



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Discursos mediados

## Trasformaciones de las prácticas artístico-verbales en el marco de la cultura mediática argentina contemporánea

Autor:

Kozak, Claudia

Tutor:

Panesi, Jorge

2000

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 8-6-4

**Claudia Kozak**

AV. P. R.	AV. P. R.
Nº 40892	
17 AGO 2000	
Agr.	

***Discursos mediados***

**Transformaciones de las prácticas artístico-verbales en el marco de la cultura mediática argentina contemporánea**



Tesis de Doctorado

Director: Prof. Jorge Panesi

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
agosto de 2000

Tesis 8-6-4

A Carlos, Mariel y Julián, por siempre

A Nora Domínguez, Cristina Fangmann, Claudia Gilman,  
Christian Ferrer, Daniel Link, Adriana Rodríguez Pérsico,  
Héctor Schmucler, Paula Siganevich y Patricia Terrero,  
por las palabras

Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en el que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.

J. L. Borges

¿Queda tiempo para que la palabra regrese?

H. Schmucler

# INDICE

PRE-TEXTO .....	5
INTRODUCCION .....	8
1-LA PALABRA ARTÍSTICA EN EL PASAJE DE LO LETRADO A LO AUDIOVISUAL: LOS DISCURSOS MEDIADOS .....	9
1.1-Acerca del contexto .....	9
1.2-Acerca del objeto .....	16
2-PRECISIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS .....	22
3-LOS DISCURSOS MEDIADOS EN ARGENTINA. UNA PERIODIZACIÓN .....	34
4-ORGANIZACIÓN DE LA OBRA .....	39
<b>CAPÍTULO I: REPRODUCCIONES, GÉNEROS, SINGULARIDADES .....</b>	<b>43</b>
1-TRANSFORMACIONES CULTURALES, TÉCNICA Y PERCEPCIÓN .....	44
1.1-Arte, técnica y reproducción .....	47
1.2-La velocidad de la "liberación" .....	59
2-EL GÉNERO EN CUESTIÓN .....	67
2.1-El problema de los géneros en los estudios literarios .....	67
2.2-Políticas de género menor .....	74
3-CONSTITUCIÓN DE SUBJETIVIDADES EN LA CULTURA MASSMEDIÁTICA .....	79
3.1-Del hombre unidimensional a la producción de singularidad .....	79
3.2-Cultura joven y massmediación .....	93
<b>CAPÍTULO II: LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG .....</b>	<b>101</b>
1-LOS RELATOS DE LA REPRODUCCIÓN .....	102
1.1- Modos textuales de la reproducción .....	103
1.2- Narrador .....	108
2-LOS USOS DEL GÉNERO .....	113
2.1-La traición de Rita Hayworth .....	113
2.2-También Boquitas Pintadas .....	121
3-CARTOGRAFÍA .....	131
<b>CAPÍTULO III: LITERATURA Y MEDIOS. VARIACIONES SOBRE EL LÍMITE .....</b>	<b>134</b>
1-UNA MALDICIÓN LITERARIA .....	135
1.1-La novela se presenta .....	135
1.2-Aunque casi por completo oral .....	140
1.3-En su trabajo literario .....	141

<b>2- ENCUENTROS CERCANOS DE ALGÚN TIPO</b> .....	<b>144</b>
2.1- "Nuevamente el cartelito que dice basura (trash en inglés) suena desde el caño que la nonna tiene en su mano." .....	145
2.2- "Has alguna vez estado en el país de la dama eléctrica?" .....	150
2.3- "... Es deber de los artistas consagrados como yo..." .....	155
<b>3-UNA INCREÍBLE MÁQUINA MACEDONIO-BENJAMINIANA</b> .....	<b>156</b>
3.1-Escribir la ciudad (a) .....	157
3.2- Lucía Joyce .....	160

