, 1975, p24.- vendía un millón y medio de dólares con una canción: *Heartbreak Hotel*. Ruido y libertad bajo los rótulos del *rock and roll* entran en los múltiples espacios sociales sin pedir permiso y deslizan costumbres y rumores llevándose todo por delante y nos impide permanecer ajenos a su ímpetu agitador. Y en tantas vibraciones más, como los Diamonds, los Platers, entre otros, cuyos fenómenos esparcieron esa fuerza y amplitud. Desde esa ventana se abrió la sociedad para nuevas formas reproductoras en otras áreas del quehacer social. Se fabricaban imágenes con la mayor facilidad, pequeños mitos de corta duración sostenidos por un montaje fabuloso del capital y después olvidados.

Todo ese vaivén musical busca otras fronteras donde crecer. Por detrás de ese crecimiento crecía una industria y un dibujo diagramado que llevaba en su onda grupos y más grupos por doquier:

El *Pop* no se desenvuelve alrededor de buenos discos o de personas bellas, éstos son sólo detalles. En realidad se basa en superhéroes y súper-dólares; en la publicidad a ultranza y en profundos cambios sociales; en locuras colectivas a corto plazo. Las personas no son importantes. (COHN, 1970, p.54)

Después del *rock* le seguirá como frenética renovación, y claro apoyado por esa industria también ávida, el *twist*. Se está en la década del 60 y otros estratos sociales adhieren a esa onda como algo aceptado e incluido y todo se vuelve *twist*. El movimiento le gana al estatismo de los mayores y así todo se transforma en esa agitación y por detrás de ella continúa el crecimiento de esa industria que la estimula. Nuevamente el mismo ciclo. Preparación para la próxima onda: beatlemania que empezó en Liverpool en 1963.

Pasaron por *Quarrymen*, *Silver Beatles* para finalmente entrar en la piel y en el ritmo de los Beatles, con sus “yeh-yehs” arrastrando el mundo occidental en sus frenéticos llamados hacia el movimiento, la rebeldía y la trasgresión de un mundo quieto y tranquilo, sin embargo conservador, al cual no parecían pedirle *Please, please-me*.

Grupo que comienza con John Lennon, Stuart Sutcliffe, Paul Mc Cartney, George Harrison y Pete Best. Como se sabe dos lo dejan, Ringo Starr se incorpora y Brian Epstein sabe reconoce como nuevo el compás creativo y se otorga como manager del mayor fenómeno *Pop* conocido.

Jóvenes e iracundos con sus ropas típicas de rebeldía frente a la ciudad ordenada de Liverpool van tejiendo su música como algo más profundo que un mero pasatiempo y se va transformando en un hilo conductor de cambios de viejas rutinas con nuevas propuestas de lenguaje y comportamiento como un lenguaje de diálogo y resistencia cultural.

Por detrás la ya no tan nueva industria que se mueve tan o más frenéticamente que sus pares músicos. Esos seguidores-consumidores se frenetizan al vaivén de los rugidos musicales de los Beatles y van adquiriendo su identidad y su fuerza innovadora, bajo la lupa del consumo y de la industria, pero fortalecidos por el ritmo de cambio y su lenguaje resuelto y enfático. Enfrentan la policía en 1966, al son de *We shall not be moved* (No nos moverán) que después en Latinoamérica será un himno de enfrentamiento y rebeldía política, bajo el acorde de Joan Baez o Mercedes Sosa, por ejemplo.

Los medios, apoyados por la industria transmiten una música que también ya empieza a ser imagen y que va delineándose dentro de esa forma de lenguaje que es el *Pop* y sus lamentos afines que se difunden simultáneamente a lo largo de todo el mundo. Apoyados por una técnica más trabajada consiguen ir ampliando y reproduciendo. Técnica ésta que servirá de átomo a esta área artística y a otras muchas de la vida en sociedad, que como ondas se van contagiando y llevando sus reflejos a todos los rincones de lo social. Vibración en vez de melodía.

La electrónica va dando también sus empujones y conformando esa atmósfera que diagrama los aullidos que atraen esa masa alimentada por esa industria que reproduce sin cansancio diagramaciones siempre renovadas de gritos, violencia musical – *Who, Rolling Stones*.

Y como olvidar la fuerza iracunda de Janis Joplin ya en 1967 y Jimi Hendrix en 1967 con su guitarra apasionada y llena de vitalidad ardiente, constituyendo dos eslabones importantes en esa atmósfera de refutación a todo lo establecido y diagramándose como lo oscuro, lo recóndito, lo subterráneo, lo rechazado por esa sociedad occidental organizada con sus propios medios de expresión ya delimitados en “comics”, prensa y música que se comercializaba dentro de los lazos establecidos.

Nace ese *Pop* que evidencia su desgaste, su romper esas fronteras, su quebrar con estallidos y furia, rompiendo límites y sus cadenas burguesmente pesadas bajo sus estridentes gritos que expresan muchas cosas acumuladas, como el disgusto y consecuente enfrentamiento provocativo y vital.

Es una línea decididamente contestaría. Porque toda la música *pop* ha pretendido siempre una subversión, con su enfrentamiento decidido a lo convencional, a lo constituido, y no es necesario repetir rebeliones como la de los Beatles pero sí recordar el movimiento beat que tuvo su sede en San Francisco y encontró un eco de indiscutible calidad en grupos como los Byrds que, en 1965, unían folk y *pop* con la versión de *Mr. Tambourine man* de Dylan. Y renovaban un montón de cosas. Cargaban de contenidos (mensaje) sus composiciones, usaban el citar, no les importaba componer y grabar bajo el impulso de la droga, o daban los primeros pasos en atmósferas psicodélicas. El sonido de San Francisco se conecta con el movimiento hippie y llega a forjar un nuevo concepto de juventud que, una vez más elige la música como medio de expresión de su inquietud, de su angustia, como instrumento de comunicación o como forma de arribar a una civilización posible. Es una música que elige (o ensalza) la libertad y nace en los espacios abiertos, en los parques, en las playas. (ÍÑIGO, 1975, p50)

Todos ellos conforman el cosmos del *Pop* musical e irradian sus constelaciones hacia los otros ámbitos artísticos cuyas melenas largas y vestidos insólitos pasean sin cesar. Acumulación de materiales heterogéneos, temas que van enhebrando un contorno compilador

como soporte narrativo y auto-reflexividad de los discursos dentro de la novela. Presentando ese contorno de discursos, formas y decires va simultáneamente presentando también las formas permanentes del poder y la dictadura permanente junto con la posibilidad de una autoconciencia que escrituralmente ya presiente esa posibilidad, su frontera y foco es la crítica de la autoridad y sus simulaciones.

El poder de acuerdo a este presupuesto tiene una fuente textual: la escritura, la letra impresa y las imágenes, espacio conflictivo y limítrofe en el que se inscribirían las oposiciones, discursos oficiales y contradiscursos. Consecuentemente, el texto artístico, la novela, género que "oculta una controversia entre diferentes mundos semióticos" según Lotman, pondría en crisis el sistema de autoridad y propiedad, dictatorial y autorial, propio de la letra inmovilizada que jerarquiza la comunicación con el lector.

El doctor abrió la puerta y nos invitó a pasar. Desde alguna habitación lejana llegaban las voces de los Bee Gees. Entramos al estudio, una pieza amplia. Con una biblioteca de vitrinas donde había una colección encuadernada de "La ley" hasta 1967. (SORIANO, 1982, p.22)

Mientras estos centros generadores de cultura americana y lenguaje homogenizador cada día se reproducían y divulgaban más, por la otra orilla del río, Cuba hacía su revolución y expandía su movimiento contracultural y social por Latinoamérica, trayendo también las imágenes de sus héroes y sus mensajes libertarios. Su proceso revolucionario y de resistencia que a partir de 1959 la convirtió en país socialista liderado por Fidel Castro. El diálogo entró en tensión. Los textos traen ese hilván ideológico en sus narrativas y personajes.

#### **4.3 El Folletín estructura la pantalla parodiada**

El texto de Soriano presiente esos mitos de la vida cotidiana con sus imágenes que pueblan el imaginario rico de las muchachas y de los populares con innovadores montajes deformados o recortados como es posible en ese apuro de mil caras y mil luces y sombras que las reproducciones nos muestran y sugieren. Clichés del progreso y reproducciones fotográficas, cuya precisión transforma figuras tensas para presentar en carne viva la dura realidad social cotidiana. Desde su perspectiva, los expone en un tejido cuyos eslabones son: "Pasquín" "Crónica" a través de "la cara de Rocha" con "diez años menos" cuyo "título decía: Llega hoy a Colonia Vela el fuerte pegador Tony Rocha." La foto que aparece en el

pasquín era una reproducción antigua, a la manera de Lichtenstein, puede haberse inspirado en ella, para a través de su relato adquirir su encaje de sentido y resorte narrativo. Contorno que lo agranda a Rocha, figura popular. Veamos en el propio fragmento:

\_\_\_ ¡Martita! ¡Los señores se retiran!

Rocha y yo nos miramos. Marta llegó sin que sus pasos se escucharan. Se había soltado el pelo que ahora se le ondulaba sobre los hombros. Tenía en las manos un pasquín de cuatro páginas, casi ilegible, cubierto de publicidad. Lo desplegó y se lo mostró a Rocha.

\_\_\_ Su foto está en el diario \_\_\_ dijo con una voz empujada por la timidez.

La cara de Rocha tenía diez años menos y era casi irreconocible en esas dos columnas recargadas de tinta. El título decía: “Llega hoy a Colonia Vela el fuerte pegador Tony Rocha.”

\_\_\_ Es la misma foto que salió en Crónica \_\_\_ dijo Rocha, agrandado \_\_\_; el día que le gané a Murillo en el Luna.

Saludé a Marta y al doctor y salimos a la vereda. Me di cuenta que me dolía la cabeza y sentí que la noche era más calurosa. En el pasillo, Rocha se despidió de Martas con un cuchicheo apurado. (SORIANO, 1982, p.27)

Dentro de esta escena el personaje Marta aparece como salido de una historia típica de folletín, claro que dentro de los contornos experimentales que son presentados en este análisis como diálogo con esas formas existentes en lo estético-literario y en lo social, es decir dentro de ese pacto y expectativa con el lector como lo hacía el cine con las películas de género, obligando a una disposición mental de contrato, suspenso y de continuación. Diálogo que se puede extender al campo intelectual y artístico argentino de los años setenta.

El texto de las novelas visto desde esa perspectiva de forma del folletín en este momento del análisis viene a dialogar con el folletín, forma del teatro burgués que a su modo reflejaba algunos cambios en el modo de decir y en la forma de exponer lo estético que el público devoraba. Y a través de esas formas o modelos las personas aprendieron a conocer su propia identidad, sus sentimientos y su mundo interior. Esa relación entre el lector-espectador que espera, disfruta y sufre y el autor que va presentando diagramaciones de modelos trajo muchas narrativas en las cuales las mujeres-heroínas actuaban y vivían sus papeles y los reproducían, como formas de expresión de su descontento milenar encarnado en las heroínas del cine de los años 30, 40 y 50. Algunas como transgresoras, tal “Madame Bovary”, “Carmen” o “Margarita Gauthier” y otras en papeles femeninos tradicionales. El texto de las novelas aquí analizadas propone el espíritu y la forma *Pop* dado a los géneros y matices observados, en este último caso, cercano al folletín ya conocido y dialogado por las masas, pero que aparecen, sin embargo, con transgresiones de códigos rígidos de ese género popular. Proceso y técnica propia de la vanguardia de la cual bebe Puig en su aspecto experimental y

por medio de esta estrategia firma un pacto con el lector a modo del cine con sus películas de género hilvanando una disposición mental adecuada para ese contrato.

#### **4.4 El kitsch que excluye y dialoga**

La cultura de masas en su afán de consumo, establece, paralelamente, relaciones, no siempre claras, a veces difusas, incluso ambiguas, apropiándose de algunas narrativas culturales y dividiendo el ámbito cultural general en esferas que aunque unidas y complementares, aparecen como opuestas. Y así bajo esa división impuesta, la cultura de masas se difunde con valores conectados a cada una de ellas. Se populariza esa paradoja y desde el comienzo lo hace a través de un discurso de formación sociocultural corrupto, no transparente para una elite que ve en la hibridación genérica una malformación de sus valores estéticos-políticos.

El mal gusto, el *kitsh*, constituye una negación de una consideración estética que establece cierta hegemonía que en tanto tiene la centralización del poder lo ejerce en todas las áreas que puede: su discurso de buen gusto es el parámetro de sus valoraciones.

La definición de *kitsh* como "inadecuación estética" (Santos, 2001, p. 97) codifica bajo discurso que no se muestra como tal elaborado y clarificado sino clasificado y de allí su clarificación surge y se impone por encima de las acciones, bloqueándolas y circundándolas a espacios restringidos, no sólo físicamente sino también en el sentido cultural, psicológico, sociológico y político.

Así se mueven las piezas de ese ajedrez social que impide, muchas veces, el diálogo fluido entre las personas y el consecuente conocimiento entre ellas, eso trasladado y analizado en las novelas aquí expuestas como una parte, no aórtica de las venas de esa América Latina, cuyos pasos y silencios la lectura de los textos de Puig y Soriano atinan a explicar en sus narrativas para alzarse y resurgir entre las muchas tinieblas que el contorno ideológico e histórico oscurece. Es poco pero no inerte, es parco pero no sin sentido, es antiguo, pero se revive cuando por detrás del compás de lo literario no se aquietan sus heridas, sino que se esparcen como fragmentos que no se nublan sino que se ensanchan y traen la cura por la propia saliva del conocimiento y cuya expresión necesaria ese pájaro no extinto sino fénico ya aprendió y así abre sus alas y corroe en corriente contraria trayéndonos la cura, que es el empezar a sentir los vuelos que se quieren conocer sin artimañas palpitantes, como divisiones

que se imponen pero que si detectadas se vislumbran hipotéticas de libertades no inadecuadas encima de su base: la cultura de masas.

En el interior de la casa de Ávila Gallo, por ejemplo en el texto de “Cuarteles de invierno” – p. 22- los espacios van apareciendo: el estudio, con su biblioteca donde sugestivamente hay una colección de la “Ley” hasta 1967. Un óleo de San Martín, símbolo de consenso usado por los militares para ir tejiendo un sentimiento enlazado con la propuesta de nación dada por ellos. Por eso, tal vez, dice Ávila: “En estos tiempos tan difíciles para la nación conseguir que una fiesta sea fiesta hasta el final no es moco é pavo, perdonen la expresión.” (SORIANO, 1982, p. 24)

Aparecen diferentes códigos de usos y costumbres que quedan evidentes con mucho humor en el intercambio de palabras de los tres personajes: “El doctor nos indicó los sillones y tomó posición detrás de su escritorio. Yo me senté con cuidado para no ensuciarme, pero el grandote sacó el pañuelo y empezó a sacudir el polvo de la manera más grosera. (SORIANO, 1982, p. 22).

El elemento *kitsch* tan presente en la novela anexa nuevos sentidos de valorización a los objetos, secándoles sus propios usos, dejándoles – de alguna manera - inútiles e inertes, a la manera del todo de esa sociedad burguesa y represora que se muestra en sus líneas y entrelíneas. Técnica que de manera graciosa enseña su coloquialismo de lenguaje y de acercamiento a los objetos y acciones. Como una cámara que ríe al mostrar los equívocos de uso, según la norma de la época.

É a ditadura do *Kitsch* que se impõe com a classe dominante [...] se existe um objeto para cada problema, qualquer tensão, qualquer conflito individual ou coletivo, deve poder ser resolvido por um objeto. As relações entre homens se dissolvem ao nível das relações entre os objetos, solucionando todos os seus conflitos da mesma maneira e dando origem a uma ecologia dos homens e das coisas. (MOLES, 1971, p. 224)

Hay un malestar, una inadecuación dentro de lo que la clase dominante entiende por cultura que está basado en un ambiente superficial y de valor de los objetos y no por su uso.

Las relaciones entre el ser y la sociedad se realiza a través de mediadores que la vida cotidiana ofrece por medio de productos, cuyos valores impregnan al individuo y que dicha cultura adhiere artificialmente a la posesión de determinados productos. O en las palabras de Lúcia Santos:

Esta visão do *kitsch* como a linguagem dos grupos desclassificados da América Latina é também sugerida por nossas próprias línguas. (Es decir: la alemana *kitsch* y la española *cursi*)

[...] A palavra *cursi* se refere, portanto, à incompetência em administrar a relação ser / ter contido naquele bom gosto gerado ao longo do século XVII. *Cursi*, no espanhol contemporâneo, significa, ou ter em demasia sem, antes, ter valorização social é dessa forma evidente, variando sua aceção conforme o grupo onde o indivíduo esteja inserido.

[...] Ao adotar o *cursi* como uma linguagem possível de ser incluída no repertório da cultura erudita, os narradores neobarrocos dos anos 70 e 80 fazem também, uma metalinguagem dos modelos que embasavam o discurso cultural latino-americano imediatamente antecedente. Reivindicando categorias não representadas no modelo verticalizado de classes sociais, como campesinato e a marginalidade e a subjetividade, esses narradores atomizam, com elas, a visão totalizadora do romance do boom dos anos 60, que corresponde à alta modernidade hispano-americana. (SANTOS, 1990, p. 53/59/60)

En el Capítulo IV de “Cuarteles de invierno” se presenta un ambiente de comicidad e ironía, al mostrar un cantor de tangos del pueblo: Romerito, de 60 años y medio fracasado. Las escenas son cómicas y parecen pertenecer a una película de acción y de trompadas. Hay menciones a varios tangos: *Madreselvas*, *Volvió una noche* y también a la orquesta de D’Agostino en el año 48. También alude a la polémica de tango tradicional y moderno, de protesta. Romerito remata: “Por otra parte \_ murmuró acentuando un aire crítico -, el tango no tiene que mezclarse con la política.” (SORIANO, 1982, p. 31) Hay una alusión a la época peronista: “\_En ese tiempo para hacer carrera había que ser peronista...” (SORIANO, 1982, p. 32)

Después hay una referencia al año 74, época militar. Dice Romerito: “Felizmente hace tres años que tenemos a los militares aquí. Ya hicieron una escuela y un cuartel.” (SORIANO, 1982, p. 33) Y para finalizar menciona una pieza que le pertenece y que lleva por título algo bastante sugestivo: *Tristeza de olvido*.” Tal vez esa *tristeza de olvido* encuentre su causa profunda en el olvido impuesto desde el poder central del Proceso y que trajo aparejado un sentimiento de recuperación de la memoria como contrapartida.

Se ve nuevamente el *kitsch* cuando Rocha entra al teatro y sus pasos no están ambientados a ese contacto espacial, sus movimientos son humorísticos en ese espacio sagrado de la burguesía y por su desorientación allí – “Parecía extraviado. Tomado entre dos fuegos, temeroso quizá de robar algún aplauso que no merecía, quiso remontar el corredor.” (SORIANO, 1982, p. 140).

Se incorpora un elemento despertador de sensibilidad, de conciencia y de humanismo, en este caso la música de Vivaldi: “La música suavizó el ímpetu del grandote que empezó a caminar en puntas de pie.” [...] “Cuando la orquesta entró en pleno, Rocha me miró e hizo un gesto indicándome que le parecía sublime. (SORIANO, 1982, p. 139)

Coloquialismo y *kitsch* se instalan como lenguaje risueño y diferencial, al acercar su descripción de manera popular contrastando ‘grandote’ con “puntas de pie”. La abertura a la sensibilidad origina un proceso metonímico que abre los pasillos ocultos de las relaciones entre las cosas y les despierta el ánimo dualístico, a la manera de una Juno, proyecta la intensidad de su mirada y contagia la música: “Vivaldi se fue con un quejido que quería ser éxtasis y los músicos aflojaron los músculos.”(SORIANO, 1982, p. 139).

La música transfigurada por la asociación metonímica que enlaza espacio/personaje/ambiente se hace dramática y bajo sus sonidos se convierte como esta historia en queja y éxtasis, anticipando la escena posterior, como claro indicio de su sufrimiento posterior dentro del discurso oficial. Pero no deja de lado su coloquialismo *kitsch* de aflojarse los músculos.

La vida bajo sus dos vertientes allí presentes. La vida luego desaparece junto con el arte de la música al aplicárseles la locuacidad vacía de los integrantes del grupo hegemónico. Vacías las palabras se dispersan en un discurso teatral de Ávila Gallo y de su simulacro. Uso del verbo que carente de la esencia de la vida queda encarcelado y se despide de ella. Hay, sin embargo, lugar para el humor, el contraste y la crítica del *kitsch*:

Me felicito \_\_dijo con un tono casi femenino\_\_, por ser el responsable de esta magnífica velada que las fuerzas armadas de la nación ofrecen hoy a Colonia Vela. Digo me felicito y no pecho, señoras, señores, de inmodestia. Me felicito de haber descubierto en el teniente coronel Heindenberg Vargas además de un soldado ejemplar, un músico delicado y sensible. Un hombre que empuñó las armas en las horas más sombrías de la patria y hoy, cuando la paz y el respeto han sido restablecidos, empuña su simple batuta para regalarnos con estas maravillosas *Cuatro estaciones* que el inmortal Vivaldi hubiera querido escuchar esta noche en la sublime interpretación de la orquesta de cámara del regimiento cinco de caballería aerotransportada. (SORIANO, 1982, p. 141)

Retórica vacía, cuya sustentación navega a la deriva en esa imaginación narrativa manipulada que se hace de la nacionalidad. La narrativa de “Cuarteles de invierno” trae esa nación oficial y su discurso junto con las instituciones centrales del Proceso.

Sin la participación de la otra cara de Juno, ésta se vuelve vacía y centro de querrela. La conciencia que se abre por el sufrimiento de la exclusión rompe el ambiente fabricado para tal evento festivo. Vestido así el festejo de la nación origina fisuras que dividen. El luto de la exclusión viene por la vía del asombro y en ella encuentra fuerzas para redimir su dolor y avanzar tras la lucha, como un boxeador tras su cinturón de oro.

El centro ejecutor del conflicto nacido bajo los acordes de Vivaldi tiene como base la técnica central que le permite el diálogo entre los diferentes lenguajes establecidos

socialmente, cediéndoles pasajes secretos de comunicación que los amplía. Si esa red estuviera ausente perdería el relato todo su encuentro con la ternura, con lo inesperado y estaría su relato ausente de dinamismo humorístico y trasgresor.

Es un trayecto de lectura que retorna al punto de partida y deja a sus personajes ya instalados en el cambio: la resistencia recién nacida. El círculo se transforma, entonces en espiral, para iluminar los nuevos círculos que vendrán para confirmar la continuidad del destino de lucha. Veamos en el texto de “El beso de la mujer araña”:

\_\_\_”Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte...Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño...Los sueños tristes de este amor extraño...”

\_\_\_ ¿Qué es eso, Molina?

\_\_\_ Un bolero, Mi carta.

\_\_\_ Sólo a vos se te ocurre una cosa así.

\_\_\_ ¿Por qué? ¿Qué tiene de malo?

\_\_\_ Es romanticismo ñoño, vos estás loco.

\_\_\_ A mí me gustan los boleros, y éste es precioso. Lo que sí perdoname si fui inoportuno.

\_\_\_ ¿Por qué?

\_\_\_ Porque recibiste esa carta y te quedaste tan caído.

\_\_\_ ¿Y qué tiene que ver?

\_\_\_ Y yo me tararear de cartas tristes. Pero no lo tomás como una ofensa... ¿verdad? (PUIG, 1998, p.137)

La cultura de masas al hallarse en una posición formal termina, muchas veces, por neutralizar su política subversiva, borra su historización cultural de la lucha de clases. Pero al hacerse la lectura del texto y la catarsis propia del análisis se abren brechas importantes para el pasaje del rayo del conocimiento, toma de conciencia, de lo cual resurgen energéticas alas de renovación.

Tanto en el texto leído en “Cuarteles de invierno” como en el “El beso de la mujer araña” se advierte el diálogo también fecundo que existe con la evocación de un elemento más que ayuda a la configuración social de separación y derrota de diálogo que atraviesa la sociedad rioplatense, en este caso, y que se ha dado en llamar el “mal gusto”, frente a lo que se subraya como “natural” y pretendido buen gusto.

La denominación de “mal gusto” constituye una subjetivación de la lucha social en la caracterización de los gustos como distinción que va separándola del llamado “buen gusto” como peldaño de máxima competencia. Así referida y catalogada socialmente como una diglosia cultural que crece y se reproduce por entre los muchos ambientes del diálogo social que se marchita un hacer que distingue los códigos, es decir, de diferenciar los repertorios culturales que dominan las diversas clases sociales. Cuando las novelas aquí analizadas se

disponen a trabajar y traer el recuerdo de esas relaciones codificadas y diferenciadas como opuestas las hacen distanciar no sólo a través de sus propias diagramaciones sino también a través de la risa del humor que nos hace pensar en reírnos también. Veamos en “Cuarteles de invierno” esas alas risueñas expuestas como trofeos:

Nos hacía mucha falta tener una fiesta \_\_\_dijo. Después me señaló con un dedo:- Usted va a cantar en el teatro Avenida para gente selecta, intachable; también estarán los militares y si promete no cantar alguna pieza subida de tono vendrán los tres miembros de la iglesia. Será un poco aburrido, pero para eso le pagan, ¿no? Lo importante es que le paguen.

Después miró a Rocha.

\_\_\_Lo suyo es más popular, claro. En el club Unión y Progreso. Y cuídese porque Sepúlveda es una luz con la derecha. Siete nocaouts seguidos. Rocha escupió contra un árbol.

\_\_\_Si le gana a usted, el chico pelea por el campeonato.

Rocha escupió otra vez, pero no dijo nada. Yo estaba pensando en mi público.

\_\_\_ ¿Quiere decir que no cualquiera va a poder ir a escucharme?

\_\_\_Naturalmente que no.