**CAPÍTULO IV: SUBJETIVIDADES JÓVENES-MEDIADAS EN LETRAS. EL ROCK ARGENTINA** .....

<b>1-ROCK EN LETRAS</b> .....	<b>167</b>
1.1-Relato de un naufrago: el discurso de la definición .....	169
1.2-Una historia posible .....	171
1.3-Lenguas (una teoría del sentido) .....	175
1.4-Sujetos .....	177
1.5-Estéticas .....	179
<b>2-ESTÉTICA DEL SOBREVIVIENTE: UNA LETRA CONTEMPORÁNEA</b> .....	<b>186</b>
2.1-Bordes .....	187
2.2-Relatos paralelos .....	189
2.3-Espacio-tiempo .....	193
2.4-Políticas .....	195

**CAPÍTULO V: DISCURSOS JÓVENES MEDIADOS EN SU ESPACIO PÚBLICO. GRAFFITIS, CIUDAD E IMAGEN** .....

<b>1-ESCRIBIR LA CIUDAD (B)</b> .....	<b>201</b>
<b>2-PERIODIZACIÓN</b> .....	<b>206</b>
<b>3-LECTURAS</b> .....	<b>222</b>
3.1-Colectivos .....	223
3.2-Otras palabras .....	226

**CONCLUSIONES** .....

<b>UN MODELO PARA ARMAR</b> .....	<b>232</b>
-----------------------------------	------------

**BIBLIOGRAFÍA** .....

<b>EDICIONES DE OBRAS ANALIZADAS</b> .....	<b>241</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</b> .....	<b>241</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA SOBRE PUIG, COHEN, LAISECA Y PIGLIA</b> .....	<b>252</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA SOBRE ROCK Y GRAFFITIS</b> .....	<b>254</b>

## Pre-texto

Hace ya algunos años comencé el diseño de una investigación que estaba, ante todo, guiada por una asunción y una pregunta. Si las concepciones de la literatura y el arte son institucionales y están moldeadas por un particular entramado histórico que, en cada caso, para dar con eso que llamamos literatura articula saberes, valores, materialidades discursivas y posiciones de lectura -he aquí entonces la asunción-, ¿cuál sería el peso histórico de la cultura mediático-audiovisual de fin de siglo en las posibles transformaciones de las ideas que se tienen acerca de la literatura, o incluso, del tipo de literatura que es posible escribir y leer en ese contexto?

En otros términos: ¿una cultura fuertemente audiovisual en la que la palabra ocupa a veces espacios subsidiarios y otras prolifera pero generalmente concebida de modo instrumental como medio de transmisión de información <sup>1</sup> impulsaría tal vez un agotamiento de la literatura, esto es, una disolución paulatina de aquello que durante varios siglos fue leído y disfrutado como literatura o, por el contrario, propiciaría un reverdecer en reclusión, como si dijéramos, un dar la espalda, una neta oposición, a esa cultura que por hegemónica pareciera ser hoy uno de los contextos más inmediatos de producción cultural?

Ante tales preguntas al parecer excluyentes surgió luego, con todo, otra que resultaba más afín a lo que yo podía percibir tentativamente en ese primer momento de la investigación como área de interés aún no suficientemente investigada en la producción artístico-verbal argentina de los últimos años. ¿Sería quizá ese contexto cultural el disparador, por fuera de las dos opciones anteriores <sup>2</sup>, de un tipo de práctica artístico-verbal diferente? ¿Una práctica que, asumiendo a través de ciertos

---

<sup>1</sup> Cultura de la imagen y sociedad de la información son, en efecto, enunciados que aparecen habitualmente ligados. En relación con la proliferación de una palabra instrumental, cfr. Adorno y Horkheimer 1971, Derrida 1984a, Heidegger 1996.

<sup>2</sup> En cuanto a la primera de esas opciones, la hipótesis del fin de la literatura -más o menos ligada al fin del libro como *medio* (Steiner 1978 y 1990)- en general los estudios sobre consumos culturales indican una importante disminución de la lectura de libros en este fin de siglo (Cfr. Capítulo IV de este trabajo, nota 1 y Landi y otros 1990, Terrero y otros 1996); sin embargo la proliferación de publicaciones y el reordenamiento actual del mundo editorial globalizado alienta una *inflación* instrumental de la palabra. Entre uno y otro polo, quedan aún muchos escritores que publican literatura. Algunos forman parte incluso de un impulso de repliegue que coincidiría con la segunda de las opciones señaladas a partir de procesos y procedimientos de fuerte autonomización y autorreferencialidad (cfr. Introducción de este trabajo, nota 30).

procedimientos o modalidades discursivas ese desplazamiento de lo letrado a lo audiovisual -pero manteniendo también su independencia respecto de los modos dominantes de construcción del sentido en la industria cultural-, pudiera convertirse en eje de una crítica de la cultura centrada en la constitución de sentidos resistentes a los dominantes?

Como todo buen comienzo, sin embargo, ése no fue más que un recomenzar *desde el medio, desde cualquier parte y a la vez la más interesante* <sup>3</sup>. Se lee, en efecto, siempre desde los propios *intereses*, desde los propios recortes que se dan un objeto y que ni aun así, lograrán agotarlo en una totalidad -tal vez- sólo ilusoria. Cronológicamente, antes del *medio*, hubo una primera investigación <sup>4</sup> acerca de la obra de Manuel Puig y la narrativa post-Cortázar; luego, una segunda investigación que, ya bajo la doble pregunta por las transformaciones de "lo literario" en la cultura argentina contemporánea y por la apertura de la crítica literaria hacia nuevos objetos, se dio el suyo en algunas palabras *menores*, entre ellas, las letras de las canciones de rock.

La literatura de Puig marcó en gran medida el rumbo de las respuestas a las preguntas previamente formuladas, ya que su análisis me permitió elegir la tercera de ellas y responderla afirmativamente. Esa literatura me condujo así -por un efecto ex-céntrico de *fusión* con otras discursividades, básicamente las de los medios masivos de comunicación- hacia fuera de ella misma, hacia otras zonas de las prácticas artístico-verbales contemporáneas que en mi caso fueron primero el rock, y luego los graffitis, pero que entran sin embargo en el horizonte puigueano de manera sólo desplazada: la cultura de masas que hacía producir a Puig era, efectivamente, la del radioteatro y el cine clase B.

Puesto que ese imaginario mediático encontraba su "época de oro" en las décadas del '30 y del '40 -aunque vistas a la distancia desde los '60-, la idea era averiguar hasta qué punto nuevos imaginarios mediáticos -más acordes al fin de

---

<sup>3</sup> En palabras de Deleuze: "La manera francesa de recomenzar consiste en partir de cero, en buscar una primera certeza como punto de origen, en buscar siempre un punto de apoyo firme. La otra forma de recomenzar, por el contrario, consiste en continuar la línea interrumpida, en añadir un segmento a la línea quebrada (...) El principio y el final nunca son interesantes, el principio y el final son puntos. *Lo interesante es el medio.*" (1980, 46-48, subrayado mío). Esta cita, en el inicio del cuerpo menor de la nota al pie de página, será reencontrada bastante más adelante en otro -y a la vez el mismo- contexto, (cfr. Capítulo IV, nota 23)

siglo- permitían pensar transformaciones de la palabra artística que tenían ya su punto de partida en aquéllas exhibidas por Puig en su literatura.

Pero la literatura de Puig marcó el rumbo de la investigación incluso en otro sentido. Lo más interesante que yo podía leer en ella no era sólo su *apertura* hacia discursividades massmediáticas, sino más bien la constitución de un espacio artístico-verbal que, asumiendo ese contexto massmediático, esto es, reconociéndolo de algún modo como contexto necesario -y no apartándose de él-, trabajaba una particular política de la subjetividad resistente frente a construcciones de sujeto hegemónicas en las sociedades capitalistas globalizadas, que encontraban justamente en los medios masivos de comunicación un espacio privilegiado. La investigación, entonces, ya reformulada, se preguntaba así no sólo por los modos en que pudieran estar cambiando las concepciones de literatura vigentes hasta ese momento, sino también por la posibilidad de que algunos de esos modos, en el interior de la nueva cultura de la imagen técnico-audiovisual omnipresente en la experiencia de fin de siglo, plantearan palabras nuevas para nombrar la resistencia cultural frente a la producción de subjetividades regularizadas y globalizadas *técnicamente*.