El tono de su voz quería mostrarme la distinción de que las autoridades me hacían objeto. (SORIANO, 1982, p.21)

La división se establece incluso en el placer y quiere meterse también con esa parcela cuidadosa de la libertad que es el arte y se adueña de sus vínculos y quiere transformarlos sin permiso y sin elaboración, de manera impuesta. La división se establece entre lo que la gente del teatro Avenida usufructúa, que es selecta, intachable porque sus fuerzas y brazos son otros militares e iglesia. En cambio lo de Rocha es más popular, popular en el sentido de esa división se vincula con lo rudo y físico que el club Unión y Progreso representa, donde también se es amenazado de perder, a lo cual se escupe pero no se dice nada, como Rocha lo hace en esa situación presentada por Soriano.

La división es clara y con ella los individuos califican, dando sus sentidos a esos espacios compartidos o separados como naturales, sin discusiones, reflexiones o puntos de interrogación. Así Ávila lo interpreta y desde ese punto de partida dice “Naturalmente que no”. Claro que su interpretación de sentidos se aparta mucho de los otros personajes que entre las líneas y dibujos dados como eternos y naturales, preguntan, como Galván en su razonamiento y preocupación, al pensar en su público, en sus relaciones sociales, en su arte compenetrado y conjugado con la responsabilidad del encuentro, no en el vacío de la forma y el ritual del parecer. Esta divisoria social del arte y sus formas de usufructuarlo y decirlo en el diálogo social incluyendo censuras y barreras nos conecta con otras porciones sociales occidentales que lo discuten, desde otras vertientes pero que se conjugan dentro del planteo literario occidental, veamos:

[...] la historia literaria francesa es hecha de censuras que sería necesario inventariar. Existe \_\_se sabe, ya fue dicho \_\_ toda otra historia de nuestra literatura por escribir, una contra-historia, el otro lado de esa historia, que sería precisamente la historia de esas censuras. La división se establece ¿Qué son esas censuras?: En primer lugar, las clases sociales; la estructura social que está bajo esa literatura raramente se encuentra en los manuales de historia literaria, es necesario pasar a libros de crítica más emancipados, más evolucionados, para encontrarla; cuando se leen los manuales, referencias a disposiciones de clases sociales existen a veces, pero únicamente de pasaje y a título de oposiciones estéticas. Lo que el manual opone, básicamente, son atmósferas de clase, no realidades: cuando el espíritu aristocrático es contrapuesto al espíritu burgués y popular, al menos en lo que se refiere a los siglos pasados, es la distinción del refinado opuesto al buen humor y al realismo. Se encuentra también, incluso en manuales recientes, frases del siguiente tipo: “Plebeyo, Diderot carece de tacto y de delicadeza; comete equívocos, de gusto que traducen vulgaridad en los propios sentimientos...” Entonces, la clase existe, pero a título de atmósfera estética o ética; en nivel de instrumentos del saber, hay en esos manuales ausencia flagrante de una economía y de una sociología de nuestra literatura. (BARTHES, 2004, p.46/47)

El planteo de Barthes propone delinear el proceso de la contra-historia, es decir, ver el otro lado de la moneda histórica, cultural y social es un buen punto de partida para analizar cómo el *kitsch* se delinea dentro de ese proceso de la contra-historia, porque al no ser respondido de forma automática como sería usando el surco de la naturalidad que se nos impone, al ser refutado se crea un espacio de lectura y análisis donde se puede trabajar con esa historia de divisiones y consecuentes censuras. La estructura social que está por debajo de esa literatura está ausente de esos manuales de historia literaria, entonces se tiene que ir hacia lo crítico para adquirir una autonomía de pensamiento que nos libere de esas amarras y nos lleve por cauces menos autoritarios.

Cuando se trata de englobar usos diferentes ya delineados socialmente y excluirlos entre sí hasta el lenguaje entra en esa jerarquía de acciones, ambientes y decires que contrapesan sus atmósferas y sus ritmos agregándoles sentidos excluyentes que tullen otros movimientos y acciones, cortándoles sus posibilidades de evolución y conocimiento, con lo cual, de alguna forma, se les tulle su posibilidad de concienciación. Por eso la referencia de modos desde perspectivas de lo vulgar y lo selecto, como puntas irreconciliables y que tanto mal les hizo y les hace a nuestras sociedades. Esa atmósfera estética bajo la cual cubre o enmarca sus rasgos la división social en su área del saber, ausente de una búsqueda del conocimiento de sus resortes sociales dejan vacíos de discusión las relaciones sociales que el lenguaje o los lenguajes del cofre literario reatan y discuten en las novelas.

Veamos en “Cuarteles de invierno” nuevamente esas voces divisorias y sus sentidos y negativas de acceso, pero también la insistencia del pensamiento que las hace balancear:

¿Qué gustaría tomar? ¿Whisky? ¿Un buen vino? ¿Café?

Luego se dirigió a Rocha.

— ¿Usted toma un buen borgoña, verdad?

Rocha había hecho desaparecer el sillón bajo su cuerpo y parecía cómodo.

— Mientras no sea blanco\_\_dijo.

Ávila Gallo dejó escapar una risita suave y alegre que terminó en tono de amonestación.

— El borgoña nunca es blanco, mi amigo, por eso es borgoña. Ahora va a ver.

Salió por la puerta que daba al pasillo. Nos quedamos un rato en silencio hasta que Rocha me chistó. Estábamos a dos metros uno del otro pero era evidente que tenía la manía de chistar. Lo miré.

— Simpático el petiso, ¿no? \_\_dijo.

Me llevé un dedo a los labios para pedirle silencio y él asintió. Nos miramos un rato sin hablar hasta que el doctor hizo su reaparición. (SORIANO, 1982, p.23)

Estas divisiones de gusto conforman divisiones sociales que caracterizan el *kitsch* como un fenómeno cultural que rebasa la propia estética, pero ¿por qué la rebasa como comúnmente se dice? Porque plantea el lado oscuro que no se quiere ver, el lado de la *contra historia* que también conforma, en este caso, el gusto, y que de ese modo se interna en el campo de lo político y señala posiciones sociales y, por ende, políticas e instaura posiciones de lucha entre sus miembros que no sólo se dan de una forma matemática y económica, sino que es en lo cultural y en las costumbres que se afirman y se refuerzan como naturales y eternos y desde la altura del elitismo cultural se ven como opuestos y negativos y se los ha dado en llamar mal gusto, cultura de masas y al no reconocerlos como co-participantes de esa expresión cultural, es decir, al negarlos se los paraliza y con ello se los adormece, entonces, qué pasa, los contenidos expresivos de esa comunidad son ofrecidos vacíos de significaciones propias, lo cual les saca la proteína propia de su sustancia y con ello los empobrece, de ahí sus idas y venidas sin éxito de diálogos, pues pretender paralizar la posibilidad subjetiva de la sociedad e implantar la codificación de sus raíces y deseos, todo eso con el objetivo de desarticular la lucha social que instaurada desde esos silencios y censuras adquiere el rostro del incrédulo que se entretiene, pero que observa los pequeños espacios libres por donde ir formando su dibujo social de libertad, así lo hacen Puig y Soriano, en esos enmarañados políticos, sociales y económicos que les ha tocado pasar, desde sus sexualidades y sus malos gustos que mirados por esas vías de acceso se retuercen entre rejas para expresar sus sueños no dichos.

La cultura de masas constituye a principio una forma de distribuir los deseos dentro de una política cultural que excluye a las clases bajas a deglutir los que la clase hegemónica gusta, conforma un espacio de narración que propone nuevas formas de memoria, de experiencias cotidianas y, por ello, de una política cultural caracterizada por su popularidad en

un sentido dialéctico: "como de lucha y conflicto entre diferentes instituciones y grupos" (SÁNCHEZ, 2000, p.14).

Por este camino, la literatura de Manuel Puig y de Osvaldo Soriano en estos textos se delinean como paradigmas de cómo pensar las maneras en que la cultura de masas forma ese conflicto estético, social y las maneras en las cuales tales discursos se relacionan para establecer una historización social de las clases bajas y sus delimitaciones, sus dificultades de diálogo y de conocimiento en la relación y vínculos sociales. Por ejemplo, el hecho de no relacionar "borgoña" con "blanco" trae una identificación de código, jerarquía y consecuente reír de quien está según diagrama y condicionamiento social en peldaño superior y en posición de enseñar, pero no de aprender: "\_\_\_El borgoña nunca es blanco, mi amigo, por eso es borgoña. Ahora va a ver. " Entre whisky, vino y café, el doctor Ávila Gallo decodifica las asociaciones ya mecanizadas socialmente y distribuye dentro de esa división los objetos de consumo y en este caso bebida, sabe que la asociación "legítima" es que Rocha quería borgoña, no whisky, por ejemplo, asociado a otro poder adquisitivo y social.

Así se muestran las divisorias sociales que se presentan en enmarañados sutiles, pero gritantes del conflicto entre lo letrado y lo popular, y sus tejidos narrativos sirven para esclarecer la existencia y el *modus operandi* de ese conflicto y sus relaciones.

Los textos de Puig y Soriano muestran al utilizar elementos, relaciones y sentidos que emanan de la cultura de masa subvierten la propuesta reinante de ascetismo estético propio de las elites del momento e incluso de la izquierda, si recordamos Valentín en "El beso de la mujer araña" con sus convicciones de renunciaciones de placeres y apetitos y su conducta espartana en su forma de relacionarse con las personas y el mundo bajo un halo ético. Dicho elemento envuelve o se deja envolver por un diagrama impositivo cultural y esa conexión que se muestra desde esa Itaca en la novela y que la cultura de masas expresa como forma de invertir esos elementos o columnas que fueron irguiéndose desde lo órfico como pasaje para la ascesis que encandila la liberación del alma y abandona las pasiones para elevarse hasta la auténtica realidad o mundo de las Ideas, y culminando en gran medida en el cristianismo. En los estoicos, esa abstinencia era necesaria para el autodomínio y la felicidad, y en el cristianismo culmina en la unión mística con lo divino a través de oración y mortificación física enseñando la bifurcación entre alma y cuerpo, dando primacía al alma y por ende a la práctica religiosa y al desarrollo del conocimiento.

La propuesta de estas novelas traen en sus carruajes la apropiación de esos medios de masa como una forma de mostrar la desconstrucción de esos elementos y relaciones tenidos como absolutos hasta aquel momento y al desalojarlos de sus cabinas herméticas de sentidos y

liberarlos también sus jerarquías caen y consiguen ir borrando algunas de sus fronteras y prejuicios.

Así, las formas parecen multiplicarse, se mezclan, se combinan y fusionan produciendo nuevas formas de arte donde el encasillamiento ya no tiene vigencia. Así surgen formas que se parodian y que aparecen como discursos del *kitsch* y del mal gusto, pero que adquieren allí dislocadas una resignificación fundamental para la lectura y comprensión de otros sentidos expuestos y clarificados, sin pudor ni sombras, sino a través de la identificación y la reflexión se tornan visibles y claros.

Al apropiarse de lo popular y trabajar bajo su manto, Puig y Soriano ejecutan su plan de parodia que les permite otorgar valoraciones críticas en cuanto a lo parodiado dentro del discurso y, paralelamente, crear una distancia entre los materiales del que parodia con lo parodiado. Voces colectivas dialogan por entre esas grietas que lo parodiado deja entre el humor que le acompaña y la crítica que reflexiona los meandros de las relaciones de la cultura de masa: [...] Puig pierde gozosamente su voz individual, en la enunciación colectiva de las voces de las subculturas" (GIORDANO, 2001, p. 87).

Las voces diagramadas en “El beso de la mujer araña”, por ejemplo, muestran la pantalla como el sitio donde los conflictos pueden ser discutidos en la amplitud de su lectura. En el sinsabor de lo cotidiano que las imágenes reflejan y dicen, se concatenan las relaciones colectivas con sus lenguajes tipificados y diagramados por una experiencia, especialmente, de clase media que la narrativa reproduce con la distancia artística necesaria y entabla ora una narrativa cursi, como, por ejemplo, en “Cuarteles de invierno” cuando se presentan el boxeador y Martita:

El croto se agachó y los pedazos de madera le cayeron encima. El grandote me agarró del cuello, recogió la derecha y cuando iba a sacarla Marta se le echó entre los brazos.

\_\_\_ ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! \_\_\_lloriqueaba. Rocha se quedó paralizado y por un instante aflojó los músculos del antebrazo. En sus ojos extraviados había lugar para la ternura. Hizo una sonrisa que nunca le había visto, pasó la derecha alrededor de la cintura de Marta y la levantó como si fuera un bebé; con el otro brazo le rodeó suavemente las piernas y atravesó la pieza como si caminara sobre las nubes. Pensé que lo más prudente sería salir corriendo, pero entonces todo habría sido inútil.

Mingo no era de la misma opinión porque gateó ágilmente en dirección a la salida, aunque no llegó: Rocha lo empujó con el pie y lo hizo rodar hasta el ropero. Luego depositó a Marta sobre la cama, con la dulzura de una gacela y la besó en la frente. Ahora me tocaba a mí. Mientras se me venía estaba eligiendo el lugar donde pegarme. (SORIANO, 1982, p.105/1206)

Narrativa cursi que se encaja bien en la solicitación de los movimientos adiestrados de ese género, momento de unión amorosa entre Rocha, el boxeador y la niña bien, hija del abogado Ávila Gallo. Clase media en tensión bajo los abrazos de la fuerza bruta que viene de abajo, sea de la cama o camada social que torce los destinos en juego como en un folletín. Género ya gastado pero que nuevamente instaure su trasgresión artística, regidos por reglas estrictas que el lector entrenado conoce y espera, y a media que avanza su lectura los invierten.

El diálogo también frecuenta el *vaudeville*, forma que se instaure con sus pasos ya conocidos de engaños, malentendidos, carreras por pasillos donde algunos personajes en conflicto juegan al ratón y al gato. Género éste recordado y enhebrado en este gran ajedrez que Soriano, en este caso, pretende jugar. Género que hizo reír al pueblo y a la burguesía a principios del siglo pasado en los teatros parisienses, bajo la mano de Eugène Labiche (1815-1888) con sus imitaciones de convenciones de su época, escondiendo el amor en los armarios, bajo las camas, detrás de las cortinas, para ocultarse del marido, haciendo reír en sus muchos diálogos y situaciones locas y corridas lo que en la vida hace llorar.

En la novela de Soriano este género, su forma y estructura, sus diálogos, sentimientos y sentidos se orientan hacia otro dolor de vida que en la novela hace reír, no son elementos de una unión matrimonial fracturada, engañada, son elementos de la vida social allí expuestos en sus fragilidades y fuerzas en tensión, que desde allí buscan un diálogo que los desengañe de engaños de otrora y actuales, entonces las piezas del tablero se dislocan y los engaños y desengaños también.

Sus voces finas, dulces y sensibles, se vuelven golpes y embates que corren por espacios de la vivienda como en ese lance de Galván, Mingo, Rocha y Martita, Ahora bajo el rol de esta jugada quien es engañado no es el marido, no se trata de adulterio burgués sino adulterio de clases, de roles, de movimientos, de relaciones y decires. Se engaña al doctor Ávila Gallo, representante de esa elite que apoya un gobierno no elegido por el pueblo.

No son las autoridades que dictarán de esta vez las normas de la acción tanto en la referencia social como literaria, del molde original del *vaudeville* europeo. Es el turno de los personajes marginales o fracasados (Rocha va al muere en esa pelea) hacer reír y reírse, como en las viejas comedias de Molière –“El avaro” – 1668, “El enfermo imaginario” –1673- o Marivaux con su “Juego del amor y del azar” ofreciendo el humor como ingrediente importante en su teatro y con el cual intentó reestructurar la reflexión junto con la risa sobre la ironía de la vida.

Y hoy, en años más próximos los dramaturgos muestran menos ingenuidad en su visión del mundo y sus redes de relaciones, valga la muestra de François Billeldoux, Eric-Emmanuel Schmitt o Yasmina Reza (*Arte*, 1998) y Muriel Robin en los años 90, próximos al teatro tradicional, no han dejado de atacar a los ídolos y a los poderosos, retratando divertidas escenas, en especial del mundo político, componiendo sketches paródicos sobre la actualidad. Juego de escondites y suspensos humorísticos e irónicos dislocados:

Bueno, entonces el mayordomo oye que ella canta pero que no está en el piano, y se mete a ver dónde está ella. Y ella justo está en el gabinete revolviendo todos los papeles, ¡ah!, porque antes se consiguió la llavecita del escritorio, se la sacó al oficial, y encuentra el plano de la zona donde están todos los armamentos escondidos, el arsenal alemán, y en eso oye pisadas y se alcanza a esconder en el balcón adonde da el gabinete, ¡pero que está a la vista de los jefes reunidos en el jardín! Así está entre dos fuegos, porque si los del jardín miran la van a ver. El mayordomo entra en el gabinete y mira, ella contiene la respiración, y está nerviosísima porque sabe que el disco se va a terminar, y en esa época sabés que los discos eran de una canción no más, no había long-play. Pero el mayordomo sale y ella al instante también, que justo está por terminar la canción. Y todos los jefes la están escuchando encantados, y cuando termina el disco se levantan a aplaudirla y ella ya está sentada al piano y todos creen que no era el disco, que era ella la que cantaba. (PUIG, 1998, p.83/84)

El texto de Puig aquí analizado no quiere estar sujeto a una autoridad que le dicte las normas bajo las que su escritura debe darse. Por ello subvierte las reglas del juego y parodia el género, hiperbolizando algunas características e invirtiendo otras, como el final de ‘El beso de la mujer araña’, así como también Soriano lo hace en su final de “Cuarteles de invierno”.

La clase media expuesta a su imagen y semejanza en las lecturas de las dos novelas se infiltra llena de desparpajo fotográfico que se ironiza desde sus cúpulas de valorizaciones superiores y preocupaciones de clase en su afán de distinguirse como componente de un mundo mejor que no quiere verse en el otro lado del espejo con sus cicatrices y heridas de pobreza que les distorsionan los modelos estándar al cual se aferran para les dar el ser. Parecer que corroe las formas como llenándolas de sentido que les falta.

En el caso de “El beso de la mujer araña” se potencializa a través de imágenes del mundo del cine, de la fama y del estrellismo que alimenta y llena sus momentos de vida cotidiana, haciendo derivar de ellas su dinamismo en sus horas cotidianas como deseos de una clase que sueña e imagina a través de enredos de vaudeville que dramatizan situaciones sin ahondar vivencias no siempre alegres y divertidas.

En ese entramado social que los azota encuentran el vestigio de sus risas perdidas de esos sueños que fantasean sumergidos en la oscura luminosidad de galerías que las ciudades latinoamericanas les permiten a través de una pantalla que les oculta la lucha de clases, la

discriminación social y de género y cuyo sabor se mezcla en sus calles polvorientas de acoso social.

Sus historias de fracaso de pobreza desvanecidas se encienden como en la celda Valentín ve la luminosidad que Molina le presenta como supervivencia detrás de esas rejas que el sistema le dio como laurel a su trabajo de militante. Discurso muchas veces estereotipado que plantea a estos dos personajes sus propias maneras de enfrentar una realidad sujeta por la sublimación del dolor y el conflicto. Sus aspiraciones sociales frustradas cobijan deseos que la pantalla les brinda por doquier.

El pasaje a otra esfera social los lleva a con vigor no querer volver atrás de sus antiguas condiciones y marcos estéticos de ver pasar la vida entre las relaciones cotidianas y no quieren que se les muestre esa óptica de la realidad, su lenguaje y su pobreza. Es por eso que en ese acostumbrarse a no ver como si fuera una celda, vislumbran en esas películas del fascismo luces de sus propios sueños y de sus propias voluntades diagramadas sin ver su historización ni sus cuadros en tensión.

\_\_\_ ¿Qué querés que te conteste?

\_\_\_ Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

\_\_\_ No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote...sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.

\_\_\_ ¿Por qué?, no es cierto.

\_\_\_ Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día.

\_\_\_ Política...Así va el mundo, con los políticos... (PUIG, 1998, p.85)

Se empujan entre sí codeándose con las estrellas del cine traspasando el distanciamiento normal que se tiene con una estrella de cine como para no reconocer sus frágiles realidades y como para iluminar sus vivencias y actos cotidianos, repletos de marginalización. Y esa referida realidad tan discutida en los días de hoy como modo de existencia o conocimiento pero tan fiel frecuentada en la generación de Soriano y Puig se entrecruza de valores y sentidos que se presentan bajo el sello aproximado de verosimilitud entre lo factual y sus lecturas negociadas que pueden ser discutidas frente a la posibilidad del diálogo que avanza a medida que se van leyendo las novelas y a la posible identificación y ampliación de sentidos que el receptor quiere asimilar o verificar. La visión de mundo y el valor que lo cruza dan sus tonalidades a la narrativa de las novelas y en su lectura, aquí expuesta, se entrecruzan los sentidos que la práctica social comprueba o identifica y coloca en

sus divisiones como culto y *kitsch*. Bajo esa óptica se van construyendo textos y contextos cuyos discursos y reglas van constituyendo al sujeto dentro de esa pretendida representación de la realidad que lo circunda en una negociación que será confirmada, afirmada o rechazada, como tomada de decisión necesaria al quehacer cotidiano y a la lectura.

Así Molina y Rocha con sus formas marginales de dialogar con sus experiencias y con la vida cotidiana representan lo que no se quiere ver, lo negado por la sociedad que se pretende dentro de otros moldes de belleza y de modos. Por eso son el *kitsch*. Así ellos y sus redes narrativas van elaborando sus propios tejidos dentro del relato, que es el propio tejido del *kitsch*, historia paralela a la historia oficial que se cuentan y se creen los segmentos de la sociedad, cuyos modelos traídos desde las camadas superiores se introducen y penetran en los cuerpos, en los modos y decires. Al rescatar todo ese *modus operandi* a través del relato las novelas muestran esa lucha en tensión, con sus idas y venidas, con sus enfrentamientos en un hacer de artimañas pero también de subversiones, codificando sus anhelos frustrados, sus angustias y sobre todo sus “destinos” históricos dentro de un contexto masivo que le sirve de referencia que los conecta con una lucha colectiva.

El cine, elemento principalmente dialogado en estas lecturas, surge así como un medio de integración dentro del imaginario a una clase media que les asigna un cierto *status* que a principio los incorpora socialmente, pero que al fina y al cabo reduce la satisfacción de algunos de sus más profundos deseos y aniquila gran parte de sus sensibilidades que ortodoxamente se alinean dentro del lenguaje que se les impone y con ello se les impone vericuetos tortuosos para sus propias constituciones.

Entonces, se puede decir que estas dos novelas presentan bajo sus relatos formas que la paradoja altera con lógica y humor dejando en suspenso sobre las normas acostumbradas la posibilidad de un desconcierto que conduce a lo contradictorio que conlleva el otro. Así se conforma el decir de un lenguaje *kitsch* que se establece como discurso y también como acción política que modifica las subjetividades por su *modus operandis* característico que es presentado en las novelas dentro de contextos de situaciones pequeño-burgués en tensión social o moral.

Es decir en esos textos el *kitsch* acoge la narrativa desde su seno de su usufructo y a la manera de forma de identidad, aparentemente sin la crítica política, pero política en el fondo debido a su significación renovada que se cruza en el juego del reír y mostrar lo que se vivencia y no siempre se discute. Desde ese punto de partida de la enunciación teñida de alteridad social y cultural y en diálogo o refutación con valores centrales o hegemónicos de la época que les toca vivir a los autores que formados por esas formas estéticas y sociales de la

época trabajan los efectos de ella en las personas comunes en sus trayectos diarios de vida y relación social, privados de otras formas del contradecir. El Buen gusto y mal gusto se tornan formas cerradas que impiden la real comunicación entre las personas de un mismo idioma, pero separados por sus formas de decir y actuar en el más amplio sentido. ¿Cursi o *kitsch*? ¿Cultura de masas o alienación? Son varias las interrogaciones durante ese viajar de la lectura que se ahonda. El llamado “mal gusto” en el texto se evoca a través de la parodia como expresión de alteridad, de diferencia de las comunidades subalternas e periféricas.

El *kitsch* como elemento estético en tensión frente al movimiento *Pop* se refiere a las expresiones paródicas de un determinado reciclaje estético de objetos despreciados por la llamada alta cultura. La cultura *Pop* los integra y legitima, de algún modo al colocarlos en el centro de la discusión y de la toma de conciencia social de sus valores, características y formas de actuar como elementos naturales de impedimento de comunicación

Uno de los primeros contactos con el tema teórico que discutía la estética *kitsch* es el trabajo realizado por Hermann Broch, especialmente “*Kitsch* y arte de tendencia” (1933). Los pioneros del tema consideraban el término relacionado a la valorización diversificada de la relación entre arte y técnica, producida principalmente por la reproducción irónica de temas melodramáticos considerados por la crítica canónica como de acentuado mal gusto. Productos mal hechos, con materiales híbridos y no genuinos, con el objetivo de prestigiar lo banal, con la pretensión de buen gusto y en el exceso de ornamentación. La escritura se presenta como un remodelaje de los discursos pertenecientes a la cultura de masa: el cine, la radio, la revista de celebridades, etc.

En los textos de las dos novelas son evocados los muchos efectos que esa cultura de masa producía en el público, especialmente en los países periféricos y sus formas artísticas. La propuesta puede ser construir a través de ese diálogo presentado y de su consecuente discusión y conciencia para desde allí construir una posición anti-canónica en relación a las formas artísticas de los años 70 en Argentina.

El *kitsch* está, evidentemente, relacionado con las manifestaciones de la vida cotidiana y de la subjetividad de las clases populares. Según Lidia Santos (1990, p.51) los autores que reciclaron el *kitsch* lo concibieron como un lenguaje que expresaba la cultura copiada por los excluidos sociales, en crecimiento con la expansión del consumo. Así esa estética del *kitsch* se basa en el dibujo de la exageración, del colorido que a lo lejos se ve, con sus tintas de sentimentalismo como elemento distinguidor y opuesto al lenguaje que se les impone: el conservador.

Con ello el texto en su diálogo rompe con modelos arcaicos y conservadores dentro, incluso de la propia literatura, es decir, el diálogo se amplía y transborda su propio tejido y se extiende hacia la literatura argentina de la época tiñéndola de voces populares en edificación y discusión, al traer la evocación de su oralidad y valores culturales implícitos en esa estética que desde la risa corroe sus propias bases abiertas a la discusión del mal o buen gusto, con sus muchos matices que le enhebran mostrando la vida cotidiana y sus tensiones sociales.