Esa construcción de subjetividades resistentes no quedaba, de tal manera, limitada a un tipo de literatura. Por el contrario, leída en otras prácticas discursivas que asumieran en forma análoga a como lo hacía la literatura de Puig sus propios contextos massmediáticos, permitía plantear por una parte, la divergencia de sentidos respecto de modos de significación dominantes en un contexto cultural más amplio y, por la otra, la cuestión de una crítica cultural que, partiendo de la letra, se constituyera además -al desocultar esos sentidos- en una intervención en el campo de la cultura.

Tal, entonces, el *pre-texto* del que surge el trabajo que presento. Quizá haya también, en el marco de la cultura técnico-audiovisual transformaciones que tensen la palabra artística en otras direcciones. Las que aquí analizo son para mí, sin embargo, algunas de las más *interesantes*.

---

4 En ese caso como becaria de iniciación del Conicet, luego como becaria de perfeccionamiento y formación superior.

## **Introducción**

## **1-La palabra artística en el pasaje de lo letrado a lo audiovisual: los discursos mediados**

### **1.1-Acerca del contexto**

Del logos griego al verbo judeo-cristiano, de los relatos oral-populares a la moderna cultura letrada, la palabra, sea oral o escrita, ha ocupado un lugar fundamental en los modos de representación simbólica de la sociedad y en los modos de producción, transmisión y acumulación del saber. Pero esa larga continuidad <sup>1</sup> comienza a quebrarse en el siglo XX. Tras la consolidación de los medios audiovisuales hacia fines de los años '60 -consolidación dada progresivamente primero para el cine y la radio, en nuestro país en las décadas del '30 y '40; luego para la televisión en la década del '60- es posible afirmar que la cultura, tomada en su conjunto, ha dejado de ser en gran parte una cultura de la palabra como lo fue durante siglos en Occidente (Schmucler 1994, Stallabrass 1996, Steiner 1982) para pasar a ser también una cultura audiovisual electrónica <sup>2</sup>.

Sin duda, la palabra sigue ocupando un lugar importante en la cultura, y los seres humanos aún *contamos* con ella. Pero ¿en qué medida? ¿de qué modo? ¿es

---

<sup>1</sup> Larga continuidad que incluye también sus propios quiebres internos; el pasaje de la oralidad a la escritura, como lo ha demostrado Walter Ong (1982), representó un profundo cambio no sólo en el modo de expresión sino también en el pensamiento de los pueblos que lo experimentaron. Sin embargo, la distinción entre oralidad y escritura, aunque significativa, no es completamente pertinente en el marco de esta primera distinción entre cultura de la palabra y cultura audiovisual electrónica. Al respecto cfr. de Certeau (1980), Lowe (1986), Ong (1982). Asimismo, cfr. Derrida (1984) aunque su argumentación, basada en la idea de que la cultura occidental es ante todo logo y fonocéntrica, y ha relegado la escritura, es en muchos aspectos opuesta a las anteriores (que tienden a mostrar la importancia que ha tenido la escritura -y la invención de la imprenta- en el diseño de la subjetividad a partir de la Modernidad), y explícitamente discutida por Ong (1982, 65-70).

<sup>2</sup> La bibliografía acerca del fenómeno de los medios masivos (gráficos y audiovisuales) de comunicación es a esta altura extensa y el campo de investigación al respecto tiene ya una larga historia de posiciones divergentes y debates. Mi trabajo no agota sin duda el examen de la totalidad de fuentes disponibles aunque sí revisa muchas de ellas en función de su pertinencia respecto del objeto de estudio planteado. Por el momento, y en relación con lo que estoy exponiendo cfr. Benjamin (1982), Debray (1995), Lowe (1986), McLuhan (1985, 1986), Virilio (1988, 1989).

posible pensar que la gran expansión que han tenido otros lenguajes durante el siglo XX, sobre todo audiovisuales, la han dejado incontaminada?