Las películas de la industria americana y el folletín artificiosos que se le enhebran también confirmando esa enorme red de tejidos que el nudo social de la época nos trae y que este trabajo se dispone a observar, constituyen la evocación de formas y lenguajes considerados.

La campana de la iglesia dio las doce y la plaza se quedó desierta de repente. El sol estaba haciéndome transpirar y empecé a sentir sed. Iba a decírselo a Rocha cuando el Falcón que estaba frente al teatro se movió lentamente y se acercó a nosotros. El gordo de la ametralladora se bajó y detrás de él vino un morocho de unos veinticinco años que estaba montado sobre tacos altos. Vestía pantalón y campera jeans y llevaba anteojos negros. De la cintura le asomaba la culata de un revólver. Debía creerse Gary Cooper. El gordo se apoyó la ametralladora sobre un hombro para mostrar que la mano venía amable. (SORIANO, 1982, p.46)

El fragmento trae la reminiscencia de la imagen de la pantalla americana, donde relució durante la década del 30, 40 y 50 Gary Cooper (ver imagen N° 03) como uno de sus grandes héroes. Y que desde su aparición en “The Winning of Barbara Worth”, película dirigida por Henry King en 1926 fue personaje de gran importancia. Fue conocido por encarnar la figura del hombre íntegro y caballeroso que no aceptaba injusticias, ayudado por su porte físico extraordinario, llegó a protagonizar los ideales americanos de confianza en sí mismo, independencia y honestidad en películas clásicas. El texto de Soriano descentraliza y irónicamente esta imagen para re-ubicarla con otro aspecto desde su perspectiva geográfica periférica dialogando con el momento histórico-político de la dictadura militar, al presentar un primer indicio: el Ford que estaba enfrente al teatro se movió lentamente y se acercó a nosotros. Ese tipo de auto era relacionado con los secuestros de esa época con la que se dialoga en el texto y justamente estaba permanente encima del arte del hacer del teatro, por ejemplo y después se acerca a ellos cantor y boxeador.

Gary Cooper representaba el ideal americano y en el texto de Soriano pasa a ser un elemento de la dictadura militar, usa campera jeans acompañando la moda americana, anteojos negros que lo protegen del sol, de la luz, y, paralelamente, queda difuso, no se le ve parte del rostro, nuevamente la alusión a la máscara. Usa tacos para elevar su estatura y de la

cintura como si fuera un *western* americano “le asomaba la culata de un revólver” y completa la imagen con: “Debía creerse Gary Cooper”, alusión a las proyecciones de las personas, ya que esos personajes y sus lenguajes poblaban el imaginario de la vida cotidiana como algo que integraba naturalmente el día a día. Pero que aquí son vistos con la mirada de la risa del *kitsch* y de la ironía de la parodia que los descentraliza y los observa para ver otros nuevos sentidos.

Inferiores en el ámbito de la literatura de la época y esos dos textos nos dicen, al leerlos, que desde esos márgenes se agolpan otros *sonidos y furias* presentes y actualizados transitando otras fronteras no institucionales, sino experimentales. Experiencias que siendo nuevas proponen nuevas maneras del decir y renuevan la intención de comunicación social, lo cual ya demuestra una apertura hacia el diálogo.

A través de esa estética del *kitsch*, se establece un espacio, aunque estrecho para el pasaje del otro, es decir de la alteridad. Y al enlazar lo literario, lo oral, lo cotidiano dentro de la forma de la escritura se apropia de géneros estéticos considerados inferiores y sin representación imagética literaria. Se inscribe, así, una tensión entre lo erudito y lo popular, la cultura alta y baja, masculina y femenina, canónica y periférica. Diálogos entre la pantalla del cine y la literatura, en este caso, u con otras formas de la comunicación de masas, como son la radio y las revistas de chismes.

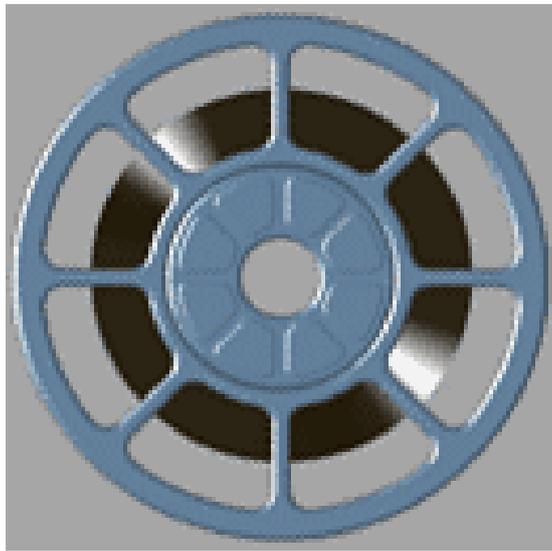
Como se encadena dentro de nuestro análisis esas voces cotidianas enmarcadas en el juego de la evocación de la pantalla, de su memoria y de su forma de guión, pues porque precisamente la estética de esos elementos se eslabonan y conforman una enorme pantalla que nos sigue en la memoria individual y colectiva de cada uno de nosotros, es decir nuestro imaginario se contrae y se estrecha entre las ruinas de ese pasado que envuelve y no deja vislumbrar

Una de las características de la cultura de masas es precisamente la estética del *kitsch*, como voz bella burguesa o como objeto del llamado “mal gusto” que quiere usar los tacones que lo elevan al peldaño de la elegancia no reconocida en su propia estatura, como las películas vistas, recordadas y evocadas por Molina y que la industria americana nos legó. Películas cuya construcción literarias las lleva a una integración al espacio literario del cual no veían la luz y desde allí se unen para contar una historia que podría ser una historia, o tal vez lo sea, una única historia pero con todas sus voces. Polifonía dialogante bajo modelos estrechos y rígidos y despreciados por la alta clase social es que esos papeles sociales que se deben desempeñar son cuestionados, planteados desde sus mismas formas, pero sin esconder

lo que el *kitsch* muestra sin pudor: el sentimentalismo, las lágrimas por doquier, lejos de la “refinación y el buen gusto”.

Según Veridiana Gama (2004), el término *kitsch* empezó a ser utilizado a mediados del siglo XIX, pero sólo en las primeras décadas del siglo XX superó las fronteras de los límites de Alemania. Su etimología no es segura, pero se tiene algunos tanteos y conjeturas. Según el *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Estrasburgo 1883, deriva de la palabra inglesa *sketch* (esbozo), puesto que era mal pronunciado por los artistas de Munich al referirse a imágenes baratas que los artistas americanos compraban como recuerdos, interesados en consumir un arte que les permitiera perpetuar a su manera la memoria del local visitado. De allí parece provenir el uso asignado a lo vulgar artístico consumido por aquellos que buscan experiencias estéticas fáciles, no comprometidas, etc. De allí hasta los días de hoy el concepto *kitsch* fue cambiando y tomando otros matices, especialmente con las nuevas elaboraciones de Herman Broch e Ludwig Giesz sobre o concepto de *kitschmensch* ampliándolo con el estudio de su recepción del hombre como *kitsch* considerado con mal gusto comparado con los objetos tradicionalmente considerados artísticos. En español a través del vocablo “cursi” se lo interpreta por algunos ángulos de quien presume de elegante sin serlo.

El surgimiento del *kitsch* fue paralelo a la industrialización de la cultura, aplicado a los objetos, a la ornamentación, a la arquitectura, al cine, teatro y a las propias personas en sus pequeños y comunes gestos, en sus comportamientos diarios, con sus emociones exageradas cargadas de lágrimas y afectos. Clichés que viajando en sus expresiones lingüísticas ofrecen el sabor de lo elegante sin serlo y anexado a la risa que se le une en la pantalla dialogada, junto con el enredo del Folletín al son de la música y arte Pop que son parodiados en los textos de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” y que adquieren una nueva integración a lo literario ensanchando un espacio de discusión estética.



## 5 LAZOS DIAGRAMADOS Y POSIBILIDAD DE DIÁLOGO

### 5.1 Cine, Literatura y Sociedad

Según lo aprendido con Mijaíl Bajtín (1997) la novela dialógica o polifónica puede decirse que tiene su umbral con las elaboraciones escritas de Fiedor Mijailovich Dostoievski (1821/1881), quien dentro de su tejido narrativo analiza críticamente la vida rusa, mostrando la tragedia de las capas sociales bajas en el régimen de explotación capitalista, como en “Pobre gente”; “Humillados y ofendidos”; “Los hermanos Karamázov”. Todo lo que había poseía la particularidad de basarse en una postura monológica del pensamiento, como se sancionó durante el Siglo de las Luces.

Bajtín opone la percepción de la realidad en un autor como Goethe, para quien el Tiempo era la premisa fundamental \_\_acorde con el descubrimiento del saber histórico \_\_ frente a la percepción del maestro ruso, interesado sobre todo por la unidad espacial:

¿Piensan que estoy tratando de hacerles reír? Entonces han vuelto a entenderme mal. No soy en modo alguno el tipo alegre que creen, o que podrían creer que soy. Pero si les irrita mi parloteo (y siento que ya debe molestarles), y tienen ganas de preguntarme quién diablos soy al fin de cuentas, tendré que contestar que soy un asesor colegiado, empleado de octava clase. Entré en el servicio para poder comer (y sólo por eso). Pero cuando murió un pariente lejano, dejándome seis mil rublos, renuncié en el acto y me instalé aquí, en mi rincón. He vivido aquí aun antes de eso, pero ahora estoy establecido de verdad. Mi habitación es miserable y fea, y se encuentra en las afueras de la ciudad. La criada es una campesina, mala por pura estupidez; además, siempre huele mal. Me dicen que el clima de Petersburgo es malo para mí y que, dado lo escaso de mis ingresos, resulta un lugar muy caro. Todo eso lo sé. Lo sé mejor que todos mis presuntos consejeros. ¡Pero me quedaré en Petersburgo! ¡No me iré! No me iré porque...Ah, tanto da que me quede o me vaya. Y en definitiva, ¿cuál es el tema del que más le gusta hablar a un hombre honrado? El de sí mismo, por supuesto. Hablaré, entonces, de mí. (DOSTOIEVSKI, 1976)

Las diferentes voces se entrelazan en el relato para mostrar los lados de la interacción y la coexistencia que, en este caso, interpretan de modo distinto el decir del sujeto que se

presenta y que habla de sí desde un espacio pequeño, pobre y suburbano. Ese espacio restringido le permitía a Dostoievski el enfrentamiento, la coexistencia y la interacción; algo que va a ser una característica fundamental de la literatura de vanguardia, como se observa en Kafka, Sartre o en el propio texto del autor irlandés Samuel Beckett (Dublín, 1906- París, 1989), “Esperando a Godot” presenta situaciones sin sentido que confrontan la soledad y la incomunicación y que, por eso, no se puede disipar ni la compañía ni el diálogo. El sinsentido del destino los expresa en el caminar mudo e inmóvil de la narrativa, así como el texto de “El beso de la mujer araña” en una pequeña celda plásticamente crean las imágenes de filmes recordados o mostrados a través del dibujo que la imaginación relata y abocados a la nada, resuelven intentar una apertura hacia el diálogo como salvación o fuga. Y por ese camino de tránsito o travesía del decir que es claro del lenguaje y también de la comunicación, aparece la alteridad que nos define pero que en la imposibilidad de comunicación, muchas veces frustra o nos condena a la soledad.

Así mostrados los personajes en sus decires como seres arrojados a la existencia, medio sin dioses y sin sentidos se resuelve el lenguaje de sus existencias dentro de un marco social sin lógica, sin lógica humana. Y a la manera de personajes del absurdo deambulan en la ciudad vigilada y consecuentemente estrecha (Galván y Rocha, en “Cuarteles de invierno”) o en una celda limitada (Molina y Valentín en “El beso de la mujer araña”).

Personajes incompletos y frágiles, manejados por un destino que los excede y que a la vez que intentan comunicarse y ahuyentar el silencio, ahonda el sentido radical de su soledad y constantemente están tentados a abandonarse, aunque es esa compañía del otro, en última instancia, la única que hace más soportable una espera no se sabe muy bien de quién o de qué. Adquieren o encuentran su belleza en las formas plásticas que encuentran del decir cinematográfico, ya sea a través de imágenes o de formas del guión, realzando los límites de la palabra social, del lenguaje y de lo humano. Experiencia que nos abre a la posibilidad del diálogo. El enfrentamiento, la coexistencia y la interacción conforman la posibilidad dialógica que los textos aquí analizados. Así como en los textos de Dostoievski se exponen al oído tanto como a la mirada las distintas voces, ora opuestas en imágenes distintas y diagramadas como si las formas susurrasen decires, ora encerradas en sus silencios de falta de diálogo entre los lenguajes sociales que siguen el sendero del silencio, adivinando en cada gesto o tono de voz el contrario, con un sinfín de series de espejos deformantes, y se enfrentan en diálogos impostergables. Enunciando sus decires, que es como si nosotros lectores en el momento verbal del presente, haciendo coincidir nuestro tiempo con el de ellos, personajes de la ficción.

Personajes que intentan un diálogo a pesar de sus diferencias, intentan una apertura para el conocimiento del otro. A la manera del oxímoron de sentido que “Crimen y castigo” de Dostoievski que esbozaba un “asesino bondadoso”, por ejemplo o “una prostituta virtuosa”, aparecen, también en “El beso de la mujer araña”, por ejemplo, el homosexual superficial y el guerrillero valiente y en “Cuarteles de invierno” un boxeador, fuerza física y el cantor de tangos, talento artístico, intelectual. Los dos en esa proximidad casi imposible de creer, van construyéndose en ese oxímoron que se desliza y transforma ante nuestra mirada de lectura, no desde un principio, sino de a poco, al paso, o compás de las imágenes que se deslizan sobre la pantalla que la palabra va construyendo imaginativamente en el instante de la lectura, casi en el presente de la misma, como si fuese una pantalla de cine que nos las pasa y que al pasarla va construyendo ese pasaje de la alteridad: Molina inicia su camino de la politización, al igual que Rocha el suyo de consciencia, mientras Valentín muestra sus lados reprimidos de afectos y Galván enfrenta con fuerza el peso de las circunstancias y pone manos a la obra en la lucha que tiene que trabar.

Hay una evidencia en el trazado narrativo: no se trata de individualidades determinadas, sino representantes de lenguajes y pensamientos determinados. Y que se contraponen dentro de fuerzas dialécticas de voces enfrentadas que muestran su eco de otras voces antes usadas, palabras pronunciadas antes por los otros. Así Molina se expresa mediante el discurso del *kitsch* (cine de Hollywood o boleros), mientras que Valentín se apoya en el discurso Marxista. Los discursos dentro de esa pantalla que nos pasa sus imágenes diagramadas dentro de un guión ya ejecutado, no se mantienen incólumes – como en Dostoievski – sino que, dialécticamente, sufren un proceso de resquebrajamiento y de contagio entre sí, detrás del cual puede percibirse la sonrisa irónica de la paradoja que al distanciarse de sus fuentes las critica.

Por ejemplo, Valentín corona a Molina con los retazos de un discurso tomado de su interlocutor: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” Esa apropiación e intercambio de formas del discurso hecha por Valentín, por ejemplo, evidencia el aprendizaje por el que lo ha llevado su interlocutor. Molina, como narrador central cuenta películas que encierran algunas claves esenciales; por su mecanismo de repetición ellas surgen como “Leitmotiv” de toda la obra: “mujer-pantera”, “mujer- zombi”. El mundo de Molina está, pues doblemente presente en el título en el tema de “El beso de la mujer araña”. Es una síntesis que avanza si la comparamos a la del maestro ruso. Al igual, en el texto de Soriano, tenemos esa síntesis que se resuelve de la siguiente manera:

Vací mis bolsillos buscando algún indicio de la dirección del grandote. Allí estaban el reloj, la billetera, un manojo de llaves. Había unos pocos pesos, la foto de una vieja con un gato en los brazos, un boleto de ómnibus capicúa y la cédula de la federal, ajada y sucia. Ninguna dirección, ningún teléfono. Le di cuerda al reloj y se lo puse en la muñeca. El día señalado en la esfera coincidía con el que había leído en la cédula. Volví a sacarla y me fijé en la fecha de nacimiento. Ese día Rocha cumplía treinta cinco años. Lo miré; la tela adhesiva que le tapaba el agujero del cuello se le había despegado, Me incliné y volví a pegarla con cuidado de no apretar demasiado. El tipo que nos había dejado el asiento no nos quitaba los ojos de encima. Al fin sacó una lata de cerveza de un bolso y me la ofreció con un gesto. Le dije que no, aunque tenía la garganta seca. Entonces me preguntó qué le había pasado a mi amigo. (SORIANO, 1982, p.190/191)

Síntesis que pasa por las interrogaciones dejadas por el texto de Beckett, al preguntarse el texto de “Cuarteles de invierno” en este final sobre qué elementos identificadores del boxeador conocer, leemos que Galván no encontró en sus bolsillos ningún indicio de su dirección, para en el caso de que se vaya a alguna parte. Pero sí sobre el tiempo que el reloj marcaba y que se lo puso en su puño, el tiempo histórico pasa, a pesar de encontrarse direcciones o destinos. Sólo encontró una imagen, que se imagina el lector pueda ser de su madre, tal vez un indicio de su origen, pero parco, y la cédula de la federal, documento que lo registra en sociedad, como existente en la ciudad. La respiración, al igual que su salud está mal, pero el vecino quiere conocer la causa de esa historia, sino escuchar el relato de ella. Se imagina el lector que se inicia un nuevo relato, con un nuevo lector que lo escucha o lee. ¿Qué contaría Rocha si pudiera contar su historia? Si tuviera su voz no desfalleciente. Pero no la tiene, está callada, su amigo cantor la contará. El problema de la comunicación parece tener alguna salida, no tan absurda como la de sus maestros: el poder conocer la alteridad a través del diálogo de los lenguajes, en este caso a través de las imágenes relatadas y esbozadas desde la red del relato literario del texto de las novelas expuestas aquí.

## **5.2 Aproximación entre lenguajes distintos: Modos de pensar la diagramación de la imagen**

Según McLuhan (1998, p. 76) “La tarea del escritor y del cineasta es la de transportar al lector y al espectador, respectivamente de su propio mundo para un mundo creado por la tipografía y por la película”. Las condiciones técnicas y tecnológicas fueron evolucionado y dando muchos pasos importantes en ese camino de la imagen y del movimiento. Mientras tanto es fácil deducir que se posee una resonancia de nuestra imaginación interna que

funciona con imágenes y que de ellas hacemos la compañía de los relatos leídos. Ese proceso de entrelazamiento de recursos provenientes de distintos sistemas semióticos es visto y explicado por José Carlos Avellar de la siguiente forma:

.. o cinema, ao mostrar o dia-a-dia em movimento, nos ensinava a novamente pensar em imagens e dar novos nomes às coisas. Um certo modo de pensar em movimento como uma imagem de cinema, de mostrar informações simultâneas e abertas para todos os lados, de pegar o instante que passa no instante em que passa, gerou textos, músicas, desenhos, pinturas - e em alguns momentos a idéia do cinema até se expressou melhor aí, nestas outras formas, que nos filmes. Eisenstein montou uma palavra, *cinematisme*, para se referir a uma certa qualidade cinematográfica, um certo modo de pensar em imagens, presente em outras formas de expressão artística — e até mesmo em textos em imagens anteriores ao invento do cinematógrafo. A pintura, basta lembrar o gesto de Cézanne, que divide uma maçã em muitos planos de luz e cor, ou lembrar o cubismo e as colagens de Picasso e Braque, e a música, basta lembrar a estrutura das composições de Stravinsky ou Schönberg, solucionaram questões de montagem quase ao mesmo tempo ou mesmo antes de o cinema abrir a discussão sobre os diferentes modos de colar um plano ao lado do outro. (AVELLAR, 1987, P.94)

Ese intercambio no se limita al diálogo entre literatura y cine. Lo que hoy, según el concepto de elaboración teórica peirciano, de intertextualidad semiótica, es fenómeno que supera el ámbito de los medios técnicos, abarcando las artes en general. Es evidente que hay un intercambio temático entre la literatura y las otras áreas, anterior, incluso a los avances tecnológicos. Es decir esa referencialidad plástica existe desde hace mucho tiempo.

El proceso de aproximación entre lenguajes distintos evoluciona más con los instrumentos tecnológicos y sus herramientas que ayudan a multiplicar esos efectos, especialmente, el cine viene a traer, a otorgar a la narración evidentes fuentes de nuevos empujes y cambios en la mirada dada al mundo con sus técnicas de reproducción, tan bien parodiadas por Warhol. Queda al alcance de la mano ese arte que se reproduce frenéticamente y como decía Benjamín esos objetos estéticos “pierden el aura”, dejan de ser sagrados, ocultos y herméticos para ser vistos por muchos de manera cotidiana, común y reconfigurados.

En su ensayo “La Obra de Arte en la época de su Reproducibilidad Técnica”, Benjamín (1984, p. 66) dice que “alterado el modo de percepción de la realidad – debido al surgimiento de la fotografía y del cine – el campo estético se vio afectado inevitablemente en sus dominios.” Existe una relación, como un *continuum* del ser humano actual, entre arte y medios de comunicación que traen consecuente costumbres y cambios en los modos de las relaciones sociales y de percepción y sentidos. Relación que se analiza al leer los textos de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” de Osvaldo Soriano y Manuel Puig

respectivamente.

De todos esos medios tecnológicos que el mundo *Pop* usó y abusó conformando una búsqueda y encuentro con formas y decires de comunicación y sentidos nuevos reciclados *ad infinitum*, el cine parece ser el casamiento perfecto entre arte y técnica. A pesar de la poca confianza que Lumière, su inventor, tenía en el cine, éste vino a prefigurar, conformar y delinear un perfil ideológico que cupo muy bien en la coyuntura del mundo *Pop* que lo capturó y difundió bajo otras muchas formas multiplicadas en colores y sentidos que se transformaron en un lenguaje, muchas veces, no dialógico que les sirvió a los textos aquí expuestos como formas dialógicas y refutadoras del mismo. Así, el cine, no sólo prosperó como se desarrolló a partir de líneas marcadamente narrativas y a través de ellas vivenció nuevos cambios y decires.

Se observa que se conforma en las relaciones textuales y sociales una especie de claridad que es presentada como natural del símbolo (construida culturalmente) que confunde e impide el diálogo. El texto como si fuera un haz de mil hojas de sentidos deja subterráneo algún otro sentido anterior que le precede y que le sirve de base. La organización de la significación, en síntesis, no se agota en una lógica de las oposiciones simples y en una racionalidad de tipo categorial, no se reduce a la forma de inteligibilidad de la cual, en nuestra cultura, es asumida por el lenguaje verbal. En los textos y en los discursos está presente una dimensión sensorial y afectiva que si todavía se obstina en considerar irracional es solo porque no se cuentan con instrumentos para explicarla y comprenderla. El sentido obtuso se desliza, huye de las definiciones, aunque -como receptores de una imagen o de un relato - podemos reconocerlo y usarlo a nuestro provecho.

En la vida social, todo sistema semiológico de una auténtica profundidad sociológica, se apoya en una lengua verbal. Aún usando las más distintas materias de expresión (imágenes, gestos, música) las formas comunicativas actuales parecieran no poder hacer la economía de una verbalidad que define y nombra, que reconduce todo posible significado dentro de las redes tranquilizadoras de la racionalidad lingüística tradicional. (BARTHES, 1964, p. 87). De este modo, muchos anuncios publicitarios, aunque usen imágenes seductoras para llamar la atención del público, anclan estas imágenes con pequeños enunciados verbales que tienen la función de sugerir al lector los criterios de interpretación de la totalidad del anuncio. Lo que no significa que la semiología deba renunciar al estudio de los sistemas de signos no verbales como la música, la pintura, el teatro, negando sus especificidades ni que tampoco renuncie al desafío de una reconstrucción orgánica del carácter comunicativo y significativo de la cultura humana; y por último tampoco implica que Barthes esté integrado en una cultura de tradición

humanística "fonocéntrica" que ve en el lenguaje verbal el único instrumento de transmisión del sentido y de la racionalidad (DERRIDA, 1969).

Es lo que algunos denominan una *translingüística* (o *lingüística del discurso*) que estudia, no a los sistemas semióticos de primer grado (como la lengua, la gestualidad o la imagen), sino sistemas de segundo grado (como la moda, la publicidad, el teatro etc.). Las formas comunicativas que circulan en el espacio social, son sistemas complejos y estratificados que, apoyándose en lenguajes ya existentes, producen ulteriores lenguajes. La lengua y la moda, la imagen y la publicidad, el gesto y el teatro, no son copias de sistemas semióticos de la misma naturaleza, por la simple razón que moda, publicidad, teatro, se sirven respectivamente de la lengua, de la imagen y del gesto, que son ya sistemas semióticos para construir discursos. Y es por ese camino que los lazos se van atando entre la diagramación que se realiza encima de la imagen o del guión del cine, de su colorido interiorizado en el imaginario latinoamericano y hecho de alguna manera discurso interno que se va adhiriendo sin pausa y sin tiempo para respirarlo o reflexionarlo, pues es muy rápido todo cada día más.

Si existe una naturaleza autónoma de los discursos de moda, publicidad, teatrales o mitológicos, es precisamente porque se trata de sistemas que pueden cambiar la materia de la expresión dejando relativamente inalterada la forma del contenido. De este modo, una publicidad puede usar la lengua verbal o el código de las imágenes sea que se presente bajo la forma de un anuncio radiofónico o de una publicidad callejera; y una narración puede basarse en sistemas audiovisuales o cinético-musicales según se manifieste como película o como *ballet*. Es decir que por esos canales se conectan y relacionan. Y es por ese puente que el texto lo hilvana y desafía hasta encontrarle el espacio para poder respirar, entenderlo y reflexionar sobre ello.

La fragmentación del sujeto y la ruptura de lo continuo de las representaciones de la realidad es un puente hacia una posible lectura de la realidad que enfrente la noción de naturalidad injertada artificialmente a lo que es dado como realidad. La imposibilidad de concluir un sentido o la pérdida constante del escaso sentido implica una pérdida constante de referencias. El sentido no es referencial totalmente, es decir, no depende de una realidad superior que lo autentica. Nace del acuerdo social en base a prácticas de verdad de esa comunidad. Depende de reglas frasales, textuales, constitutivas del sujeto y de la representación de la realidad, lo que lleva a una especie de pérdida de estabilidad de los referentes y lo guía hacia una negociabilidad del mismo. Es decir, negociabilidad del sentido, que por lo tanto se hace provisorio.

Es necesario explicitar los valores (o revisar formas en que el conocimiento se realice)

y sentidos no dichos y su desconstrucción permanente no debe ser tomada como base para una permutabilidad de valores, unos por los otros, en una equivalencia de los mismos. Valor y sentido no son afirmados, registrados o confirmados todos los días, no son inmanentes a la forma de pensamiento o a la realidad tal como duplamente se constituye, pero deben ser, aunque sea provisoriamente, negociarse y decidirse. De allí que la lectura de los textos vaya por esos caminos de la negociación y del planteo de esa relación.

Siguiendo a Roland Barthes, quien cuestiona el poder de la representatividad de la literatura, recordando que desde tiempos remotos hasta las tentativas de la vanguardia, la Literatura quiere relacionarse con la representación de la realidad. Es decir, “La realidad no es representable, y es porque los hombres quieren constantemente representarla por palabras que hay una historia de la literatura”. (BARTHES, 1978, p.22).

Al entrar en contacto con las narrativas, se ve que ellas presentan puntos de vista particulares y no copia como se imagina. Es la visión literaria de la realidad que va a construir la Historia de la Literatura. Es decir, el mensaje que se pretende pasar por determinada imagen adquirirá un sistema de significados si el destinatario que la ve o lee posee todo el conjunto de referentes para poder hacer la interpretación en aquel contexto en que se produce el discurso, de lo contrario, sólo será significativo

Las imágenes leídas como iconografías que no son todas, por supuesto, pero cada día más, exhiben su significado, el cual precisa ser aprehendido para ser entendido, tal como los signos lingüísticos. Tal como la cruz, la aureola, la balanza de la justicia, etc. Esta iconicidad es la misma o semejante a lo que en los discursos descriptivos y narrativos verbalizados Barthes llamó de “efecto de la Realidad” (BARTHES, 2.004).

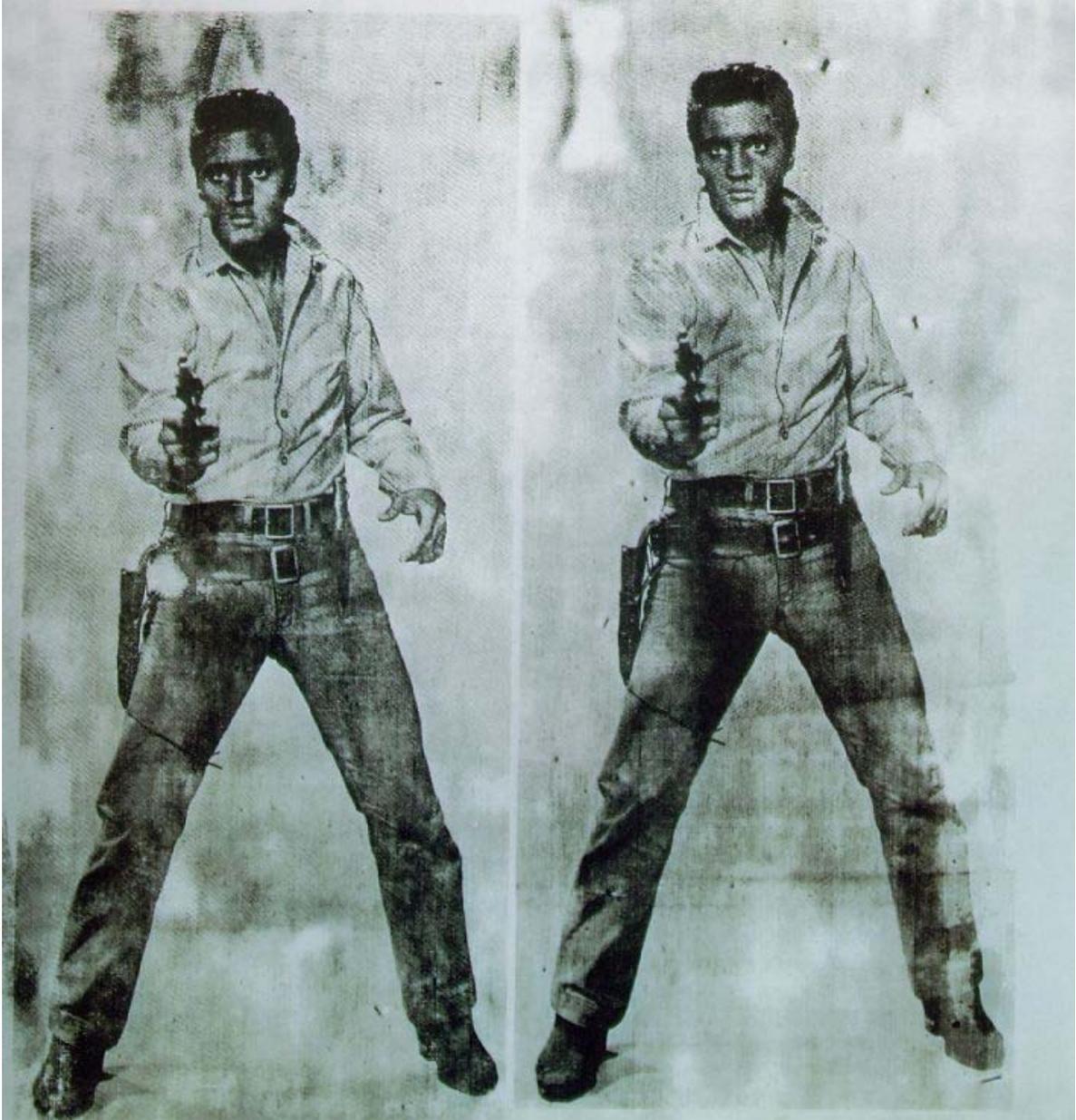
Ese “efecto de realidad” es deslindado, muchas veces, después de ser recibido por el público. Barthes lo dedujo después de analizar un cuento de Flaubert, cuando elementos están en el hilván de la narrativa aparentemente sin ninguna función en la historia que se está contando o en su puesta en escena, sino que están allí para dar más aires de “realidad”, aquello está allí por virtud de una causa, de una impresión hecha en el ánimo de quien va a leer aquello, con la intención de dar un movimiento que brinde un impulso hacia el desvío de su trayectoria. Se nota que el autor quiere crear un efecto de imaginario, instalar su relato en el imaginario de determinada cultura.

Así en los textos de las novelas analizadas, “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” se observa ese trayecto dibujado en la travesía de la lectura que le otorga un “efecto de realidad” enorme al usar la parodia crítica y acompañarla constantemente con diálogos instrumentalizados a través del código de la oralidad y las imágenes

cinematográficas (recordar la asociación de verosimilitud que desde sus comienzos tuvo el cine, según se vio en el capítulo “Para comprender el fenómeno del cine”) que contextualizan esa atmósfera de pseudo-realidad a que se refiere Barthes y que muestran los distintos discursos automatizados del poder reproducidos por doquier y el de los grupos extrasemiotizados (LOTMAN,1992) en tensión en los textos aquí estudiados abriendo la posibilidad de diálogo a través de la reflexión de la lectura entre los distintos lenguajes y evitando el monólogo social. Si los vocablos que se dicen y que pertenecen al lenguaje hablado están orientado hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, de alguna manera la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada a su vez por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. La palabra, así, nace en el interior del diálogo. Del mismo modo la imagen, así diagramada desde la literatura, parece seguir ese camino aquí diseñado, según las huellas de Bajtín (1997).

El cine americano contextualizado dentro de un mundo *Pop* de reproductibilidad al por mayor, un código *Kistch* que divide lo canónico y expulsa por la mano del desprecio risueño lo no-canónico y un enredo de folletín lleno de suspenso y malentendidos entretejen la parodia crítica que se presenta en las novelas aquí estudiadas desde esa perspectiva de clarificación y conciencia de los roles, estructuraciones y mediaciones que el poder, en última instancia, teje con los hilados del lenguaje a través de la opinión general presentada como natural, plena y permanente. O en las palabras de Barthes:

Porque la mediación que interviene entre el poder y el lenguaje no es del orden de la política, sino del orden cultural: retomando una vieja noción aristotélica, la de la noción de la *doxa* (opinión corriente, general, “probable”, pero no “verdadera”, ni tampoco “científica”), diremos que es la *doxa* que es la mediación cultural (o discursiva) por medio de la cual el poder (o el no poder) habla: el discurso eucrático es un discurso conforme a la *doxa*, sumiso a sus códigos, que son, los propios, las líneas estructurantes de su ideología, y el discurso acrático se enuncia siempre contra la *doxa* (será un discurso para-doxal) (BARTHES, 2004, p.127)



WILLIAM | RAUL | SONIA  
HURT | JULIA | BRAGA



---

KISS OF THE  
SPIDER WOMAN

---

## **6 SENTIDOS EN “CUARTELES DE INVIERNO” Y “EL BESO DE LA MUJER ARAÑA”**

### **6.1 Formas paródicas en tensión**

Las décadas del 70 y 80, años bajo cuyo sol las novelas de Soriano y Puig nacieron, traen muchos matices y diversas propuestas, que, de alguna manera, se modulan y van formando ejes indagatorios de los cuales salen algunas constantes, como el hecho de dialogar con otras áreas, fundamentalmente con lo histórico aboliendo, muchas veces, fronteras o reestructurándolas de manera diferente, tanto para uno de los lados como para el otro, trayendo con eso una serie de nuevas indagaciones teóricas y artísticas, ampliando los criterios y acercamientos a las anteriores áreas, acercando mucho más la ficción de la historia y dando paso, así, a nuevas concepciones. Un ejemplo de estas nuevas ideas está sintetizado en el fenómeno cultural contemporáneo designado como “metaficción historiográfica”, concepto dado por Linda Hutcheon en su libro “Poética de la Posmodernidad”. Especialmente cuando se refiere al hecho de desconstruir el discurso histórico y, con ello, el literario salidos de una nueva perspectiva del lenguaje que los atrae y los distancia para poder observarse y así, ir más allá de las dos bases que le sirvieron de sustentación y traernos nuevas luces, antes no imaginadas, abriendo hendiduras de nuevas propuestas tanto teóricas como ficcionales e históricas, alejadas del antiguo modelo novelar histórico.

Teniendo en cuenta las elaboraciones propuestas por Hutcheon, sigue este trabajo la ruta de ese diálogo al analizar las dos novelas aquí presentadas bajo el puente de configuraciones dialogantes con el cine, folletín, kitsch, mundo *Pop* y otros, dibujando una poética grande y variada, que ayuda a la reflexión temática y cultural, desde puntos básicos

de construcción, teniendo como eje la parodia, bajo una perspectiva que combine fuentes diferentes e intertextuales.

Entonces, se parte de un diálogo entre formas, a principio usadas como textos del cine y desde aquí analizadas como textos diagramados en las dos novelas. Ejercitando el puente de sentido de sus relaciones y conexiones, incluyendo los contactos reflexivos de la historia y de la ideología, tan visiblemente expuestas en ellas y tan necesarias para nuestro día a día.

Linda Hutcheon parte de la premisa que esa exposición que se analizará de sus postes y cabos literarios, culturales y sociales no proponen una actividad de reflexión dialéctica, es decir no se dará un resultado sintético de las oposiciones presentadas. Si por un lado se parte reproduciendo un modelo no es para servirle obedientemente sino para presentarlo bajo una lupa jocosa y distanciarlo de la mera asimilación, para como en un observatorio ampliarlo y desde allí significarlo, tal vez frustre el deseo de algunas vertientes que de manera sistemática porfían por resultados, lo que la fuente posmoderna de la autora no trae, sino el observatorio irónico que ayuda a reflexionar lo histórico a través de lo ficcional, lo que encaja muy bien con los textos expuestos en este trabajo.

Linda Hutcheon en su libro “Poética de la Posmodernidad”, al hacer su definición de parodia (HUTCHEON, 1983), parece exigir un análisis y una investigación por intermedio de un modelo que al ser duplicado, o al presentarse de esa forma tras el análisis, combina lo semiótico – lo pragmático – con lo formalmente intertextual. En su estudio incluyó las consideraciones históricas e ideológicas que están germinadas en las contradicciones posmodernas, así como la conciencia que tenemos sobre nuestra implicación ideológica en la cultura predominante a nuestro alrededor. En la Posmodernidad, mirada desde ese ángulo, no existe dialéctica. El proceso de formación de significado en la producción y recepción del arte enfatiza la forma como fabricamos “hechos” históricos a partir de “sucesos” brutos del pasado.

En el período medieval interesaba la decodificación de los signos -como lo mostró Umberto Eco en “El Nombre de la Rosa” - 1980. También las contradicciones de lo auto-reflexivo y de lo histórico se pueden encontrar en Shakespeare y en Cervantes – “Don Quijote”. La versión posmoderna incluye la ironía asociada al contexto de la versión moderna de esas contradicciones. La Posmodernidad creó su problemática propia, con sus problemas característicos y posibilidades de resolverlos.

La estructura en esta discusión de la Posmodernidad incluye su historia con relación al modernismo y a los años sesenta, su relación con los discursos minoritarios que lo modelaron,

utilizando ejemplos provenientes de diferentes formas de arte y diversas perspectivas teóricas, en el caso que se está analizando la cultura de la imagen cinematográfica y el contorno del mundo *Pop*.

Ya hace algún tiempo que se viene relacionando el discurso histórico con el literario y de allí confluyen sentidos nuevos y perspectivas de diálogo que ayudan en el esclarecimiento de márgenes sociales e ideológicas importantes. Temas comunes como el de la forma narrativa, la intertextualidad, las estrategias de representación, de la relación entre el hecho histórico y el suceso empírico, y las consecuencias de tornar dudoso lo que antes era una certeza en los campos de la historiografía y que ahora se destapan en la literatura con nuevos ojos y posibilidades de revisión.

Todas las prácticas culturales, bajo ese punto de vista tienen un sub-texto ideológico que determina las condiciones de la propia posibilidad de producción y sentido, y claro, tomando el debido cuidado de no simplificar las paradojas posmodernistas. Al estudiar el fenómeno cultural que envuelven los textos de Soriano y Puig, se hace necesario referirse a esas nuevas propuestas de análisis o poéticas de la Posmodernidad para conocerlas mejor y trabajar con algunos de sus elementos en el análisis de las novelas aquí propuestas.

Según Linda (HUTCHEON, 1983) la cultura posmoderna no puede escapar de su unión con las tendencias económicas e ideológicas – el humanismo liberal - de su tiempo. Ella solo puede plantear desde adentro lo que Barthes (1973) llamó de “obvio” en nuestra cultura. Así es posible retomar las nociones que parecían naturales desde siempre, como la Historia, la relación del lenguaje con sus referentes y de los textos con otros textos y mostrar como respuesta al desafío que sufre la cultura un camino de retorno desde su propio interior, productivo, sin un cambio abrupto estructural, sin acabar con ella. Siguiendo Linda Hutcheon, justamente la “metaficción historiográfica” sería lo que caracteriza el período de la Posmodernidad en la ficción, trasbordado de auto-reflexión y parodia e, inauditamente, fortalecida en el diálogo con lo histórico. La autora trae como ejemplos obras como “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez, “El tambor” de Grass y otras manifestaciones paralelas en cine, video, fotografía, danza, música que conformarían esa su gran poética crítica.

Perspectiva que se hila a través de las imágenes y guiones que el texto atraviesa las novelas y dibuja como un lenguaje de refutación social colocando frente a frente para conocerse mejor la historia y la “metaficción”.

\_\_\_Mire, doctor, a mí me contrató un tal Suárez que se puso en contacto con mi representante en Buenos Aires. Ahora Suárez me dice que cobre y me vaya hoy mismo. Y el que tiene que pagarme es usted. ¿Está claro?

\_\_\_No es tan fácil, yo necesito una orden escrita del capitán.

\_\_\_Pídasela – le señalé el teléfono. Me mostró los dientes desparejos y una muela de oro.

\_\_\_¿Usted cree que se llama por teléfono al comando como si fuera el cine? (PUIG, 1982, p.67)

Se evoca en el texto imágenes y formas cinematográficas que interesan hoy ser discutidas y que les sirven de base para la ampliación de esa discusión en sus reflejos sociales. Cada día más se ofrecen por todos los sitios imágenes que serán decodificadas por voluntarios o involuntarios espectadores que en el caso de las novelas, a través de las palabras irán recorriendo el formato de las imágenes y con ellas también conociendo sus mensajes de palabras y sentidos. Según el teórico-cineasta Jean Epstein –1991- en su libro “El cine y las Letras Modernas”: “La literatura moderna está saturada de cine. Recíprocamente, este arte misterioso asimiló mucho de la literatura” Es decir que las relaciones son mutuas y de mucha riqueza. La literatura se apoya en la expresión verbal y el cine en la imagen visual. Eso a principio, pero con el correr de la construcción estética que la literatura conlleva dibuja nuevas expresiones que ya no podrían calificarse tan fijamente como solamente verbal, pues evocan imágenes y formas cinematográficas y las ahondas en su búsqueda de análisis de los lenguajes en ellas embutidos.

Y desde Balzac, según Barthes en su libro “El rumor de la lengua”- BARTHES, 2004- “el verdadero lugar de la escritura es la lectura” y consecuentemente quien escucha con el oído de un baquiano cada palabra en su duplicidad o en su multiplicidad es el lector. Ese filtro de la *travesía* que permite dentro de esta lectura observar con paciencia y reflexión la sordez de los personajes que aislados en sus voces tratan con denodado esfuerzo el diálogo posible entre esas fuerzas sociales que a través de las imágenes y formas cinematográficas forman sus lenguajes y en ellos se alienan ideológicamente uno frente al otro.

## 6.2 La parodia toma distancia a través del puente irónico

En “una teoría de la parodia” (Hutcheon. 1985) llamará la atención para la paradoja de la parodia, al señalarla como indicadora de una diferencia irónica al tejer dos hilados, a veces distintos pero que en este nuevo impulso cultural aparecen próximos dentro de un

mismo entretejido: la intención de realizar algo semejante, en el caso de Soriano y Puig en las novelas analizadas sería el guión, sus imágenes, personajes, comportamientos, gestos, discursos, diálogos, etc., paralelamente, aparecerá esta semejanza como una trasgresión de lo convencional o de lo esperado. Vista así, la parodia exige investigación por intermedio de un modelo doble que combine lo semiótico con lo formalmente intertextual, huellas que sumadas a lo ideológico y a lo histórico adquieren significado ampliado en las dos obras de este trabajo: “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” y nos ayudan a considerar nuestras convicciones culturales y a mejor mirar y relacionarnos con nuestros vecinos.

...Frank Lentricchia consideró como una crisis en los estudios literarios actuales, presos entre la urgente necesidad de esencializar la literatura y su lenguaje en un repositorio textual exclusivo, vasto y cerrado, y la contrastante necesidad de proporcionar importancia a la literatura, ubicándola en contextos discursivos más amplios (1980, xiii) Tanto el arte como la teoría posmoderna son la encarnación de esa propia crisis, no al tomar partido uno de los partidos sino al sobrevivir a la contradicción de ceder a esas dos necesidades. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

En la Posmodernidad no existe dialéctica: la autorreflexión se mantiene distinta de aquello que tradicionalmente se acepta como su opuesto – el contexto histórico-político en el cual se encaja. El resultado de ese deliberado rechazo en resolver las contradicciones es una contestación de aquello que Lyotard (1984a) llama de narrativas-maestras totalizadoras de nuestra cultura, aquellos sistemas por cuyo intermedio se suele unificar y organizar (y atenuar) cualquier contradicción a fin de conciliarlas.

Ese desafío enfatiza el proceso de formación de significado en la producción y en la recepción del arte, y en términos discursivos de mayor amplitud: coloca en evidencia, por ejemplo, la manera como fabricamos “hechos” históricos a partir de “acontecimientos” brutos del pasado, o, en términos más generales, la manera como nuestros diversos sistemas de signos proporcionan sentido a nuestra experiencia.

La literatura se apoya en la expresión verbal, el cine en la imagen visual, pero, de todas maneras sus raíces y relaciones se entrecruzan bastante. Desde antes del surgimiento del cine, nuestras mentes lectoras imaginaban imágenes en sus vaivenes agitados por la lectura.

La Posmodernidad, según Linda Hutcheon, instala y subvierte a los propios conceptos que desafía, a menudo, por medio de puentes irónicos. Los dominios que sirven como punto de partida para su teoría son: arquitectura-literatura- pintura- escultura- cine- video- danza- televisión- música- filosofía- teoría estética- psicoanálisis- lingüística- historiografía. En una sociedad pluralista y fragmentada como la del mundo occidental de nuestros días, no puede

ser un simple sinónimo para lo contemporáneo, ni describe un fenómeno internacional, sino que se trata de un fenómeno básicamente europeo y americano (Norte-Sur).

Linda Hutcheon (1998) parte de que el pensamiento en sí es contradictorio, político e histórico. En la Bienal de Venecia de 1980 fue reconocido institucionalmente la Posmodernidad en arquitectura. El título de la muestra remite a uno de los conceptos más importantes: “la presencia del pasado”. En las palabras de Paolo Portoghesi: “el pasado, cuya presencia defendemos no es una edad de oro que deba ser recuperada (PORTOGHESI, 1983, 26). Lo mismo se aplica a la narrativa histórica en la ficción y en la poesía: es siempre una reelaboración crítica, nunca un retorno nostálgico. La ironía es su baluarte y también puente con el pasado del arte y de la sociedad.

En la película *Brazil*, por ejemplo, de Terry Gilliam, el pensamiento irónico posmoderno se encuentra en las referencias paródicas a otras películas como: “Naranja Mecánica”, 1984, “Los Aventureros del Tiempo”, entre otros. Esas citaciones, como la de los épicos japoneses, o más específicas como la de “Guerra en las Estrellas” reduce la tragedia épica a un anticlímax. Juntamente con esa irónica reelaboración de la historia del cine, aparece una deformación histórica temporal. Sucede en algún momento del siglo XX. El estilo de las ropas no ayuda, los computadores están ocultos pero omnipresentes. Coexisten géneros cinematográficos heterogéneos: la comedia, la tragedia, la aventura romántica y el documental político.

Veamos desde la configuración textual de las novelas analizadas.

\_\_\_ Andrés Galván, la voz de oro del tango-dijo.

Me quedé mirándolo. El gordo se volvió y le dijo a Gary Cooper:

\_\_\_ Goyeneche, Rivero y Galván; después, paró de contar –hizo una pausa -. Aparte del Mudo, claro.

El morocho no dijo nada. Por la pinta parecía más cliente de los *Rolling Stones*. El gordo miró a Rocha. (SORIANO, 1982, p.46)

\_\_\_ ¿Sabés una cosa?

\_\_\_ ¿Qué?

\_\_\_ Me quedé intrigado por el final de la película, la nazi.

\_\_\_ ¿No era que no te gustaba?

\_\_\_ Sí, pero lo mismo quiero saber cómo termina, para ver la mentalidad de los que la filmaron, la propaganda que querían hacer.

\_\_\_ No te imaginás lo linda que era, viéndola.

\_\_\_ Si te ayuda a distraerte, ¿por qué no me contás un poco más?, rápido, el final no más. (PUIG, 1982, p. 97)

En el texto de Soriano la parodia configura sus sentidos irónicos desde el *kistch*, el folletín y el cine americano como formas que le dan siluetas de refuerzo a todo el conjunto de imágenes y guiones con los que nos relacionamos de manera fija y presa en los distintos

textos de la vida cotidiana. Andrés Galván es definido por un discurso asociado a los medios de comunicación de masa, así se los presenta a los cantantes de tango, especialmente. El estereotipo de ser gordo, como algo más relacionado a lo molesto, a lo que rechaza la sociedad, a lo *kistch* e irónicamente uno de los representantes del orden militar lleva el nombre cinematográfico de Gary Cooper. Referencia paródica a figuras del cine americano, de donde parte el sentido irónico posmoderno encajándolo en otro sitio e historia aparentemente diferentes, pero, cuyos lazos se instalan desde ese adentro del que parten. Consta la apariencia de quien es nombrado como morocho y que se lo asocia socialmente a alguien que gusta de *Rolling Stones*, alusión a lo musical del mundo *Pop, rock*, etc.

Las referencias paródicas a otras películas son una especie de citas, como la de los épicos japoneses, o más específicas como la de “Guerra en las Estrellas”. Se reduce, así, a modo de humor o ironía, la tragedia épica a un anticlímax. Juntamente con esa irónica reelaboración de la historia del cine, aparece una deformación histórica temporal. Sucede en algún momento del siglo XX. El estilo de las ropas no ayuda, los computadores están ocultos pero omnipresentes, Junto con eso, coexisten géneros cinematográficos heterogéneos: la comedia, la tragedia, la aventura romántica y el documental político.

### **6.3 La “metaficción historiográfica” como expresión de diálogo**

El análisis de Linda Hutcheon, que nos sirve de apoyo teórico, se concentra en un género de novela, en una de sus formas más populares que ella define como "metaficción historiográfica". Son novelas que se apropian de personajes y acontecimientos históricos, siendo al mismo tiempo auto reflexivas. En el caso de los textos aquí analizados es autorreflexión parte desde formas que se relacionan con lo fílmico del cine americano y que revuelven o agitan las memorias visuales de ese imaginario rioplatense, que se muestra influenciado por imágenes, guiones y formas que refuerzan discursos y lenguajes dados en las relaciones sociales.

La “metaficción historiográfica” incorpora varios dominios (HUTCHEON, 1998, p.22): su autoconciencia teórica sobre la historia y la ficción como creaciones humanas pasa a ser la base para reelaborar las formas y contenidos del pasado. Una de las características de la “metaficción historiográfica” es la de actuar dentro de las convenciones con el propósito de subvertirlas. “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” traen esos elementos

contradictorios de la auto-reflexión, simultáneamente permiten relecturas políticas e históricas y también clarifica o intuyen los límites de la mimesis, sin descuidar el hecho de rehacer el vínculo entre sus lectores y el mundo exterior. Lo que afirma y estimula el desafío de refutar ese mundo que nos rodea con su pretensión de homogenización de la cultura. De esta forma, la cultura posmoderna no niega el humanismo liberal, cultura dominante, sino que lo cuestiona a partir del interior de sus propios presupuestos. Y ese planteo es que el texto de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” no olvidan y sacuden desde sus construcciones textuales.