En este trabajo parto de la idea de que ello no es posible. Por el contrario, es preciso preguntarse por los modos de transformación de la palabra, y en particular de la palabra artística -que es de la que aquí me ocupó- en el contexto del pasaje de las culturas fuertemente marcadas por el universo letrado a las audiovisuales electrónicas. Éstas, por otra parte, se han consolidado a lo largo del siglo XX en estrecha relación con la expansión de la "sociedad burocrática de consumo controlado" (Lowe 1986) cuya "industria cultural" (Adorno y Horkheimer 1974) se orienta hacia la reproducción de ese mismo sistema.

Con todo, siempre existieron en distintos períodos históricos modos de representación correlativos a modos de dominación. También la expansión de la escritura, por ejemplo, a partir de la invención de la imprenta, fue correlativa de una concepción de mundo racional-instrumental a la que reforzó (de Certeau 1980). Pero en cada período siempre existieron además, y como consecuencia, modos de representación que hicieron *girar* los lenguajes para que comenzaran a significar otra cosa. Gran parte de lo que suele considerarse literatura "moderna" testimonia esta rebelión de la escritura contra la escritura misma que en la Modernidad se había convertido en "inscripción de la ley en el cuerpo" (de Certeau 1980).

De forma similar, algunas manifestaciones de las artes plásticas y visuales contemporáneas encuentran opciones para oponerse a las construcciones de sentido hegemónicas en la industria cultural predominantemente audiovisual de nuestros días. Se trataría así, de imágenes que se oponen a imágenes. Y existen estudios en el campo de las artes visuales que se ocupan de ellas<sup>3</sup>. Pero mi trabajo se ocupa de la letra, no de la imagen. Una letra que, igualmente, se transforma por el peso de esos otros lenguajes y sus construcciones de sentido.

En el campo de las prácticas artístico-verbales, no todas estas transformaciones se producen en la misma dirección. En muchos casos, y ante el carácter instrumental que adquiere la palabra en una sociedad dominada por el mercado, la

---

<sup>3</sup> Julian Stallabrass (1996) comenta esta oposición, por ejemplo, en relación con artes plásticas que, contra la sobreexposición de lo visual, buscan refugio en la experiencia del volumen, el peso, la vibración y el olor que los medios masivos de comunicación no pueden proveer.

palabra artística se ha volcado después de la Segunda Guerra Mundial de algún modo al "silencio", es decir, ha trabajado diversos procedimientos para dar cuenta de su propia imposibilidad de decir. Ejemplo paradigmático de esto es la literatura de Samuel Beckett, y justamente por ello la toma Adorno (1983) cada vez que reflexiona sobre un arte "negativo", que pueda oponerse a la industria cultural, constituyendo de algún modo su absoluto reverso.

Pero, siguiendo una dirección diferente, otras transformaciones se han manifestado en las culturas occidentales sobre todo en los últimos cuarenta años del siglo XX, momento en el que la *gran divisoria*<sup>4</sup> entre alta cultura y cultura de masas -que ya se había quebrado en parte de las vanguardias históricas- vuelve a plantearse como obstáculo para un arte que pretende asumir, e incidir en, su presente.

¿Es posible, como planteaba Adorno, asumir el presente sólo desde la negatividad y el silencio? La autonomía del arte moderno, correlativa de ese silencio, no fue sin embargo autonomía respecto del mercado del cual la institución artística no se ha sustraído, justamente porque ambos surgen de un mismo proceso histórico en forma interdependiente. En efecto, las teorías que dan cuenta de los procesos de institucionalización del arte y la literatura que acompañan a la idea de autonomía han mostrado hasta qué grado esos procesos se dan en forma paralela a la consolidación de las sociedades burguesas<sup>5</sup>.