Lo que la Posmodernidad trata de enseñar es que tanto la cultura de masas (comercial, popular, tradicional) como la cultura de las minorías (elitista, erudita) son formas de “una sociedad en que la realidad social es estructurada por discursos” según (HUTCHEON, 1998, p.24). La misma autora sugiere que el arte pos-modernista, (tanto cuanto el teatro épico de Brecht) en sus propias contradicciones, puede ser capaz de dramatizar y hasta provocar un cambio a partir de dentro mismo.

\_\_\_ Soldado!-gritó otra vez.  
 (...)  
 \_\_\_ ¿Quién vive? –dijo el colimba con voz fatigada.  
 \_\_\_ Sargento primero Jonte, che. Anda a traerme una cerveza.  
 El soldado se acercó y nos iluminó las caras.  
 \_\_\_ Buenas noches mi sargento primero \_\_\_ dijo.  
 \_\_\_ Buenas noches – gruñó Jonte \_\_\_. Andá a buscarte dos cervecitas, pibe.  
 (SORIANO, 1982, p.92)

Se expone un discurso militar, en este caso, donde las relaciones son ejecutadas por parlamentos automáticos donde la comunicación y el diálogo prácticamente no existen, pero la risa del elemento coloquial usado y de la situación de pedir cerveza crea el corte y corroe desde dentro del propio medio lingüístico usado originando una posibilidad de algún diálogo por medio de esa parodia que al tener ese corte risueño se distancia y da lugar a la crítica. No es mera imitación. Hay un corte que acompañado de la risa ayuda a descentralizar un canon hegemónico de hermetismo discursivo impuesto en las relaciones sociales.

Ministerio del Interior de la República Argentina  
 Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires  
 Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada.  
 Procesado 3.018, Luis Alberto Molina.  
 Sentencia del Juez en lo penal Dr. Justo Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta. (PUIG, 1982, p.151)

El discurso militar y jurídico expuesto que sitúa a los personajes en la escena de otra esfera que ya no es la oscura celda donde fantasean la ilusión de las historias relatadas bajo figuras de imágenes. Aquí no hay corte de risa que lo descentralice pero la parodia busca los discursos herméticos para trasladarlos a la ficción y dentro de ellas buscar desde un descentramiento diferente, en este caso distanciado por la ejecución de la letra que domina sobre la conducta prefijándola en parlamentos automáticos donde no hay espacios para otra intervención ni hay hipótesis de diálogo. El corte pasa por ahí y la descentralización también.

Tal vez la creencia de que el desafío y el cuestionamiento son valores positivos sea una herencia de los años 60, ya que para existir un cambio, es preciso el conocimiento que proviene de la realización de las indagaciones. En “Mitologías” (1973) Barthes desafió todo lo que es natural u obvio en nuestra cultura, es decir todo lo que es considerado como inmutable. Él sugiere antes que nada des-mistificar y preguntarse, y después trabajar por el cambio. Los resultados de la formación ideológica de los pensadores y artistas posmodernistas fueron incubados en los años 60.

Fue en esa época que se gestó un concepto diferente de la posible función del arte, un concepto que discutiría la visión moral humanista con su forma tendenciosamente elitista. Según Susan Sontag una de las funciones del arte en la cultura de masas es la de “modificar la conciencia”. (1967, 304). La Posmodernidad tuvo su base en experiencia política, social y cultural de los años 60, que la transformó en la voz de Kristeva llama de “escrita como experiencia de los límites” (KRISTEVA, 1980, p. 137). Límites de identidad sexual y de lenguaje que ayudaron a cuestionarse las bases de nuestras formas occidentales de pensar, formas que denominamos “humanismo liberal”. La Posmodernidad, así, entabló un desafío: las instituciones comenzaron a ser investigadas, desde los museos hasta los teatros. Los límites fronterizos de convenciones sociales y artísticas también son desafiados. Ziolkowski notaba que:

Las nuevas artes se relacionan con tal proximidad que no podemos escondernos de manera complaciente detrás de los muros arbitrarios de las disciplinas que se autocontienen: inevitablemente la poética da lugar a la estética general, consideraciones referentes a la novela se transportan con facilidad para el cine, entretanto la nueva poesía tiene más cosas en común con la música y el arte contemporáneos que con la poesía del pasado. (ZIOLKOWSKI, 1969, 113).

En cierto sentido, la parodia es una forma posmoderna perfecta, pues incorpora y desafía aquello que parodia. Ella también obliga a reconsiderar la idea de originalidad, así los artistas posmodernos se enfrentan con un desafío liberador, que va contra definiciones de subjetividad y creatividad... “La ficción del individuo creador da lugar al confisco, a licitación, la selección, acumulación y la repetición de manifiestos de imágenes ya existentes. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia (...) son debilitadas” (CRIMP, 1983, p. 53).

Otra consecuencia sobre la naturaleza de la subjetividad es el frecuente desafío a las nociones tradicionales de perspectiva, especialmente en la narrativa y en la pintura. Ya no se presume que el individuo perceptor sea una entidad coherente, generadora de significados. En la ficción los narradores pasan a ser múltiples y difíciles de localizar. El centro no es totalmente válido y a partir de esa perspectiva descentralizada, lo marginal es aquello que Linda llama de “excéntrico”.

El concepto de no-identidad alienada, basado en oposiciones binarias que camuflan las jerarquías se transforma en el concepto de diferencias, la afirmación de la comunidad descentralizada y no de la uniformidad centralizada. Ese es uno de las paradojas posmodernas según Linda (HUTCHEON, 1998, p. 29).

Así, lo local y lo regional son enfatizados ante una cultura de masas y de una aldea global de informaciones contradictorias. Cultura se convierte por la magia de la homogeneización en culturas múltiples de la sociedad de consumo reinante.

Entonces, se puede interrogar a través de todas estas reflexiones, ¿a partir de qué posición se puede “teorizar” un fenómeno cultural actual que es contradictorio y polivalente en si mismo? (DERRIDA, 1981 a, 69). Tal vez el camino sea también utilizar en su análisis la multiplicidad y a través de sus travesías poner la distancia irónica necesaria para clarificar y

Poder entender sus sentidos. Para poder realizar la propuesta de la Posmodernidad que es poder discutir el rechazo o la recuperación modernista del pasado en nombre del futuro. Evaluar la idea de un posible diálogo en relación al pasado a la luz del presente. La Posmodernidad no niega su existencia, pero se pregunta si alguna vez podremos conocer el pasado a no ser por medio de sus restos textualizados.

Y muchas veces, sus muestras recogidas y dialogadas se nos ofrecen a través de la lectura de textos como “Cuarteles de invierno” o “El beso de la mujer araña” que ficcionalmente dibujan sus percepciones cinematográficas de los diferentes discursos sociales que son refutados o dialogados a través de ese propio dibujo que la configuración o diagramación de la imagen o del guión cinematográfico les permiten, es decir, desde sus

propias formas sale la luz que la refuta o clarifica para poner las cosas en su lugar desde esa perspectiva del análisis, superando el estudio del discurso literario y enlazándolo con el de la práctica y de la teoría de lo cultural

Tzvetan Todorov, dijo que “la literatura es inconcebible fuera de una tipología de los discursos.” (TODOROV, 1983, p. 56). Tanto el arte como la teoría respecto del arte y de la cultura deben formar parte de una poética del pos-modernismo. No sería proponer una relación de causalidad o identidad entre las artes o entre arte y teoría sino ofrecer hipótesis provisionarias en relación a las contradicciones que la rodean.

Sería una cuestión de leer la literatura por medio de los discursos teóricos que la circundan (Cox, 1985, p. 57) O, en otras palabras, pero dentro de la misma perspectiva de análisis:

El artista o el escritor pos-moderno está en la posición de un filósofo: en principio el texto que el escribe, la obra que produce no son dictados por reglas pre-establecidas, y no pueden ser juzgados según un juicio determinante, por la aplicación de categorías comunes al texto o a la obra. Son esas reglas y categorías que la propia obra de arte está buscando. (LYOTARD, 1984b, p.81).

La Posmodernidad no niega que el pasado existió, sino que repiensa la historia como una creación humana, y el acceso al pasado está condicionado por la textualidad, por sus documentos. Hasta las instituciones del pasado con sus estructuras y prácticas sociales pueden ser consideradas, en cierto sentido textos sociales. Los discursos teóricos son originados sobre la práctica social y estética.

A pesar de que muchas de las discusiones literarias posmodernas tienden a excluir algunos trabajos importantes, en lo que se refiere a narrativa y lingüística, existen trabajos radicales. Los artistas afroamericanos y las mujeres usaron la parodia como forma de desafiar la tradición blanca y masculina partiendo de su propio interior, usando la ironía para comprometer y para criticar.

La teoría salió de su torre dorada y entró en el mundo de la praxis social. Sus conceptos ayudaron a valorizar las fronteras como una alternativa con relación a la problemática del poder de los centros y de la oposición masculino-femenina. Uno de los ejemplos significativos puede ser la obra de Susan Swan: “La mayor mujer moderna del mundo”. Es una metaficción biográfica sobre una verdadera mujer gigante, y ex - céntrica por naturaleza que posee lo que la protagonista considera como “cansancio simbólico”: una angustia exclusiva de los gigantes (o de las mujeres, de las negro y de las minorías étnicas)

que siempre tiene que soportar las gigantescas expectativas que provienen de las personas normales (HUTCHEON, 1983, p. 139).

El texto de “El Beso de la Mujer Araña”, de Puig, actúa exactamente para combatir cualquier fetiche esteticista del arte por medio de la negación a encuadrar lo factual. Esa ficción tiene una combinación paradójica entre la auto-reflexión metaficcional con el tema histórico.

También se interroga sobre el arte *kitsch*, al indagar si todas las artes que presentan formas artísticas no elevadas lo son. Subraya el potencial subversivo de la ironía, de la parodia y del humor como respuesta a las pretensiones unificadoras del arte “serio”. Análisis ya realizado anteriormente en ítem separado.

Este trabajo al interesarse por la observación de las políticas de socialización y construcción de la cultura argentina a través de distintas manifestaciones relacionadas con el cine, con el guión cinematográfico y sus imágenes que tanto influyen en el imaginario de la vida cotidiana y cada vez más, es decir un estado actual de la cultura en el que esas manifestaciones son pesadamente definidoras de conductas y comportamientos sociales.

Recordando el concepto teórico propuesto por el canadiense Marc Angenot, quien trabaja las categorías de "discurso-interdiscursividad-contradiscursos" dentro de lo que él ha llamado la "problemática general del discurso social" (ANGENOT, 1998)

Tomando la idea bajtiniana de que todo signo es ideológico, Angenot sostiene que en los discursos (como conjunto *sígnico*) pueden verse las marcas de lo histórico-social sin que ellas sean evidentes, pero que "comportan pujas sociales, expresan intereses, ocupan una posición (dominante o dominada)" (ANGENOT, 1998)

Al hablar de las reglas de funcionamiento del discurso social, entiende que éstas no conforman un sistema rígido ya que muchos elementos escapan a su control y que en algunas instancias -condiciones históricas particulares- ponen en marcha novedades, innovaciones, cambios discursivos que pueden erigirse en "contradiscursos".

El desarrollo de la categoría de "contradiscursos" implica en primera instancia, plantearse los modos de funcionamiento de la hegemonía, ya que ésta responde a mecanismos reguladores del trabajo discursivo que garantizan una cierta homogeneidad de las tópicos y las retóricas del decir social. Mientras que el paradigma hegemónico (aquello que en el discurso social pertenece al ámbito de la dominancia), implica considerar las nociones de homogeneidad/ aceptabilidad/ legibilidad, algunas rupturas críticas o emergentes pueden ser pensadas como contradiscursos.

Puesto que el discurso social no es –aunque lo pretenda- un bloque unitario o cerrado, su propia dinámica permite la existencia de zonas difusas donde se erigen valores o ideas contestatarias. Y es allí que los textos de “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña” agregan matices que al evocar el guión cinematográfico con todas sus secuelas del mundo Pop abre brechas para nuevos sentidos de contra-cultura, es decir para plantearse nuevas posibilidades que ayuden al ahondamiento del diálogo perdido.

Por lo tanto, aplicar la noción de "contradiscurso" implica elaborar un paradigma opuesto a las respuestas obedientes a las regularidades doxáticas en torno a prácticas de interacción social, lingüísticas, etc. Aquello que en el discurso social pertenece a los bordes de la cuadrícula es lo que se puede ubicar como heteronimia.

Según Linda (HUTCHEON, 1991, p. 42) se afirma que la parodia es “la que provoca un enfrentamiento directo con el problema de la relación de lo estético con el mundo que posee un significado exterior a si mismo, con un mundo discursivo de sistemas semánticos socialmente definidos (el pasado y el presente)- en otras palabras con lo político y lo histórico”.

Y al hacer esa afirmativa la enlaza con algunos modelos que le servirán de base para su propuesta de meta ficción historiográfica”. Ellas son la arquitectura en primer lugar que le sirve de modelo para una poética de la Posmodernidad, ya que es la forma de arte que posee un corpus de obras en el sentido que le interesa.

La obra de arquitectos como Charles Jencks y Paolo Portoghesi tienen características que son la mismas que las “meta ficciones historiográficas”, y también se refiere a algunas películas, como “The Draughtsman’s Contract”, de Peter Greenaway.

Todas esas obras de arte tienen en común el ser paródicas en su forma, son políticas, históricas y contradictorias. Las referencias paródicas a la historia de la arquitectura en términos textuales, re-establecen un diálogo con el pasado. Al hacerlo, de forma inevitable, formulan un diálogo con el contexto social e ideológico en que la arquitectura fue producida-y vivida.

Volvió a mirarse en el espejo.

\_\_El tiempo que hace que no me sentaba aquí...

¿Este bar lo hice yo, sabe?

\_\_¿Cómo es eso?

Mi voz debe haber sonado incrédula o sobradora porque me tiró encima los ojos duros, de un gris acero. Con los dientes amarillos se mordió algunos pelos de la barba.

\_\_Yo fui albañil.

No dije nada y empecé a tomar el café con leche a sorbos lentos.

\_\_Primero éste fue un lugar para gente bien \_\_hizo una pausa -. Eso fue hace años.

Mordí una tostada. La calle seguí desierta y en el bar estábamos solos, aparte de un muchacho que hablaba con el mozo.

\_\_\_Después se vino abajo y empezó a venir cualquiera. Pero igual a mí no me dejaban entrar. Vengo a mangar el café, lo meto en el termo y me las tomo antes que el patrón se cabree. Casi siempre hay alguien que le paga el café al loco. (SORIANO, 1982, p.37/38)

La entrada del croto no es permitida en el café, uno de los lugares históricamente patrimoniales para la convivencia social rioplatense – tema ya estudiado en el trabajo anterior - . A pesar de ello, la prohibición es transgredida en esta situación presentada con el cantor de tangos, que así puede entrar en ese espacio arquitectónico, en todos los sentidos, constituido y construido con su ayuda. Lo paródico se convierte en toma de conciencia, de allí el espejo donde se mira y se observa con mucha atención el croto. Ahora es asunto político, histórico y se presenta también como contradictorio. Las referencias paródicas a la historia de la arquitectura en términos textuales, re-establecen un diálogo con el pasado. Al hacerlo, de forma inevitable, formulan un diálogo con el contexto social e ideológico en que la arquitectura fue producida y vivida.

La paradoja de la parodia pos-moderna es el hecho de ser una visión de intercomunicación que al iluminar “la obra de arte simultáneamente lanza luz sobre las actividades de los conceptos estéticos y sobre la situación sociológica del arte” (Rusell, 1980 a, 189). Sería un n *kitsch* no común, pues está bañado de profundidad.

La Posmodernidad vista desde esa perspectiva y desde ese pulso de los sentidos de la visión crítica sirve para señalar que la realidad social, histórica y existencial del pasado es una realidad discursiva, cuando se la usa como el referente del arte. El pasado como precedente se lo incorpora y modifica con nuevos sentidos de vida. Por ese camino del análisis es necesario que las bases y premisas de sus formas de hablar sean investigadas, para decodificar lo que es hablado. Ampliando el sentido de lenguaje, podría decirse que la “lengua” de la arquitectura no es diferente de la “lengua” a que se refiere el lenguaje normal. Ella no poder ser alterada por cualquier individuo aislado e incorpora valores culturalmente aceptados. Lo mismo parece decir la configuración textual mostrada en los extensos diálogos de “Cuarteles de invierno” y de “El beso de la mujer araña”, donde desde sus sótanos y azoteas cinematográficas se incorporan paulatinamente o con el frenesí peculiar de la crítica que nace de la propia forma y se desborda transgrediendo códigos, discurso y lenguajes establecidos.

El modernismo en la arquitectura comenzó como una tentativa de reconstruir la Europa devastada por la Gran Guerra y la Revolución Rusa y reconstruirla o por lo menos una parte esencial de la renovación imaginada para la sociedad. Así, los nuevos abordajes

paródicos pos-modernos serían una reacción con relación a la historia de la arquitectura cuestionando el ideal totalizador modernista de progreso por medio de la racionalidad y de la forma purista. La parodia, en esos términos, sería una especie de diálogo entre el pasado y el presente que va ocurriendo a nivel social en la arquitectura, como forma de incorporar textualmente a la historia del arte. Los textos de Soriano y Puig van con sus telas de araña tejiendo sus solidarios diálogos de esa historia social que retratan a través de las formas cinematográficas.

El uso del espacio y la relación entre la forma y la función no es un problema nuevo para los arquitectos. Es así que siguiendo a Linda (HUTCHEON, 1991, p.46) se puede decir que las construcciones paródicas posmodernas se equiparan a desafíos contemporáneos a nivel de teoría. Así como el modernismo tuvo que rechazar el historicismo, la Posmodernidad, como reacción, regresó a la historia a través de su instrumento: la “parodia” para devolver a la arquitectura su dimensión social e histórica tradicional.

La parodia, según esta línea analizada, no se refiere a la imitación de teorías e definiciones modelares originadas en las teorías del humor del siglo XVIII. La parodia renovada surge acompañada de una distancia crítica que le permite la ironía que con su contradicción en sí misma se dice y se distingue en semejanza y diferencia. El prefijo griego para, significa tanto “contra” como “cerca” o “al lado”, así la parodia, paradójicamente, puede tanto realizar cambios como continuidad cultural.

Hoy en día los arquitectos no están fuera de la experiencia de los usuarios sino que están dentro del edificio, sujetos a la historia, sendo ambos los resultados de la “reciclante y creativa transformación de cualquier cantidad de prototipos que sobrevivieron durante siglos en el mundo occidental” como dijo Portoghesi, (1982, p. 111), quien también afirmó sabiamente: “Es la pérdida de la memoria, y no el culto a la memoria, que nos hará rehenes del pasado.”

Ni *Le Corbusier* sintió la necesidad de consultar a los futuros moradores de sus edificios y a pesar de juzgarse un tecnócrata apolítico, sus teorías estéticas puristas, tuvieron influencia en su colaboración con el gobierno. En su teoría, Le Corbusier afirmaba que la sociedad estaba controlada por los iluminados hombres de negocios y por el arquitecto. Claro que no se puede establecer una asociación simplista entre estilos arquitectónicos e ideologías: “La historia prueba que las formas y los modelos sobreviven al tipo de poder que las produjo, y prueba también que el sentido de esos modelos y formas se modifican con el correr del tiempo, según la utilización social que se les da”. (PORTOGHESI, 1983, p. 140). La frase parece confirmarse, pues las premisas modernistas sirvieron para el pos-modernismo, que las

transformaron. Se considera que es una forma de envolver al observador que está decodificando, en el proceso de generación de sentidos por intermedio de la ambigüedad y de la polivalencia. Aquello que es considerado por algunos como una referencia histórica forzada, revela para otros desde otros lugares y perspectivas nuevas miradas que ofrecen posibilidades casi ilimitadas para el reciclaje de las formas históricas. Es una manera de relacionarse con todos los elementos y cuestionar todo, pues así como la arquitectura “escribe” la historia por medio de la re-contextualización moderna de las formas del pasado, el cine americano también y los textos de Soriano y Puig también en un pasaje de ida y vuelta que desde dentro cuestiona los diversos planteos históricos y sociales que la dinámica de las vivencias sociales les dictan.

El diálogo entre viejo y nuevo, pasado y presente, es la que proporciona una expresión formal en un cambio desde dentro de la continuidad. Las redes que envuelven al espectador en los procesos de significación, lo hacen por medio de referencias sociales e históricas que vuelven a ser inseridas en el contexto. Paolo Portoghesi, uno de los grandes teóricos del posmodernismo define:

Aquellos que temen una onda de permisividad deberían recordar que la utilización irónica de la citación y del artefacto arqueológico como un “*object trouvé*” son descubiertas de la vanguardia figurativa de los años 20, descubrimientos que aterrizaron en la isla de la arquitectura con 60 años de atraso. (PORTOGHESI, 1983, p. 141)

Charles Jencks es otro teórico de la Posmodernidad que considera que la arquitectura transmite sentido por medio del lenguaje y de la convención. Es en ese sentido que él sitúa la recordación paródica del pasado, como necesidad de contar con la historia para ampliar el vocabulario de formas de que disponemos. Así también en los textos analizados.

En el texto de “El Beso de la mujer araña”, la cuarta novela de Puig, el personaje Molina, al contarle a su compañero de celda, Valentín, películas repite un suceso, típicamente argentino, que consiste en el narrar películas con el objetivo de tender un puente entre los dos universos. Molina al contar las películas, se relaciona de un modo más estrecho con el texto y lo va hilvanando como un intratexto. Los diálogos que los comentarios anteriores o posteriores traen conforman una red que actualiza la acción y le da vigor.

Por otro lado, la anterior preocupación modernista con el purismo de la forma se observa substituida por la preocupación de la comprensión no sólo de la película en su acontecer, sino también en la búsqueda que se instala en la red narrativa de un discurso público que articulará el presente en términos de la actualización del pasado y de la

colocación del arte en el discurso cultural – conjunción de un antes y un ahora. Es la incorporación del hacer arquitectónico que establece ese vínculo entre el arte y lo que se ha dado en llamar mundo, bajo una imitación irónicamente recontextualizada que se hace de las formas del pasado, no como imitación ridicularizada, sino de un modo especial y profundo que con su amarga sonrisa limpia el espejo y deja ver la imagen que se precisa conocer.

Según el relato de Linda (HUTCHEON, 1991, p. 58), una de las estrategias de la parodia fue sugerida por el arquitecto Thomas Gordon Smith, que en su proyecto para una casa en San Francisco, incorporó en un bungalow de estuque, bien simple, la fachada de un templo asimétrico, notable, con rasgos del estilo de Miguel Angel. En el medio del jardín, una columna única parodia un hábito histórico, el de colocar ruinas clásicas en los jardines-de-paso significa un comentario irónico sobre la moderna vulgarización de ese hábito: la colocación de enanos o flamencos. Solo que esa columna es justo aquella que está faltando en la fachada de la casa. Con esa ironía, la parodia pos-moderna caracteriza, tanto la continuidad como el cambio, en su sentido doble de autoridad y trasgresión. Tanto en la arquitectura, como en pintura, cine o música, “la parodia pos-moderna utiliza su memoria histórica y su introversión estética para indicar que ese tipo de discurso auto-reflexivo está siempre preso al discurso social.

Así como el formalismo auto consciente del modernismo en varias formas artísticas llevó a la separación del arte de su contexto social, en el formalismo paródico del pos-modernismo, es el arte que, como discurso, está vinculado a los ámbitos político y social. El término parodia, se transformó en las palabras de Linda, una categoría de lo ex-céntrico, es decir de aquellos que son dejados de lado como excedente de ese sistema que los crea. La parodia habla para un discurso a partir del centro, de dentro de ese discurso, y es usado como estrategia popular por otros ex-céntricos como los negros, mujeres y minorías étnicas. Ellos por medio de la parodia critican creativamente desde dentro de la cultura, todavía predominantemente blanca, heterosexual y masculina en que se encuentran. La parodia envuelve la platea en una relación de diálogo entre la identificación y la distancia.

De esta forma, para Linda, la arquitectura pos-moderna será un modelo a través de su estudio, pues parece ser un paradigma de la necesidad que todos tienen de investigar la relación de la ideología y del poder con todas las estructuras discursivas actuales. En este análisis se plantea la posibilidad de indagación semejante con los materiales que el cine nos dejó y que tan bien elaboran los textos de Soriano y Puig, aquí trabajados.

En el siglo XIX, la literatura y la historia eran ramas pertenecientes al mismo árbol del saber. Después se separaron con la llegada de la historia científica de Ranke (1877).

Separación entre lo literario y lo histórico es lo que indaga la Posmodernidad, decidiendo los puntos en común para llegar a los límites implícitos de la “metaficción historiográfica”. Se considera que ambas son igualmente intertextuales, desarrollando los textos del pasado por medio de su propia y compleja textualidad. La propia historia y la propia ficción son términos históricos y sus definiciones y sus relaciones son determinadas históricamente y varían a través del tiempo (SEAMON 1983, p. 212-216).

Actualmente existe una cierta desconfianza con respecto a la redacción de la historia y eso se refleja en los desafíos arraigados en la historiografía que figuran en los textos de Hayden White –1973- quien recuerdan el uso común que dan a las convenciones de la narrativa, a la identidad, a la referencia y su participación ideológica. Y al presentar algún hecho ocurrido asume una forma de relato. Es decir, la propia historia depende de convenciones de narrativa, lenguaje e ideología, tratándose en todos los casos de sistemas culturales de signos.

Varios autores han comenzado a discutir estos puntos de partida y estas conexiones no siempre expuestas por los historiadores, como silenciar, excluir o, incluso eliminar ciertos hechos o actuaciones del pasado, como puede ser la actuación femenina, por ejemplo.

Según Linda (HUTCHEON, 1991, p.145) la “metaficción historiográfica” trata de “des-marginalizar lo literario” por medio del confronto con lo histórico. Ya desde la voz de Roland Barthes (1967) se puede considerar que el siglo XIX fue la cuna de la novela realista y la historia narrativa. Esos géneros tienen en común el deseo de proporcionar auto-suficiencia a un mundo narrativo, que es diferente del proceso histórico. Así, re-escribir el pasado en la ficción y en la historia, es revelarlo al presente, impedirlo de ser conclusivo.

De acuerdo con Berthoff (1970, p. 272), las narrativas de la historia y la ficción son ambas formas de “mediar el mundo con el objetivo de introducir el sentido”. El posmodernismo confunde deliberadamente los conceptos de que el problema de la historia es la verificación mientras el problema de la ficción es la veracidad.

La “metaficción historiográfica” sugiere la importancia de la oposición y consecuentemente problemática relación existente entre la ficción y el hecho. Las novelas al relatar sus historias instalan una línea de separación entre ficción e historia, y después consiguen borrarla. La indefinición genérica consecuente de ello fue una característica de la literatura desde los épicos clásicos, pero la ruptura de las fronteras lo es de la época posmoderna.

Según Humberto Eco, existen tres formas de narrar el pasado: la fábula, la historia heroica y la novela histórica. Como ejemplo de esta última sería su novela “El Nombre de la

Rosa”. Las novelas históricas, según el mismo, “no solo identifican en el pasado las causas de lo que vino después, sino que también investigan el proceso debido al cual, lentamente esas causas comenzaron a producir sus efectos.” (ECO, 1983, p. 74-76)

Linda Hutcheon agrega una cuarta división: la “metaficción historiográfica”, que diferentemente de la ficción histórica posee una autoconciencia en relación a la forma como todo es realizado (HUTCHEON, 1991, p. 150)

Una de las formas pos-modernas de incorporar literalmente el pasado textualizado en el texto del presente es la parodia. En algunos textos, los entre-textos paródicos son literarios e históricos, con referencias al drama del siglo XVIII, alusiones formalmente motivadas por la presencia de actores en la trama. Así también se observa en los tejidos narrativos de las novelas aquí estudiadas y dialogadas con las formas cinematográficas.

En historia, se supone, a menudo, que los referentes son reales, siendo que no sucede lo mismo con la ficción. En realidad, las novelas posmodernas enseñan, que en ambos casos, conocemos el pasado por medio de sus vestigios textualizados. El referente es siempre inserido en los discursos de nuestra cultura como siendo el principal vínculo del texto con el mundo exterior, “un vínculo que reconoce su identidad como construido y no el simulacro de un exterior “real”, sin negar que el pasado real haya existido, sino que lo condiciona por la forma en que conocemos ese pasado-por medio de sus vestigios.

La “metaficción historiográfica” demuestra que la ficción está históricamente condicionada y la historia discursivamente estructurada. De ese modo, el debate se focaliza sobre el poder y el conocimiento. La relación entre la historia y la ficción, entonces, plantea cuestiones relacionadas con la subjetividad, intertextualidad y referencia ideológica.

Según los planteos teóricos que se viene trabajando, en las metaficciones historiográficas existen representaciones verbales de representaciones visuales (*ekphrases*) que cumplen funciones importantes. Un ejemplo puede hallarse en “La explosión de la Catedral”, de Carpentier. La serie “desastres de la guerra” de Goya, es la que ofrece las fuentes para las descripciones visuales sobre la guerra que aparecen en la novela. De modo similar los guiones salidos y configurados a partir de la óptica americana sirven de fuentes para los diálogos visuales en “Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña”, como ya se vieron en capítulos anteriores.

Según Owens (1982), la visión posmoderna de la narratividad indica que solo podemos conocer la “realidad” de acuerdo como ella es producida y mantenida por medio de sus representaciones culturales. Muchos teóricos se dedicaron a la narrativa como siendo un aspecto que engloba todos. Citando a H.White es la narrativa “que traduce el saber en

términos de expresión” siendo “el proceso una forma esencial de comprensión humana, de imposición del sentido y de coherencia formal al caos de los acontecimientos” y es esa traducción que constituye una obsesión para la ficción posmoderna.

La metaficción historiográfica (así como la ficción histórica y la historia narrativa) preocupada con la naturaleza de sus documentos y el origen de las fuentes de los mismos, sugiere una distinción entre “acontecimientos” y “hechos”. La historiografía y la ficción constituyen sus propios fatos, es decir deciden cuales son los acontecimientos que se transformarán en hechos. Existen dificultades inherentes al proceso como el de reconocer la importancia de los vestigios textuales para transformarlos en fatos, en el proceso de descartar algo como material no factual. “Todos los documentos procesan informaciones y, en si misma, la propia manera como lo realizan es un hecho histórico que limita la concepción documental de conocimiento histórico”.(LA CAPRA, 1985, p. 45)

Así, surge la visión semiótica de la historia, ya que “los acontecimientos pasan a ser signos de acontecimientos que el historiador transmuta en hechos” (WILLIAMS 1985, p.40). El pasado ya existió pero nuestro conocimiento histórico a su respecto es transmitido a través de signos (semióticamente). La Posmodernidad enfatiza la diferencia entre acontecimientos (que no tienen sentido por si mismos), y hechos (que reciben un sentido).

En sus planteos sobre la ficción posmoderna, Linda Hutcheon no tiene como meta contar la verdad sino que critica el fundamento de cualquier pretensión de poseer la legitimación empírica de la misma. Los hechos no son preexistentes, ellos se van configurando por el tipo de preguntas que se le hacen a los acontecimientos. “El pasado es una cosa que no puede ser erradicada, que se acumula e influye” (SWIFT, 1983, 109).

En los textos de las novelas aquí analizadas, los intertextos de la historia asumen un estatus paralelo en la reelaboración paródica del pasado textual del “mundo” y de la literatura. La ficción posmoderna incorpora esos pasados intertextuales que funcionan como una marca de la historicidad.

La parodia intertextual de la “metaficción historiográfica” conlleva la sensación de presencia del pasado, pero de un pasado que solo puede ser conocido a partir de sus textos- sean literarios o históricos.

Según Hutcheon (1991, p.172) la Posmodernidad, como un todo, es paródica; por otro lado, la Posmodernidad americana (parte de ese todo) establece una “distancia entre el mismo y sus antecedentes literarios, una ruptura con el pasado, obligatoria, a pesar de ser a veces dominada por la conciencia”.

Otros autores observan la parodia posmoderna como una forma de irónica de ruptura con el pasado, pero no ven que la ironía realmente marca la diferencia en relación al pasado, pues la imitación intertextual, en el caso de los textos analizados, las formas cinematográficas con que conversan, actúa también en el sentido de afirmar ese vínculo con el pasado.

#### **6.4 El guión cinematográfico y la imagen como puente de sentidos**

A partir de la consideración de distintos estados del discurso social de la Argentina más cercanos, la diversidad de lenguajes y prácticas significantes, nos detenemos particularmente en los discursos humorísticos en sus modalidades mediáticas, hipertextuales y literarias para determinar si y de qué modo, en qué grado y mediante qué estrategias proponen lecturas diferentes de lo social, imponiendo rupturas, desplazamientos y transgresiones a la norma oficial, erigiéndose en posibles contradiscursos que hacen visibles tabúes y censuras, producen distancia crítica frente a las representaciones canónicas, resignificando ciertas prácticas sociales.

Al verificar el circuito realizado por una película, su antecedente y fuente orientadora se presenta ante nuestros ojos lo que se ha dado en llamar guión. Género literario moderno relacionado con el origen del cine. En él parece haber espacio para un todo que integra sucesos y sentidos en un género indicativo, inestable y abarcador. Si al querer definir la distancia entre él y su simulacro literario, parece necesario abordar el enlace con la definición de género literario.

Para Ángel Garrido en el estudio de los géneros literarios de acuerdo al pensamiento de Bajtín, se refiere a los géneros a cada una de las clases o selección en que se pueden dividir el conjunto de obras literarias mediante la búsqueda de iteraciones e identidades entre ellas, y a la vez que permitan categorizarse como géneros y especies en otras realidades completas (GARRIDO, 1990)

EL guión nos enlace con la su reflejo, la película, que de manera general, se considera que verla es escuchar y ver su historia. Trayectoria no siempre pacífica, ya que, al principio, el cine no fue narrativo, sino instrumento de registro. Su finalidad primera no era la del relato. Después sí. Despacio fue construyendo su historia, su devaneo y su constitución. El encuentro entre el cine y la narración se produce al vigor de su propio juego de movimiento que difunde imagen y la reproduce, desde lo lúdico de su combinatoria a lo narrativo.

Un guión se nos presenta como el género que describe un hecho o un conjunto de ellos con generoso espacio para circunstancias, modos y temas. Se puede empezar por una manera sencilla de definirlo como la usada por Doc Comparato: “Guión es la forma escrita de cualquier espectáculo audio y / o visual.” (DOC COMPARATO, 1983) (trad.de la autora de la tesis). El guión acoge lo contingente y lo posible, como material a ser confirmado, ampliado o modificado para la realización en el papel o en el cine, caso que se analiza aquí.

Los elementos extraídos del ámbito cinematográfico y dialogados en las novelas propuestas de este trabajo ofrecen sus elementos visuales como códigos manejados desde el cine desde su reescritura fílmica a través de la diagramación ficcional. Estos elementos visuales de tipo enunciativo, moldean las imágenes del ámbito novelesco de la novela, sobresaliendo en su trama como puntos de diálogo entre imagen y tejido textual.

El significado verbal contrapuesto con el hacer visual, auditivo y oral de la película. Como si la muda voz icónica novelesca se abriera a la percepción de los sentidos que el cine brinda.

Extensa tela de araña que el tejido literario ofrece cuando dialogo con guión e imagen.

Un escritor de guión se expresa siempre – y nada más – que con palabras. Y expresarse con palabras – sobre todo con palabras que estén de entrada ya tan comprometidas con la función de reclamar activamente en el lector imágenes visuales y sonoras – es ya a ingresar en terreno de lo literario (...) El problema del guionista consiste en hacer “ver” esas formas, esas luces y sonidos, mediante – y únicamente con – las palabras. El problema del guionista es, sencillamente, el problema del escritor” (GAUDREAU, 1986, p. 32)

La intensa voz de los *sets* se apropia de la narración y alza su vuelo por encima y por dentro de las dos novelas, trasladando códigos cinematográficos a través de las palabras con sus coloridos e iluminados matices sensoriales. De alguna manera mostrando antes de conceptualizar lo narrado. Dando prioridad a lo visual u oral en los relatos. Aplicando técnicas de montaje, hilvanando sus efectos delineados anticipadamente con una serie de rupturas del principio homogéneo campo del espacio y tiempo, fragmentado por el puente de la modernidad hacia la pos-modernidad. Describiendo así secuencias de tipo enunciativo que sirven como hilos narrativos y que van formando los cauces de sentidos de las secuencias de las obras que serán analizadas en capítulos posteriores. O de otra manera:

Se trata de una identificación cinematográfica primaria del espectador con la cámara cinematográfica, a través de la que el sujeto se identifica a sí mismo en tanto mirada. Mirada que pertenece a una cámara que ya ha mirado antes lo que él está mirando

ahora y que coloca al sujeto–espectador en una posición omnipotente (la del propio Dios) (METZ, 1976, p. 44)

El guión es un texto escrito y provisorio que se formula desde su comienzo como estructura. Al compararla con formas de arte anteriores se puede decir que su antecedente primero puede relacionarse con el libreto de la ópera ya en el siglo XIX, considerando que sus indicaciones escénicas intentaban estructurarse como imagen escrita de lo que sería representado como ópera. Pero, es bueno, así, recordarlo, al igual que en el teatro, el libreto y la partitura existen como objetos disponibles a cualquier momento. Permanecen en el tiempo como objetos parciales de consumo. No así, el guión. Aunque sus antecedentes poseen vínculos, el guión se diferencia de ellos por ser provisorio. El guión es parcial y provisorio. La película lo envuelve en su manto de ejecución.

En el guión todo puede modificarse, transformarse, ir o volver. Ese transformarse y diluirse, para siempre estar como estructura en el centro oculto de la concatenación de las imágenes dentro de una historia es lo que forma la esencia del guión. Más que su mera escritura, pero también a partir de ella y sólo a través de ella.

Cuando se ve una película, no se ve su armazón, ni siquiera se conoce, necesariamente, su guión, ni sus elementos básicos, aunque, evidentemente, residen dentro de su textura. No sólo hay diálogos, sino también sugerencias de las acciones, psicología de los personajes, gestos, luz, sombra, tomas, tipo de decorados, pausas, sucesión de situaciones. Desde lo insignificante a lo mayor. Todo está allí mirándonos, a la espera de ser ejecutado. De lo virtual se pasa a la realidad del objeto y de la acción que después será imagen, cuando la película nos muestre su narrativa.

Estos elementos que ora se dirigen a lo verbal, ora a lo visual, van confeccionando así un tejido que estructura el guión y que en la práctica, difícilmente se puede vislumbrar la frontera que los separa. Se abre, así, un puente temático de análisis, al referirse y reflexionar sobre las dos novelas propuestas para tal fin. Desde lo escrito a través de sus diálogos, ellas sugieren luces y sombras, juegos de personajes, decorados, cortes y secuencias narrativas. Esa estructura que molda las imágenes en secuencia narrativa, ornamentándolas cual palabras dibujadas, ya sea a través del guión o de la novela en simulacro de guión, molda también sus sentidos, sin enseñar todos sus meandros de formación. Es allí que el análisis pretende llegar y conocer.

El guión deja su rastro de texto como parte de un proceso en ejecución – en este caso el cinematográfico - y trae sus elementos de formación no siempre de manera separada, al

igual sus mensajes verbales o visuales. La literatura desde estas novelas trae su texto como un todo ya transformado, pero abierto a la ejecución del lector en los escalones del sentido y el mensaje. Es por este camino de encuentro o desencuentro que tanto el guión como las novelas citadas se relacionan. Frontera de dos mundos, el escrito y el visual, sin pertenencia ni dueño. Primer escalón de la serie de reproducciones y moldes que se formaron y se multiplican hasta hoy por los distintos caminos, ya no sólo de la pantalla, sino del gran zig-zag operístico de nuestros días en todos los caminos y veredas de la modernidad.

Interesa investigar ese primer escalón, sea desde el guión, sea desde la tipología de novela aquí estudiada, conociendo y verificando la base de ese molde que hoy es repetido en otros muros que no sólo el del cine. Molde que acompaña el rito de lo cotidiano, la vida de todos los días pasando con su tarareo precoz y con su práctica de relaciones y experiencia social. Y así, poder avanzar por otros peldaños. Pesar cuál fue su entraña, su experiencia, su fuerza y fundamentalmente su molde en la vida de las personas. Cómo la literatura expresa todo esto y cómo se consigue llegar a la comprensión de esa sugerencia que las novelas nos traen sobre esos moldes, imágenes y experiencias. A través de la ventana de otros, la vemos pasar, no siempre fugaz, bajo la experiencia de otros, como Julio Ramón Ribeyro:

Cuando yo era pequeño el cine era muy incipiente, en Lima existían relativamente pocas salas y existía menos variedad de películas para escoger. Yo recuerdo haber ido al cine desde que tenía 5 ó 6 años, incluso recuerdo que mi primera película la vi en el cine Odeón de La Victoria. Su trama se desarrollaba en el Polo, y habían osos, barcos y hombres con pieles. Luego vi, como todos los muchachos de la época, los seriales con Buck Jones, Ken Manard, Tom Mix. Vi también La mano que aprieta, de la que aún recuerdo la música. Los seriales se veían el día domingo, la acción se interrumpía en el momento de mayor suspenso y los muchachos comentábamos toda la semana lo que iría a pasar en el próximo episodio. Luego de la guerra, los seriales desaparecieron.

Hacia los 14 ó 15 años dejé de ver seriales, pero seguí yendo al cine todos los fines de semana. En esa época, el cine era una especie de acto social. (RIBEYRO, 1984, p. 77)

El guión aparece relacionado al ámbito de la práctica, presentándose como el esbozo de lo que puede llegar a ser, no siempre cumplido, de ahí su potencialidad, su transformación que le es inherente. Trae la costura de imágenes que construirán una obra que todavía no existe y que podrá ser transformada, según voluntades ajenas, es decir, labor de creación compartida, efímera y provisoria. Por otro lado, los manuales que interpretan que pueden pasar este conocimiento fronterizo traen algunos esquemas que deben ser tomados como sugerencias, no como algo rotundo a ser seguido.

Todos tienen algo en común: quieren escribir guiones. La primera cosa que tienen que hacer es desistir de la idea de que les enseñaré cómo escribir un guión. No puedo enseñar a nadie cómo hacer algo; si quieren escribir un guión, digo, tendrán que enseñar para sí mismos.

[...]En la primera clase hablamos sobre estructura dramática y explicamos el paradigma; la primera tarea de los alumnos es estructurar su enredo en un argumento de cuatro páginas, con énfasis en la parte final, al principio y en los dos primeros puntos de cambio.

[...]Y el guión es definido como una historia contada con imágenes, con diálogos y descripciones, localizada dentro del contexto de la estructura dramática. (FIELD, 1984, p. 67)

La ficción que se trabaja, cuando estamos delante del guión, se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras. Todo es posible en la narrativa del guión, no así en la novela. Su paso, a veces lento, otras, rápido describe muchas veces de forma organizada una serie de hechos de cierto interés. Las palabras en la novela no tienen una función indicativa, sino que valen por sí mismas. Las palabras, las frases en el guión, por otro lado, existen como puentes para las imágenes, de manera contingente, acunan las bifurcaciones y sus desenlaces, intercambiables hasta su ejecución en otro ámbito, el del *set*. Su sequedad busca el lenguaje más bien visual. Preocuparse con la curtiembre de las palabras en sí no es un objetivo del guión. Ni tampoco parece ser así en el caso de “Cuarteles de invierno”, que sigue el camino del manejo de ese género en su recreación literaria:

\_\_\_ El doctor está cabrero con usted.

\_\_\_ Eso ya me lo dijo. ¿Por qué se hace mala sangre?

\_\_\_ ¿Vio la pintada?

\_\_\_ ¿Qué pintada?

\_\_\_ En la calle. Frente a la iglesia. “Andrés Galván, cantor de asesinos”, dice.

\_\_\_ ¿Qué? – Salté en la silla. Me di cuenta de que no bromeaba. (SORIANO, 1982, p.43)

Ese hacer del guionista se sobrelleva encima de lo hipotético, lo venidero, lo que vendrá a realizarse, lo que todavía no existe. La tarea del escritor no, es de índole distinta, ella es suficiente en sí, deja que el autor dé la última palabra, decida su historia. Sin embargo y a pesar de todo lo que pueda parecer, el guionista, como diagramador de la imagen, completa el hacer del escritor. Con sus detalles concretos, sus acciones, sus diálogos, descripciones de imágenes, sonidos, colores, atmósfera establece el diálogo con el habla y con ello se acerca al hacer del escritor para complementarlo, para complementar su oficio.

## 6.5 Intertexto fílmico

“Cuarteles de invierno” y “El beso de la mujer araña”, desde perspectivas autónomas, recurren al intertexto fílmico diagramando sus diálogos y relatos por medio del género guión, de sus imágenes, de la cultura pop que se apoya en la noción de revolución, desde sus *Beatles*, asociación joven, con valor simbólico frente a la individualidad estática del solista que acompañaba con su voz a una fiesta o unas miradas. Su grito de asociación, iniciado en la “Caverna” de Liverpool, iba a revolucionar la música con su sentido de participación (sentirse en la música y no escucharla como fondo). Pero los *Beatles* eran, también y esencialmente, música joven, música de gran calidad que los mayores no escuchaban ni entendían. Con ello, los jóvenes establecían la distancia que pretendían, levantaban su mundo y las fronteras (musicalmente) de la nueva cultura.

No sólo esas voces, sino otras, eternas voces y mitos dialogantes y, por sobre todas las cosas, por la cautivante narrativa que trae la ilusión realista de imágenes fílmicas que se entrecruzan por entre las hojas del relato metamorfoseado de pantalla, acortando todas las distancias entre palabra e imagen.

Concientes de la influencia del cine en la literatura del siglo XX como bastón intercalado de mando, se observa que en estas novelas están proyectadas las luces de las imágenes como fondo de los diálogos continuos de sus personajes y el universo del cine parece dar pasaje a las hojas de la literatura, muchas veces iniciada en las pretensiones fílmicas y desviadas, por aventura del acaso, para la ficción del relato en palabras dentro de la lógica del texto.

Los guiones tienen como destino los productores, actores, directores, y, en definitiva, el público que los verá y consumirá dentro de las salas como en décadas pasadas, pero también fuera de esas salas y diversos ámbitos externos donde las relaciones sociales se tejen, muchas veces, a la manera de esos tejidos de telas de araña que nos incumben en esos diagramares sociales, inspirados en el desborde y pasaje de lo fílmico a lo que se relata y viceversa, es decir, de alguna manera, esa modalidad parece pasar para otros ámbitos, como el político, el social, industrial, etc., dando una manera de ejecutar y difundir estándar de hacer las cosas y la comunicación entre los grupos sociales. Eje también a ser analizado.

Toda película, es, pues, el resultado de una sucesión de etapas, inmateriales y materiales, en las cuales las imágenes toman forma; en ese proceso, el ‘cine mental’ de la imaginación desempeña un papel tan importante como el de las fases de

realización efectiva de las secuencias, de que la cámara permitirá el registro y la mesa de montaje profesional, el montaje. Ese cine mental funciona desde siempre en nosotros — y siempre funcionó, hasta antes de la invención del cine — y no para de proyectar imágenes en nuestra pantalla interior. (CALVINO, 1993, p.99)

Se sabe que entre la pantalla del cine con su estructuración de guión y sus imágenes entrelazadas por el movimiento ficcional de la narrativa fílmica y la propia literatura, tema ya analizado en este trabajo, existe una ida y venida cuyo puente de articulación y vecindad fluye desde hace mucho tiempo, calibrando no sólo el pasaje, como también sus propios campos de actuación, para dejarlos más enriquecidos y plantear nuevas reflexiones que llevan hasta las narrativas y relaciones sociales en la vida cotidiana.

## **6.6 Películas parodiadas: sentidos descentralizados**

Según Amícola (2001, p. 117), Molina en “El beso de la mujer araña” cuenta varias películas (seis) creando una red del relato con doble intención de mensaje, siendo una de ellas contada para sí mismo. Estas seis películas corresponden a géneros fílmicos a los que Puig parodia con mayor o menor libertad. De esta forma, la cuarta película correspondería al género de aventuras mezclado con el de carrera de autos y proviene enteramente de la imaginación de nuestro autor. Podríamos llamarla “de los guerrilleros”. La película aquí denominada “Destino” es una alegoría nazi, un género de propaganda nazi. La quinta película “La vuelta de la mujer zumbí” es del tipo de género fantástico de Hollywood y la sexta que llamaremos aquí de “Flores negras” es del género melodramático mexicano.

Las películas que parecen copias de las originales son: la primera, “La mujer pantera” es del género fantástico y de terror como la quinta película, y la tercera, aquí identificada como “La sirvienta fea y el aviador de la cicatriz” pertenece al género romántico. Estas películas no acompañan mansamente al texto principal sino que rebasan la estructura de los capítulos para otorgarle a la novela en su conjunto una subestructura diferente por encima de la división armónica entre ocho capítulos para cada una de las dos partes del libro. La narración de las mismas va más despacio en la Segunda Parte, donde los personajes ya se conocen más, justamente debido a esas mismas narraciones que les sirve de elemento de relación y diálogo. Al tejer ese puente del relato con lo fílmico y relacional el texto tiene múltiples efectos. Cuando Molina empieza a contar la primera película, “La mujer pantera”

funcionan en la mente del personaje mecanismos inconscientes y semiconscientes que sólo se vislumbrarán en sucesivas lecturas, no en la primera. Molina denuncia su adscripción a roles sexuales. Tiende puentes en una tarea de reconocimiento del interlocutor. Quien sabe Molina no perciba hasta donde su figura es devoradora, al identificarse con la mujer-pantera de la película. Pero esta figura, que parece representar peligro para el incauto Valentín, no logra producirle miedo de su compañero de celda, debido a su análisis racional de la misma.

La película nazi aborda un tema histórico al tratar de la ocupación alemana de París. Con este relato parece querer comunicar algún mensaje escondido como podría ser en el contexto de la película relatada: el doble juego de espionaje. Estas señales no son captadas por Valentín, que sí se horroriza por la inmadurez política de Molina. Aquí se produce el mayor distanciamiento entre los dos protagonistas.

Molina se aísla y, de ese modo, entra en contacto con su propio mundo y se cuenta la tercera película., “La sirvienta fea y el aviador de la cicatriz”. Muestra este relato la identificación en la fealdad, el complejo de inferioridad, ese rol de feo que la presión social impone a quien integra una minoría. La identificación es grande, tanto es así que a veces utiliza la primera persona para verse dentro de la película.

Entre la tercera y la cuarta película la realidad de la celda lo lleva al diálogo interrumpido, pues en la comida le han puesto drogas para ablandar al guerrillero, para que delate. Pero, en verdad, quien sufre las consecuencias, es Molina. Siente culpa y está dispuesto a congraciarse con Valentín, ya que está tendiéndole una trampa, que lo ha enredado a él mismo.

La película “Le Mans”, que es de carrera de autos puede interpretarse como un intento de Molina de reestablecer los puentes de unión que se hallaban quebrado por la incompatibilidad en el terreno político. El tema, considerado masculino por Molina, tiene éxito, ya que Valentín ha sido anteriormente agitador en una fábrica de autos. Lo importante es que Molina se revela un experto psicoanalista al remover aspectos no resueltos en Valentín. Así, sin querer, encuentran ambos un punto de afinidad - Molina es un homosexual con un problema edípico - y a partir de este momento comienza la modificación de la conducta entre ambos.

Molina interrumpe su narrativa para actuar como enfermero, ya que una porción de polenta le produce dolores. La narración tiene también el efecto de hacer olvidar a Valentín de estos dolores, cuya causa Molina conoce perfectamente. Debido a su sentimiento de culpa, asume, en este momento del relato, un papel maternal, que tiene en sus brazos un Valentín que regredió a bebé, debido al efecto de las drogas.

A veces hay necesidad de desahogarse, porque me siento muy jodido, de veras. No hay cosa más jodida que arrepentirse de haberle hecho mal a alguien. Y yo a esta piba la jodí...

Pero ahora no, contame en otro momento. Ahora te hace mal remover cosas, así íntimas. Mejor te tomás el té que te voy a preparar, que te va a caer bien. Haceme caso. (PUIG, 1998, p.136)

Los carceleros no obtienen su cometido. A partir de este momento abandona el juego de espionaje y empieza a enviar otro tipo de señales. La película sobre los autos se transforma en una sobre plantaciones e injusticia social, donde se percibe la admiración de Molina por alguien que sostiene un ideal noble. El intelectual y militante Valentín es como que fotografiado en su intimidad, y así, se pasa a conocer el lado de represor de sus propios instintos, mientras que Molina actúa como reactor.

Al iniciar la Segunda parte, la quinta película “La vuelta de la mujer *zombi*” establece un efecto de simetría con la primera. Nada sucede dentro de la celda. Es como si a partir de ahora las semejanzas permiten captar todo lo que ha cambiado. Los *zombis* son ahora el símbolo de una entrega total a aquel que ha confiado en él. En la última película “Flores negras” la identificación de Molina es aún mayor. Se plantean temas como la búsqueda del hombre superior por parte de la mujer. Con una película al estilo de María Félix, Molina declara implícitamente su amor al hombre que siempre ha buscado.

Antes de iniciar el relato de la cuarta película, Molina le pide a su compañero de celda que sea él quien narre. Como el hecho de narrar aparece en este texto como un mostrar sus lados débiles y, por otro lado, una especie de querer dominar al otro, al conquistarlo. Por eso, quizás, Valentín rechaza la idea de verse o asumirse como fabulante. Este momento implica el cambio, la descentralización del viaje de Molina, así como en “Cuarteles de invierno” delante de la pelea Galván se asume como el segundo de Rocha y es éste que pasa a dar las órdenes y las orientaciones del hacer.

A partir de este cambio de Molina, que decide cambiar el juego, ahora en favor de Valentín, imitando al personaje Leni de la película bélica, el lector se entera en la entrevista con las autoridades de la cárcel del trasfondo político del asunto y los puentes con el diálogo se establece en todas sus múltiples vertientes.

Molina, al elegir sus películas que le servirán de eje del relato y de reflexión sobre lo paródicamente observado, un aferrarse al pasado y rechazar la posibilidad de cambio, de evidente connotación ideológica. Él prefiere las películas de conflictos amorosos y de evidente presencia del *kistch* como posibilidad que desde dentro surgir ese diálogo crítico.

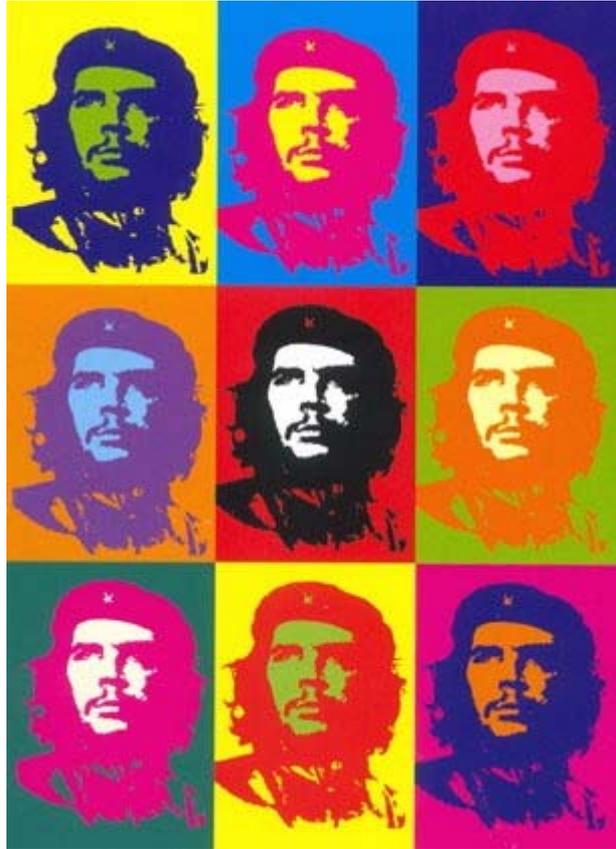
El texto de Soriano, ya analizado antes en otros capítulos, se muestra desgarradoramente irónico, al reírse del desvarío de su propia historia, parodiando los conflictos y discursos fijos del hacer aparentemente simplificado que son las relaciones allí discutidas del poder y del decir, de la historia y de la ficción. Al hacerse eco de los discursos de esas luchas sociales de una manera simplificada para a través de la risa encontrar la profundidad que se busca, la narración desacelera para luego resurgir con los materiales que tiene a su alcance. Así, la parodia configura sus sentidos irónicos desde el *kistch*, el folletín y el cine americano como siluetas de refuerzo del conjunto de imágenes y guiones con los que nos relacionamos en los distintos textos de la vida cotidiana. Los personajes presentados son definidos por medio de discursos - imágenes asociados a los medios de comunicación de masa. El estereotipo también está presente a lo largo de la narrativa como algo que la sociedad rechaza como *kistch*. Y del cine se parte para la ironía y la parodia, un personaje militar lleva un nombre bien cinematográfico, Gary Cooper. Nombre y asociación que va encajando sitio e historia de forma diferente, instaurando desde esa nueva asociación, la ironía, y por supuesto, la crítica.

Las referencias paródicas a otras películas son una especie de citas. Se reduce, así, a modo de humor o ironía, la tragedia épica a un anticlímax. Surge, de ese modo, la reelaboración de la historia del cine, y junto a ello, coexisten géneros cinematográficos heterogéneos: la comedia, la tragedia, la aventura romántica y el documental político.

“Cuarteles de invierno” resurge de textos que la parodia crítica de su relato ofrece contra la constante deriva de la realidad cotidiana en fantasía regulada por un imaginario colonizado por el cine, se propone casi el camino contrario: el ingreso en la realidad cotidiana de la poderosa industria americana a través de prototipos como Beto y formas de guión que sus capítulos adoptan. Contra la idealización de la industria de los sueños, la intervención de un detective incorruptible para demostrar que es una fábrica de mentiras comandada por sujetos prostituidos.

Así vemos, que “Cuarteles de invierno”, así como también “El beso de la mujer araña” son novelas que se apropian de personajes y acontecimientos históricos, siendo al mismo tiempo auto-reflexivas. Auto-reflexión que parte de formas literarias que se relacionan con lo fílmico del cine americano y que agitan la memoria visual rioplatense, influenciada por imágenes y guiones que refuerzan discursos y lenguajes dados en las relaciones sociales.

Dentro de la posibilidad de ese diálogo que se instala en los textos de las dos novelas surge otro posible puente para el diálogo que es la comunicación entre dos lenguajes importantes para el solicitado diálogo social, que son la voz del marxismo y la voz del arte.



## CONCLUSIÓN: SENTIDOS EN TENSIÓN

A partir de la consideración de distintos estados del discurso social de la Argentina de los años 70 y 80 con cuyo escenario dialogan las novelas propuestas aquí como diversidad de lenguajes y prácticas significantes en los umbrales de la Posmodernidad, al construir sus caminos literarios se detienen en la relación hecha entre el mundo *Pop*, el cine, el *kistch*, el folletín entrecruzando voces e imágenes dentro de simulaciones de guión o imágenes cinematográficas reproducidas o vehiculadas por la acción, tema, trama, personajes y estructuras narrativas. Y en sus modalidades mediáticas determinan el modo y el grado y mediante estrategias proponen lecturas diferentes de lo social, imponiendo rupturas, desplazamientos y transgresiones a la norma oficial, erigiéndose en posibles contradiscursos que hacen visibles tabúes y censuras, produciendo distancia crítica frente a las representaciones canónicas, resignificando ciertas prácticas sociales.

Rupturas, desplazamientos y transgresiones que van formando sus construcciones literarias al modo de “metaficción historiográfica”, concepto dado por Linda Hutcheon en su libro “Poética de la Posmodernidad” al referirse al hecho de desconstruir el discurso histórico y, consecuentemente, el literario salidos de una nueva perspectiva del lenguaje que los atrae y los distancia para poder observarse y así, ir más allá de sus bases que le sirvieron de sustentación y traernos nuevas luces, nuevas propuestas tanto teóricas como ficcionales e históricas, alejadas del antiguo modelo novelar histórico.

Tras esos destellos y nuevas configuraciones transdisciplinares, las dos novelas aquí analizadas y siguiendo Hutcheon ampliadas hacia el diálogo para otras áreas como cine, folletín, kitsch, mundo *Pop* y otros, configurando una poética grande y variada, que ayuda a la reflexión cultural propuesta, teniendo como eje la parodia, propuesta desde una perspectiva que combine fuentes diferentes, tal como puede ser la semiótica con lo formalmente intertextual, o como lo propuso Linda Hutcheon en su libro “Poética de la Posmodernidad”, al

hacer su definición de parodia (HUTCHEON, 1983), combinando lo semiótico con lo formalmente intertextual, incluyendo las consideraciones históricas e ideológicas que están germinadas en las contradicciones posmodernas, así como la conciencia que tenemos sobre nuestra implicación ideológica en la cultura predominante a nuestro alrededor. Mirada desde ese ángulo la Posmodernidad, no dialéctica, el proceso de formación de significado en la producción y recepción del arte enfatiza la forma como fabricamos “hechos” históricos a partir de “sucesos” brutos del pasado.

Y a la pregunta inicial de por qué hablar de esos procesos de esas décadas desde esas novelas y quiénes hablan y a quiénes se dirigen, se puede responder que por ese camino el entretejido de los textos de Soriano y Puig hace sus mediaciones, trayendo voces del Río de la Plata, contextualizadas en el Proceso militar de la década del 70, pero no sólo esas voces diagramadas en represión, sino también sus diálogos Interdiscursivos y paródicos para mostrar grietas posibles de ser rellenadas con nuevas refutaciones discursivas. Claro que siempre hubo y habrá manifestaciones que consiguen transgredir modelos hegemónicos trayéndonos mensajes que liberten de la matriz, evitando lo que se pretende aquí, clarificar o analizar esos textos y el estilo dictado o reproducido por sus exigencias formales y sociales.

Sobre las interrogaciones iniciales sobre posibles sentidos, al realizar el análisis de elementos reproducidos o recordados como el cine americano con sus conjugaciones, adquieren nuevos sentidos al ser abordados desde dentro de sus códigos y descentrados a través de la parodia crítica, irónica, risueña o meramente mueca del mundo *kistch* que le sirve de escenario continuado de raro extrañamiento que aleja para acercarnos en la observación de esos textos que se dibujan y desfiguran para formarse nuevamente. Mundo *Pop*, cine, *kistch*, folletín entrecruzando voces e imágenes dentro de simulaciones de guión o imágenes cinematográficas cuyos diálogos coloquiales refuerzan literariamente esa sensación de acercamiento a lo real y que ayuda a reforzar paradigmas hegemónicos o no de la sociedad y que son trabajados dentro de esa región difusa que la proporción del texto permite y así poder construir propuestas de lenguajes que sean refutadoras sociales y que fermenten la posibilidad de romper ese silencio entre los códigos de los grupos sociales, originando nuevas formas de relación del diálogo.

Sobre el modo de mediatización que la construcción literaria realiza a través del simulacro del guión cinematográfico, de imágenes cinematográficas, *Pop* y su arranque de reproducción de una gama de matices de códigos y situaciones que lindan el *kistch* y el folletín rediseñadas en imágenes y pseudo-escenas cinematográficas ayudan a ver cómo han sido integradas y cuál ha sido su función dentro de la narrativa. Se ve cómo ha sido hecho ese

modelo narrativo crítico desde un punto de partida latinoamericano que cuenta desde Argentina la situación de derrota o exclusión de esas figuras cinematográficas cómicas del mundo de Hollywood que los bifurca oficialmente en buenos y malos, en integrados y excluidos, así como en el mundo de lo social se experimenta esos paralelos reflejados en las novelas analizadas. Los sentidos múltiples antes bifurcados surgen y se renuevan embebidos de nuevas aguas y bajo esas viejas fuentes-formas de matrices hegemónicas. Las grietas surgen y se nos muestran de forma paródica y crítica.

En eso él aparece en el dormitorio y le dice que van a desayunar juntos. Ella está divina, reflejada en el cristal de la ventana todo mojado por la garúa, y le pregunta a él, si en realidad no le tiene miedo a nadie, como debe ser el soldado de la nueva Alemania, el héroe de que él le habló. Él le dice que si es por su patria, se atreve a cualquier desafío. Ella le pregunta entonces si no es por miedo que se mata a un enemigo indefenso, por miedo de que en algún momento se inviertan los papeles y haya que hacerle frente, mano a mano tal vez. Él le contesta que no comprende lo que ella dice. Entonces ella cambia de tema. (PUIG, 1998, p.41)

La atmósfera comienza idealizada color rosa como en las películas americanas ya insertadas en el imaginario cultural rioplatense. Ella está “divina” reflejada en el “cristal de la ventana” y como fondo de esa escena perfecta la “garúa” se instala e introduce al soldado-héroe de la “nueva Alemania” que “por la patria” se atreve a todo. Presentada la normalidad de la historia, tanto de la novela, como del escenario histórico que le sirve de base-matriz con el que dialoga, introduce una indagación que por su musicalidad y construcción parece seguir la armonía propuesta dentro del lenguaje homogéneo inducido hasta ese momento, pero hete aquí que la grieta se abre y muestra irónicamente el otro lado de la moneda que el miedo no diluye ni extermina. Él, claro no entiende el decir de ella. Los decires sociales parecen lenguas extranjeras, no se comunican ni se entienden.

Él no entiende el cambio de roles, la indagación o refutación de lo combinado con el discurso hegemónico, sin planteos y con obediencia. Así se ve que las novelas analizadas son re-lectura periférica que traen nuevos conceptos externos de esa industria y desde esa industria. Diálogo con el entorno histórico. Para el esquema creado por las imágenes provenientes de Hollywood, Latinoamérica, vista desde la superficie, es un mundo de explotación y fracaso, violencia y complacencia. Escenarios cuyos trasfondos conforman la solitaria figura triste de quien ya fue excluido. Personajes como Rocha y Galván en “Cuarteles de invierno”, tan diferentes pero involucrados en una situación común de la que tienen que salir uniendo sus fuerzas, pese a lo que pese.

No se le escapa a Osvaldo Soriano la crítica social y el desplazamiento periférico de las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy, base para sus personajes. Se apropia de esas técnicas y características dentro de un relato que tiene por objeto ser periférico, de allí la transformación, el comentario social, trascendiendo la parodia común y realizando su objetivo ideológico y crítico. Se quiere contar la historia de aquellos actores que fueron los pilares del comienzo del cine matriz: Laurel y Hardy, pero desde el punto de vista de su territorio geográfico: el Río de la Plata.

El *Gordo y el Flaco* - famosos cómicos de lengua inglesa (uno inglés, otro americano) que la industria del cine capturó y expandió reproduciendo, a la manera de Andy Wahrol, sus imágenes, diálogos y esquemas cinematográficos, como refuerzo de códigos ya incorporados en la convivencia social.

Manuel Puig, considerado por la académica Suzanne Jill-Levine –1994- como “el primer novelista *pop* del continente”, en su novela “El beso de la mujer araña” enfoca, a su vez, los personajes con sus prácticas sociales como bajo la lupa de análisis en campo propicio para la frontera existente entre el estudio literario y el sociológico como fuente de información de nosotros mismos.

Molina, personaje de “El beso de la mujer araña”, en su bagaje psicológico trae memorias visuales que se bebieron de un imaginario construido y emanado socialmente. Llevando en su construcción anhelos, sueños y percepciones bajo esas narraciones e imágenes que básicamente son entretejidas como hechas por la mujer-araña cinematográfica de la matriz social del eje americano. Imaginario que fue construido a lo largo de muchas películas. Es interesante ver y palpar cómo se formaron esas sus diagramaciones, imágenes y discursos pasados y sus innumerables diálogos y registros, cuyas voces se encarnan en nuestras conciencias, a veces, adormecidas.

En el desarrollo narrativo de las novelas tratadas en este trabajo, laten retazos de ese imaginario colectivo que conocemos bastante bien y que observamos, por lo menos su mecanismo que se repite a menudo, en su construcción y engranaje con mirada de conciencia y resistencia en las percepciones distribuidas y analizadas en los vericuetos de la vida cotidiana.

Vida cotidiana que se vive dentro de una forma grande que sería la sociedad como un todo abierta y educada con universidades y actividades culturales variadas. Multifacetismo cultural que a pesar de ello, tan rico y formador, no le permite construir una idea de sí mismo. El texto de Puig, como el de Soriano que dialogan con ellos recurren a una pluralidad de

discursos, creando una narrativa muy peculiar, al igual que Soriano en “Cuarteles de invierno”:

El autor parte del punto de vista de los seres que ha creado para llegar al mundo social que ellos han construido, mundo que representa la realidad social y política argentina, cuya armazón es la de una sociedad abierta y educada con universidades, actividades culturales, periódicos y revistas. Pero el país no tiene una idea de sí mismo. [...] Recurre Puig a una pluralidad de discursos, creando una narrativa en la que se mezclan lo real con lo soñado. La percepción de la realidad queda trazada a dos niveles: uno individual y otro social, construcción del hombre y sus códigos. El lector, al desplazarse por entre la narración puede llegar a diferentes niveles de la realidad de la rutina diaria, del sueño, de los valores humanos y sociales que afectan al comportamiento humano. (JESSEN, 1989, p.2)

Los medios de comunicación de masa adquirieron una agilidad grandilocuente que, muchas veces, nos dejan mudos ante cualquier circunstancia llena ya de sentidos y diagramaciones ideológicas. Es interesante preguntarse casi a todo momento, en los días actuales, por el rol que las imágenes diagramadas socialmente nos traen a cada instante, sin muchas veces, tener tiempo de razonar cuál es el mensaje que se está pasando allí, en aquel momento y lugar y como profesores saber cuál es el puente histórico, cultural y vivencial.

Los medios existen y predominan en nuestra vida desde hace bastante tiempo y han traído muchísimas aproximaciones eficaces para el quehacer cotidiano. No es cuestión de renegar de ellos, sino de conocer su trayectoria, importancia e influencia y conectarlos con el tema ficcional que nos toca. Ellos, puede decirse, prácticamente siempre existieron, de distintas maneras en nuestra convivencia diaria, detrás de formas rústicas de la imagen y del sonido, diagramando esferas de acción y de conducción, que, lógico, parece necesario escarbar y definir claramente para poder dialogar. Vayamos por partes.

El concepto de “opinión pública” apareció a fines del siglo XVIII, y la preocupación con las “masas” se hizo visible a partir del siglo XIX, en la época en que diarios, como dice Benedict Anderson en *Imagined Communities* (1983), ayudaron a moldear una conciencia nacional, llevando a las personas a estar atentas a los otros lectores.

En la primera mitad del siglo XX, especialmente por eclosión de las dos guerras mundiales, comenzó el interés académico por el estudio de la propaganda. Más recientemente algunos teóricos ambiciosos, desde el antropólogo francés Claude Levi-Strauss hasta el sociólogo alemán Niklas Luhmann, ampliaron más todavía el concepto de “comunicación”. Levi-Strauss escribió sobre canjes de mercaderías y mujeres; Luhmann, sobre poder, dinero y amor, así como muchos otros *kommunikationsmedien*. (BRIGGS, 2002, p. 17)

Palabra e imágenes parecen plegarse de manera sinuosa y rápida en nuestro diario convivir sin que sea posible, a menudo, descartar los mensajes que impregnan. Ideas surgen

constantemente delante de nuestros pasos diagnosticando cada ensayo, que por ventura, se piense realizar. Carteles, luces, colores, publicaciones sobresalen por sus imágenes y fotos que adquieren más vida delante de nuestros ojos a cada instante sorprendidos. Así nacen estudios y análisis de esos medios y sus variadas relaciones.

El académico canadiense Harold Innis señaló la importancia de los medios de comunicación de masa ya desde el mundo antiguo y a través de las distintas épocas, adaptando y modificando sus formas dentro de un engranaje general e histórico. En su obra *Empire and Communications* (1950) cuenta varios eslabones que las distintas sociedades antiguas y medievales fueron construyendo y usando de manera significativa y diagramada como línea dentro de centro de conocimiento. En algunas sociedades brilla la palabra, la oralidad como en la antigua sociedad griega y en otras, la imagen, sean estatuas o bustos, como en la sociedad romana, sirviendo de propaganda e ideología ya desde aquel entonces, siendo utilizada, a veces, como pasaje de información o como forma de persuadir a los otros, los que interactuaban en aquella convivencia social antigua.

También el poder desde esos medios de comunicación de masa, que hilvanados dentro de imágenes diversas que nacieron con el cine y se fueron moldeando con diagramaciones miles basadas muchas en el folletín y en el kistch y que encontraron acogida dentro de lo que se dio en llamar el arte *Pop* y que se fue estructurando diagramada y ejecutado por las imágenes servía de puente para aquellos que no sabían leer, y también, dentro del contexto latinoamericano, podemos recordar que las culturas primitivas indígenas pasaban sus mensajes por la vía icónica también, no solo el mundo bizantino o antiguo, sino también América se benefició y comunicó de esa manera.

Llevado el análisis por la mano de ese indagar palabra e imagen, tan actual, se fueron encontrando vínculos y puentes de sentidos entre el mundo *Pop* que dio el respaldo ayudado por su música y arte a la difusión de ese mundo de imágenes y vibraciones reproducidas al por mayor y a su antojo que fueron conformando una diagramación que se vuelve, muchas veces a la palabra del discurso. El cine nos trajo también al por mayor a nuestros imaginarios latinoamericanos, configurando una red de dramaturgia estructurada según leyes del folletín en boga, simplificando el quehacer de las relaciones sociales y sentimentales, muchas veces, vaciándolas de profundidad, y adoptando una política de exclusión del gusto a través de lo que se dio en llamar *Kistch*. Eslabones presentes en los textos analizados aquí, con la persistencia de novelar el transcurso histórico a través de esos elementos caros al tejer de los medios de comunicación de masa tan actual hoy. Partiendo del hacer cinematográfico, estudiando su nacimiento, sus causas y concepción, su inspiración

mental, su estructura de folletín y sus valores desfigurados por el *kistch* para mejor comprender hoy esa diagramación de las imágenes y sus múltiples sentidos actuales.

Esos elementos fueron prohibiendo bastante el diálogo necesario para las tantas formas no uniformes del lenguaje –según Barthes enseñó– y que pasan necesariamente por el quehacer social. A través de la parodia irónica – instrumento nacido con la Posmodernidad, según lo estudiado a través de Linda Hutcheon- pueden ser observadas con más detalles esas relaciones que este análisis de los textos “Cuarteles de invierno” de Osvaldo Soriano y “El beso de mujer araña” pretendió traer para una mejor reflexión de nuestro imaginario latinoamericano.

Y, finalmente, como un medio de mediar la indagación pertinente es posible recordar el planteo hecho por el canadiense Marc Angenot, con sus categorías de "discurso-interdiscursividad-contradiscursos" dentro de la "problemática general del discurso social" (ANGENOT, 1998), que recordando la idea bajtiniana de que todo signo es ideológico, considera que en los discursos se observan marcas de lo histórico-social no evidentes, pero que "comportan pujas sociales, expresan intereses, ocupan una posición (dominante o dominada)" (ANGENOT, 1998)

Entretejido social cuyas reglas de funcionamiento del discurso social no conformarían sistema rígido ya que muchos elementos escapan a su control y que en algunas instancias - condiciones históricas particulares- ponen en marcha novedades, innovaciones, cambios discursivos que pueden erigirse en "contradiscursos". Esas grietas o rupturas críticas que rompen el discurso homogéneo general pueden ser pensadas como “contradiscursos”.

Puesto que el discurso social no es, aunque muchas veces se nos presenta como tal, un bloque unitario o cerrado, su propia dinámica permite la existencia de zonas difusas donde se erigen valores o ideas contestatarias. Por lo tanto, aplicar la noción de "contradiscursos" implica elaborar un paradigma opuesto a las respuestas obedientes a las regularidades doxáticas en torno a prácticas de interacción social, lingüística, etc. Y las novelas analizadas aquí, dialogan y contribuyen ese “contradiscursos” a partir de la red diagramática de su novelar, yendo por el camino del encuentro del decir de un lenguaje de contra-cultura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AINSA. Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado: Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económico. 1992.

\_\_\_\_\_. *La nueva novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económico. 1991.

\_\_\_\_\_. El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y la parodia. México: Fondo de Cultura Económico. 1988.

\_\_\_\_\_. *La marcha sin fin de las utopías en América Latina*. Internet. Utopías y vanguardias. Disponible en: <[www.rincondelvago.com/caracteres-del-visionario-utopico.html](http://www.rincondelvago.com/caracteres-del-visionario-utopico.html)> 1984.

ALAZRAKI. Jaime. *Versiones. inversiones. Reversione*. Madrid: Ed. Gredos. 1977.

AMÍCOLA. José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor de América Latina.. 1992.

\_\_\_\_\_. *Manuel Puig y la narración infinita*. en *Historia crítica de la literatura argentina*. (y Jorge Panesi – coordinadores). Buenos Aires: Ed. Emecé. 2000.

ANDERSON. Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económico. 1993.

ANDERSON. Perry. *As origens da Pos-modernidade*. Río de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1999.

ANGENOT. M. El discurso social. Problemática de conjunto. Traduc. CEA. UNC. 1984.

\_\_\_\_\_. *Interdiscursividades*. Universidad Nacional de Córdoba. 1998.

ARLT. Roberto. *Obra Completa*. Buenos Aires: Ed. Planeta. 1992.

\_\_\_\_\_. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada. 1958.

AUMONT. Jacques. *Laimagen*. Barcelona: Ed. Paidós 1992

AVELLAR. José Carlos. *A ponte clandestina. Teorias do Cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP. 1995.

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Equipe de tradução do russo...: Hucitec. 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes 1997.
- BALDERSTON, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. 1987.
- BARBERO, Jesus Martín. *Dinámicas urbanas de la cultura*. Revista Gaceta de Cultura del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: ISSN. Nº 12. 1991.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo. *La sonrisa de Manuel Puig*. Buenos Aires: El mundo. Viernes 31 de agosto de 2001.
- BARTHES, Roland. *O efeito do real*. Petrópolis: Vozes. 1972.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. Lisboa: Coleção Signos. 1984.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. México: Siglo Veintiuno Editores. 1986.
- \_\_\_\_\_. *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 1970.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel. 1980.
- BAYER, Osvaldo. *El socialista*. Revista RADAR Nº. 7. Buenos Aires. 1997.
- BECKETT, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro: Ed.Livraria Francisco Alves. 1980.
- BENEDETTI, Mario. *Cultura y Nación*. Buenos Aires: La Nación. 1983.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. 1997.
- \_\_\_\_\_. “La obra de Arte en la época de su reproductibilidad Técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes. 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Edit. Schwarcz Ltda. 2001.
- BERTHOFF, Warner. “The Freedom of Imagination”. *Hart Crane: a Reintroduction*. Minneapolis: U of Minnesota P. 1989.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Rio de Janeiro: Martins Fontes. 1987.
- BIANCIOTTI, Héctor. *El compromiso natural*. Revista RADAR. Buenos Aires: Nº. 10. 1997.

- BONAFINI. Hebe de. *Jazmines y pañuelos*. Buenos Aires: Página12. 31 de enero de 1997.
- BOUDON. R. E F. BOURRICAUD. *Dicionário crítico de Sociologia..* São Paulo: Editora Ática. 1993.
- BOURDIEU. Pierre. Capital simbólico y clases sociales. Georges Dby. Lârc. Número 72. 1978.
- BRADBURY. Malcolm. *O romance moderno* Rio de Janeiro: 1991.
- BRASLAVSKY. Cecilia. “Los usos de la Historia en los libros de texto para escuelas primarias argentinas (1916-1930)”. *Historia de la educación en debate*. Héctor Rubén Cucuzza. Buenos Aires: Jorge Zahar Editor. 1998.
- BRIGGS. Asa & BURKE. Peter. *Uma história social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002.
- BRITTES LEMOS. MariaTeresa Toribio et al. *Memória e identidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 1999.
- BROCHARD. Philippe. et al. *Os irmãos Lumière e o Cinema*. São Paulo: Augustus. 1995.
- BRUNEL. Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olímpio. 1997.
- BRUNI. Roman. *Roteiro de roteiro*. [www.conexãonet](http://www.conexãonet). Rio de Janeiro. 2001.
- BUENO. Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização*. Campinas: Editora da Unicamp. 1999.
- BULLARA. Bete et alii. *Cinema: uma janela mágica*. Rio de Janeiro: Memórias futuras. 1997.
- BURKE. Peter. *Uma história Social do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.
- CADERNOS DE LETRAS. Universidade Federal Fluminense. O Instituto. Niterói: Instituto de Letras. Número 11. 1990.
- CADERNOS DE FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA. Rio de Janeiro: N° 2. 1999.
- CALVINO. Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Ed. Siruela. 1998.
- CANCLINI. Néstor García. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 1991.
- CANDIDO. Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1985.
- \_\_\_\_\_. *A personagem do romance. A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva. 1993.

- CÁRDENAS. Carlos E. Guzmán. *Las nuevas síntesis urbanas de una ciudadanía cultural (La ciudad como objeto de consumo cultural)*. Internet. CEI Organización de estados Iberoamericanos. Síntesis. Htm. 1999.
- CARELLA. Tulio. *El sainete*. Buenos Aires: Centro editor de América latina. 1967.
- CARMAN. María. *Juegos de Reconocimiento e Invención de Identidades: Ser o no Ser. Ocupante Ilegal*. Buenos Aires: U.B.A. 1998.
- CARMO. Márcia. *Um tradutor da alma argentina*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 31 de janeiro de 1997.
- CARRASCO. Rolando M. *La topografía memorativa imágenes/alegorías de la mujer medieval en el romance de la rosa*. Internet. Chile. 1999.
- CARRIÈRE. Jean-Claude. *A linguagem do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1995.
- CASTELO. Cristina. *Oswaldo Soriano. los ideales son la única prueba*. Mar del Plata: Revista VIVA. 19/11/1991.
- CASTRO NOGUEIRA. Luis. *La risa del espacio*. Madrid: Tecnos. 1997.
- CATELLI. Nora. «*El laboratorio Bolaño*». reseña crítica de la novela *Amberes* de Roberto Bolaño. publicada en la red en el suplemento Babelia del diario *El País*. 1990.
- CHANDLER. Raymond. *O longo adeus*. Porto Alegre: LPM editores. 2000.
- CHATELET. François. *História da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1981.
- CIANCAGLINI. Sergio. *Un maestro silencioso*. Buenos Aires: Memoria – Página 12. 30 de enero de 1997.
- CIAVATA. Maria; ALVES. Nilda. *A leitura de imagens na pesquisa social*. São Paulo: Cortez Editora. 2004.
- CILLERUELO. José Ángel. *El poeta en la ciudad*. Internet. 1999.
- COHN. Nik. *AWOPBOPALOOBOP ALOPBAMBOOM: UNA HISTORIA DE LA MUSICA POP* Barcelona: Punto de Lectura. 1970.
- COMPARATO. Doc. *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica Ltda. 1983.
- CONSTANTIN. María Teresa. *Historia del arte argentino*. Website El sur del sur. Identidad cultural. Argentina. Buenos Aires. 1999.
- COSTA. Antonio. *Comprender o cinema*. São Paulo: ed. Globo. 1989
- COSTA. José Delgado. *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Oswaldo Soriano*. Tesis. Buenos Aires. 1999.
- COX. C. *La reforma de la Educación em Chile. Contexto. Contenido. Implementación*. Chile: PRELL. 1997.

- COZARINSKY. Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. São Paulo: ILUMINURAS. 2000.
- CRIMP. Douglas. *Sobre las ruinas del museo*. Madrid: Ed. Akal. 1983.
- Christopher Vogler, A JORNADA DO ESCRITOR São Paulo: Ampersand, 1997
- CROCE. Marcela. *Oswaldo Soriano: el mercado complaciente*. Buenos Aires: Editora Emilia Segotta. 1998.
- CUADRADO. Charo et alii. *Las imágenes en la clase de E/LE*. Madrid: EDELSA. 1999.
- CUNHA. Eneida Leal. *Literatura e identidade*. Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Universidade Estadual de Santa Cruz. Dep. De Letras e Artes. Nº. 1 (1997-1998). Ilhéus: Editus. 1998.
- DABAT. Alejandro. *La reforma liberal de la economía argentina*. Disponible en: <Leyva@memoria.com.mx>. 1999.
- DANTO. A. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press. 1997.
- DE LA TORRE. Iván. *Manuel Puig y ese infierno tan temido*. Disponible en: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Delatorre/MPuig.htm>>. Acesso en: 2003.
- DELEUZE. Gilles. *Qué es el acto de creación?* Buenos Aires: Fundación Femis. 1999.
- DERRIDA. 1969. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI Editores. 1986.
- DÍAZ. Ana María Méndez et al. Percepción de la calidad de vida en jóvenes de la ciudad de Buenos Aires: ECOSIGNOS VIRTUAL. Nº 1. 1999.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid: Espasa Calpe. 1984.
- DIMAS. Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática. 1985.
- DORFMAN. Ariel. *Tu feroz lealtad*. Revista RADAR, Buenos Aires: Nº 10. 1997.
- DOSTOIEVSKI. F. *Crimen y Castigo*. Colombia: Editorial La Oveja Negra. 1976
- DURÁN. José M. Pasquini. *El adiós a Oswaldo Soriano*. Página/12. Buenos Aires. 31 de enero de 1997.
- \_\_\_\_\_. *A sus plantas. rendido un león*. RADAR, Buenos Aires: Nº. 4. 1997.
- DURÁN. Manuel. *Bailando la cuerda floja: Ignacio Aldecoa entre la ética y la estética*. París: Bulletin Hispanique. LXXXV. nº 3-4 (1983). p. 345-357. Editorial: 1945.
- EAGLETON. Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra. 1981.
- ECO. Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1991.
- EISENSTEIN. Sergei. *A forma do film*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002.
- EPSTEIN. J. “Escritos sobre el cine”. Vol. I. Ed. Seghers. 1974. In: *La experiência del cine*. Org. Ismael Xavier. 1ª ed.. 1983; RJ Brasil: Ed. GRAAL Ltda. 1991.

- ETEROVIC. Ramón Díaz. *La frontera de los géneros: Una mirada desde la narrativa policial..* Cl. (Texto presentado en el Salón del Libro Iberoamericano de Gijón). Chile: Sitio Escritores 1999.
- GAMA. Veridiana. *Sobre el Kitsch*. Ed. Luminaria. Buenos Aires: Eudeba. 2004.
- GARRIDO. M. A. *Género y canon literario. Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Ed. Arco Libros. 1990.
- GÉLIX. Loiva Otero. *Mitos e Heróis*. Porto Alegre: Editora da Universidade. 1998.
- FANTONI. Guillermo. Arte y vanguardia en la década del 60. Desde la idea a la política. Internet Radar. 2000.
- GAUDREULT. ANDRÉ Y JOST. FRANÇOIS. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1986.
- FEBBRO. Eduardo. *El gurú de los posmodernos – Lyotard*. Internet.htm. 1999.
- \_\_\_\_\_. *La isla del tesoro*. Revista RADAR. Buenos Aires: N° 6. 1997.
- FÉLIX. Loiva Otero et alii. *Mitos e heróis. Construção de imaginários*. Rio de Janeiro: Edit. Da universidade. 1998.
- FERREIRA NETO. G. Alves. *Wender – Psicanálise e cinema*. São Paulo: UNIMARCO. 2001.
- FIELD. Syd. *Os exercícios do roteirista*. Rio de Janeiro: Objetiva. 1996.
- FORN. Juan. *Sin aliento o no habrá más penas*. Página/12. Buenos Aires. 30 de enero de 1997.
- FOUCAULT. Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1975.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. 1985.
- \_\_\_\_\_. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial. 1981.
- FRACCIA. Eduardo Antonio. *Apuntes para una filosofía de la resistencia*. Corrientes: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste. 1997.
- FRESÁN. Rodrigo. *Osvaldos*. Página/12. Buenos Aires: 31 de enero de 1997.
- FUENTES. Carlos. *Tiempos y espacios*. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- GALEANO. Eduardo. *El cartero*. Página/12. Buenos Aires: 31 de enero de 1997.
- GAMERRO. Carlos. *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires: La Marca. 1993.
- GARCÍA. Marcelino. *El canon semio-pedagógico oficial*. Internet. Argentina. 1999.

- GIARDINELLI. Mempo. El país de las maravillas. Los argentinos en el fin del milenio. Buenos Aires: Planeta. 1998.
- GIORDANO. Alberto. "Manuel Puig: micropolíticas literarias y conflictos culturales". en *Boletín/5*. Rosário. 1996.
- \_\_\_\_\_. "La serie Arlt-Cortázar- Puig". en José Amícola y Graciela Speranza (comps.).
- GIRARDOT. Rafael gutiérrez. *A questão da arte*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1975.
- GOCIOI. Judith. *Soriano cuando editó "La hora sin sombra"*. Revista LA MAGA. Mar del Plata. 29 de enero de 1997.
- GRIECO. Alfredo y Bavio. *Los padres del algo habrán hecho*. Radar libros. Suplemento Literario de Página/12. Buenos Aires: N° 8. 4 de enero de 1998.
- GUTMAN. Margarita et alii. *Buenos Aires 1910. El imaginario de una gran ciudad*. Buenos Aires: Eudeba. 1999.
- HALL. Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2000.
- HARVEY. Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987.
- HEKER. Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara. 1996.
- HENDRICKSON. J. ROY LICHTENSTEIN. Germany: TASCHEN. 1985.
- HONNEF. K. ANDY WARHOL. 1028-1987. *A comercialização da Arte*. São Paulo: Casa das Línguas Ltda. 1988.
- HUISMAN. Denis. *La estética*. Biblioteca cultural Cuadernos, Buenos Aires: c 59. 1973.
- HUTCHEON. Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Edições 70. 1985.
- \_\_\_\_\_. Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Amago. 1991.
- HUYSSSEN. Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.
- ÍÑIGO. José María. *Música Pop. música folk*. Barcelona: Ed. Planeta. 1975
- JAMESON. Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires: Ed. Imago Mundi. 1991.
- JAMILSON. Elias Coelho. *Borges ultraísta: metáforas do espaço urbano*. Tese (Mestrado). Instituto de Letras. Unuversidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- JAKOBSON. Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1970.
- JESSEN. P. B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid: Ed. Pliegos. 1989.
- JITRIK. Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé editores. 2000.

- JOBIM. José Luis. *Desconstruindo a diferente: narrativa, estória e história*. In: MARTINS FILHO. Plínio. ed. *Limites: 3ª Congresso da Abralic*. Anais. v. 1. São Paulo: USP. 1995.
- JOZEF. Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1986.
- \_\_\_\_\_. *O espaço reconquistado. Linguagem e criação no romance hispano-americano*. Petrópolis: Editora Vozes. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Ática. 1986.
- \_\_\_\_\_. *Manuel puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical*. Internet. Rio de Janeiro. 1999.
- JUÁREZ. Francisco. *Ni triste, ni solitario, ni final*. Revista RADAR, Nº. 8. Buenos Aires. 1997.
- KIEFFER. Eduardo Gudiño. *Sólido retrato – Un apocalipsis hecho de humor, nostalgia y poesía*. La Nación. Buenos Aires. 10 de diciembre de 1995.
- KOSSOY. B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- KRISTEVA. Julia. *La revolución del lenguaje poético*. Madrid: Fundamentos. 1980
- LABAKI. Amir et al. *Solanas por Solanas. Um cineasta na América Latina*. São Paulo: Memorial Iluminuras. 1993.
- LACARRIEU. Mónica. *Lo porteño, lo Barrial y lo idéntico*. Internet. Identi05. Htm. 1999.
- LAKOFF. George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana* Madrid: Ed. Cátedra. 1991.
- LAMARCHE. Juan. *La ficción y la verdad*. Mar del Plata: MAIAEIA. 1998.
- LANDER. Érica. *Sectores populares y estrategias simbólicas: luchando por el reconocimiento*. INTERNET. Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología. Equipo Naya. 2001.
- LARAIA. R. *Cultura – um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.
- LÓPEZ. L. *Historia Visual de Argentina*. Buenos Aires: Ed. Clarín. 1997.
- LORENZANO. Sandra. *La narrativa urbana; “el amor y el espanto”*. Internet Memoria. Nº. 99. México. 1999.
- LOTMAN. Iuri. *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra. 1992.
- LOUIS. Joe. *Esos jodidos golpes*. Internet. Siglo XX. 1999.
- LOVELUCK. Juan. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus. 1976.
- LUCKACS. Georg. *La Novela Histórica*. Madrid: Gredos. 1964.
- LUNA. Lucía Álvarez. *La ciudad incluyente*. Internet. Memoria. Nº. 107. México. 1998.

- MACHADO. Arlindo. *El ensayo audiovisual: Pensar en Imágenes*. Bogotá: VI Encuentro del Documental. 2001.
- MANTECÓN. Ana Rosas. *Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el Centro Histórico de la ciudad de México*. México: Sitio Ciudad Antropológica. 2000.
- MARCOS LAGO. Benjamim. *Curso de Sociología política* Petrópolis: Ed. Vozes. 1999.
- MARCUSE. Herbert. *Sociedad carnívora*. Buenos Aires: Eco contemporáneo. 1975.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ. Alexis. *Historia y Ficción en la Novela Venezolana*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello. 1996.
- MARTÍNEZ. Tomás Eloy. *Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino*. Suplemento Cultura del diario La Nación. Buenos Aires: 10 de noviembre de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Como Arlt y Cortázar*. Página/12. Buenos Aires: 31 de enero de 1997.
- \_\_\_\_\_. *Oswaldo Soriano*. La Nación. Buenos Aires: 9 de febrero de 1997.
- MARTINI. Juan. *Soriano será un clásico*. Página/12. Buenos Aires: 31 de enero de 1997.
- MCLUHAN. . *La aldea global. Transformaciones en la vida del mundo y los medios en el siglo XXI*. Madrid: Ed. Gedisa. 1998.
- MEADOWS. Eliane. *Roteiro para TV. Cinema & Vídeo*. Rio de Janeiro: Quartet. 1999.
- MENEZES MARTINS. F & MACHADO DA SILVA. J. *Para navegar no século 21. Tecnologías do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS. 1999.
- MENTON. Seymour. *La Nueva Novela Histórica de América Latina*. México: FCE. 1994.
- MERIÑO. Adriana Graciela. *Lenguaje y significados del texto audiovisual*. Chile: Revista chilena de Semiótica. Nº. 2. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile. 1999.
- METZ. CH ET ALII. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda. 1980.
- MIGNOLO. Walter D. *Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina*. Nuevo Texto Crítico. Vol. VII Ns 14-15. Julio 1994 a junio de 1995.
- MOLES. Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva. 1994.
- MONTES-BRADLEY. Eduardo. *Oswaldo Soriano. Un retrato*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 2000.
- MOTTA. Lia et alii. *Inventários de Identificação*. Rio de Janeiro: IPHAN. 1998.
- NASCIMENTO. Evandro. *Derrida e a literatura. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF. 1999.

- NIETZSCHE. Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999
- NIEVAS. Flabián. *El control social de los cuerpos*. Buenos Aires: Eudeba. 1998.
- NISEBE. Mariana Lorena. *Gatica*. Sitio Internet. 1999.
- NOGUEIRA. Luis Castro. *La risa del espacio. El espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid: Tecnos. 1997.
- ORLANDI. Eni Pulcinelli. *Palavra Fé Poder*. Campinas: Gráfica e Editora FCA. 1987.
- OSTROWETSKY. SILVIA. *Los centros urbanos*. Internet. Memoria\_ Nº. 109. México. Mayo 1998.
- OWENS. Craig. “El discurso de los otros: las feministas y el Posmodernismo”. En FOSTEL. H. *La Posmodernidad* Barcelona: Ed. Cairós. 1982
- PIGLIA. Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 1988.
- \_\_\_\_\_. “Manuel Puig y la magia del relato”. Extraído del libro *La Argentina en pedazos*. Internet. Sitio La Urraca. 1999.
- \_\_\_\_\_. Sobre Borges. *Cuadernos Recienvenido*. Borges Brasil On Line. 2000.
- PIZARRO. Ana. (org.) América Latina: *Palavra. Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina. UNICAMP. 1995.
- POLIDELENO. Díaz Eterovic en la narrativa chilena actual. Sitio Internet. 30 de mayo de 1997.
- PORTOGHESI. P. *La presencia del pasado*. Barcelona: Ed. Poseidón. 1983.
- PUCHE MARTÍN. Juan Carlos. “La locura en el pensamiento contemporáneo”: M. Foucault y P. K. Feyerabend. *Estigma 1*. Málaga. 1998.
- QUIROZ. Luis Rodolfo Morn. *El cuerpo como objeto de exploración sociológica*. Sitio Internet. 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. 1984.
- REIS. Livia. Tesis Doctorado Posgrado Letras. USP. Título: *Contar/Contar-se. Ficção feita de histórias e História*. São Paulo. Abril/97
- RENOIR. Jean. *O passado vivo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1991.
- REVISTA AC2. *Asuntos Culturales*. Buenos Aires: Editor Mario Sábato. 1989.
- REVISTA AC7. *Asuntos Culturales*. Buenos Aires: Editor Mario Sábato. 1989.
- REVISTA AMÉRICA HISPÁNICA. Nº. 1. *Violência & Poder*. Rio de Janeiro: SEPEHA. 1988.
- REVISTA CRISIS. Buenos Aires: Nº. 25. 1975.

- REVISTA CRISIS. Buenos Aires: N<sup>o</sup>. 17. 1974
- REVISTA DE ARTE Y LETRAS APOLO. N<sup>o</sup>. 7. Buenos Aires. 1920.
- REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES HÉLIO SIMÕES. Universidade Estadual de Santa Cruz. dep. De Letras e Artes. N<sup>o</sup>. 1 (1997-1998). Ilhéus: Editus. 1998.
- REVISTA ESPAÇO E CULTURA. Rio de Janeiro: N<sup>o</sup>. 5. NEPEC. UERJ.1996.
- REVISTA HABLEMOS DE CINE. Rio de Janeiro: N<sup>o</sup>. 77. Lima. 1984.
- REVISTA IMPRESSÕES. Rio de Janeiro: N<sup>o</sup>. 0. *Feminismo e Cultura*. 1987.
- REVISTA NUESTRA MEMORIA. NUESTRO FUTURO. Chile: N<sup>o</sup>. 10. *Mujeres e historia*. Ediciones de las Mujeres. CLACSO.Santiago de Chile. 1988.
- REVISTA PUNTO DE VISTA. Buenos Aires: N<sup>o</sup>. 62. Diciembre de 1998.
- REVISTA SAÚDE. SEXO E EDUCAÇÃO. N<sup>o</sup>. 13. Rio de Janeiro: Enero a Junio 1998.
- REVISTA VEINTIDÓS. Buenos Aires: N<sup>o</sup>. 80. 2000.
- REVISTA VIVER PSICOLOGIA. Rio de Janeiro: N<sup>o</sup>. 14. 1993
- RIBEYRO. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 1984.
- ROJA. Raquel Rivas. Prensa y novela. dos textualidades para un imaginario\_ Sitio Internet. Prensa.htm. 1999.
- ROUANET. Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 1997.
- SÁINZ. Luis Ignacio. “Eso que denominamos historia del recurso del tiempo y del arte de la memória”. *Memoria*\_ México: N<sup>o</sup>. 108. Febrero de 1998.
- SÁNCHEZ. A. *Canon y traición: literatura vs cultura de masas*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 45. 2000.
- SANTOS. L. Santos. Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana–Vervuert. 1997.
- SARLO. Beatriz. *La máquina cultural: Maestras. traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Editorial ARIEL. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1988.
- \_\_\_\_\_. *Borges. Crítica y teoría cultural*. Buenos Aires: Borges Studies on Line. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Borges. un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel. 1995.
- \_\_\_\_\_. *El centro comercial*. Internet. Sitio: Literatura Argentina Contemporánea. Html. Buenos Aires. 1999.
- SCHAMA. Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

- SCHÁVELZON. Daniel. *Arqueología de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1999.
- SCHOIJET. Mauricio. "El caótico desarrollo de Los Ángeles". Internet. México: N° 99. *Memoria*. 1999.
- SENNETT. Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record. 1997.
- SHAW. W. *Mensajes de Jazz*. Madrid: La Esfera. 1972
- SICARDI. F. *Libro Extraño*. 1894-1902. Ed. Consultada Bs. As. / Barcelona: F. Granada Y Cía. Ed. s/f. dos volúmenes.
- SKÁRMETA. A. *El trabajo más agotador*. Buenos Aires: RADAR\_ N° 10. 1997.
- SORIANO. Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Bruguera. 1982.
- \_\_\_\_\_. *Triste. solitario y final*. Barcelona: Ed. Bruguera. 1973.
- \_\_\_\_\_. *No habrá más penas ni olvido*. Buenos Aires: Ed. Bruguera Argentina. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Artistas. locos y criminales*. Bogotá: Grupo editorial Norma. 1997.
- \_\_\_\_\_. *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1987.
- \_\_\_\_\_. *El ojo de la patria*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 1992.
- \_\_\_\_\_. *Piratas. fantasmas y dinosaurios*. Buenos Aires: Ed. Bruguera. 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos de los años felices*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Laurel y Hardy: el error de hacer reír*. Mar del Plata: Revista LA MAGA. 29 de enero de 1997.
- \_\_\_\_\_. *Osvaldo Soriano y los Gatos*. Educación sentimental. Página/12. Internet. 28 de noviembre de 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sin paraguas ni escarapelas*. Página/3. Revista Aniversario de Página/12. Página SRL. Junio de 1990.
- SPILLANE. Mickey. Patricia Cornwell. Buenos Aires: ¡La novela policial de los 90. Sitio Casi nada webzine. 1999.
- SITIOEDUCAR. *Los personajes según novelistas*. Buenos Aires: 2000.
- \_\_\_\_\_. *Los personajes emigran*. Buenos Aires: 2000.
- SUPLEMENTO Historia Visual Argentina: *De los orígenes a la organización nacional*. Diario Clarín. Colección completa. Buenos Aires: 1999.
- TABUCCHI. Antonio. *Me quedan sus libros*. Buenos Aires: RADAR. N° 11. 1997.
- TODOROV. Tzvetan. *As estructuras narrativas*. São Paulo: Perspectiva. 1970.
- TOULET. J. *El cine. invento del siglo*. Buenos Aires: INFOMAC. 2000.

TROUCHE. André Luiz Gonçalves. Tesis. UFRJ. Título: *A relação entre História e a ficção no processo literário hispano-americano*. Dezembro/97

VALERO. Vida y Alejandra Herrera. *Enrique Serna y la novela negra*. Sitio Internet. 1999.

VÁZQUEZ. Maria Esther. *Los gatos sabios*. Buenos Aires: La Nación. 9 febrero 1997.

VILLAPLANA. Virginia. *Escritura y mass media. Anotaciones a la escritura generativa en Georges Perec. Memoria. espacio urbano. narración e historia. caleidoscopio*. Revista cinematográfica digital. CEU. San Pablo de Valencia. 2000.

WELLS. Troth /Foo Gaik Sim. *Hasta que tengamos rostros*. Santiago de Chile: ANSA. 1987.

WHITE. Hayden. *Meta-História*. São Paulo: EDUSP. 1992.

WILLET. D. *Literatura de terror: una historia de miedo*. Internet. La factoría del ritmo N°. 10. 1999.

WILLIAMS. Raymond. *Historia de la comunicación*. (Vol. 1). De la imprenta a nuestros días. Barcelona: Ed. Bosch. 1985

WORTMAN. Ana. En torno a los consumos culturales: entre lo público y lo privado en el fin de los noventa en Buenos Aires; Argiropolis. Internet Sitio Com. Ar./papers/0/0/50. 1999.

ZIOLKOWSKI. J. *El arte contemporâneo*.INFOMAC. 1969.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)