Por otra parte, la paradoja de la inclusión de lo que no quiere ser incluido se ha manifestado en distintas circunstancias a lo largo de todo el siglo XX: las vanguardias históricas, que pretendían eliminar la institución artística como modo de reintegrar el arte a la vida cotidiana (Burger 1984), absorbidas por el Museo; el arte moderno todo incluidas las vanguardias y el arte del "alto modernismo", absorbidos por la industria cultural -la publicidad, por ejemplo- que se apropia de procedimientos

---

<sup>4</sup> Haciendo un juego de palabras en inglés, Andreas Huyssen (*After the Great Divide*, 1986) denomina *the Great Divide* (nombre dado a las montañas Rocosas en Estados Unidos) a la neta oposición que gran parte del arte moderno y la crítica establecen entre alta cultura y cultura de masas.

<sup>5</sup> Cfr. por ejemplo Bourdieu 1984 y 1990, Bürger 1984, 1985-6 y 1992, Fekette 1984, Habermas 1986, Hohendhal 1982, Mukarovsky 1977, Williams 1982.

como la fragmentación, el collage o la multiperspectividad (Lowe 1986, Stallabrass 1996).

Si el arte y la literatura de las últimas décadas del siglo XX no pueden evaluarse en forma completa por fuera de su relación con la industria cultural, es preciso entonces identificar qué tipo de práctica artística, interviene críticamente en el campo de esa relación *a partir de* los elementos que la integran. Esos elementos son -esquemáticamente- los que se derivan de una historia de las formas tanto del arte "alto" como de la industria cultural, y la dinámica de inclusiones no deseadas que tiende a neutralizar todo efecto disonante respecto de la reproducción del sistema. Desconocer esos elementos difícilmente llevaría a la construcción de caminos alternativos que puedan implicar importantes intervenciones respecto de los sentidos que la sociedad se da a sí misma para pensar tanto su presente como su futuro.

En este trabajo discuto y analizo algunos de esos caminos. Porque a partir del reconocimiento de esa dinámica de inclusiones no deseadas, surge en la última parte del siglo XX un arte que, alejándose del silencio, se da la tarea de instalarse en un nuevo espacio de rearticulaciones, apropiándose a la vez del más puro presente pero reconfigurando sus elementos haciéndolos entrar en nuevas construcciones de sentido. Así, desde el reconocimiento de la cultura de masas como contexto necesario (aunque no suficiente o deseable), surgen discursos artísticos capaces de construir un espacio alternativo, tanto respecto de una palabra que, en un intento por negar la cultura massmediática, se aísla o autonomiza, como de la afirmación acrítica de las construcciones de sentido hegemónicas que promueve la industria cultural.

Denomino "discursos mediados" a las prácticas artístico-verbales capaces de ocupar esos espacios en diversas áreas de la cultura contemporánea en las que la palabra artística está comprometida. Para lograrlo, estas prácticas comparten -como mínimo- similares determinaciones en lo que hace a sus marcas genéricas, el impacto de las condiciones técnico-perceptivas vigentes en la cultura audiovisual, pero también la constitución de subjetividades singulares que resisten a las subjetividades homogéneas de la actual cultura globalizada.

En efecto, un trabajo verbal -basado en la dinámica de la repetición y la diferencia- con transformaciones perceptivas propias de las sociedades audiovisuales contemporáneas, con marcas genéricas características de las

industrias culturales del siglo XX y con el diseño de subjetividades que, partiendo de las dos instancias anteriores, logra "desafiar" la regularización de subjetividades capitalistas (Guattari 1986), es el modo específico en el que el objeto *discursos mediados* se delimita y justifica. Es justamente una particular operatoria con los géneros, las equivalencias verbales de propiedades audiovisuales y el diseño de subjetividades singulares (a partir de categorías discursivas en algún sentido ligadas a la idea de sujeto -desde los sujetos de la enunciación y recepción hasta las categorías de autor y personaje en la ficción), lo que permite pensar en la constitución de una zona artístico-verbal inédita -y en cierto modo marginal respecto de las instituciones literaria y mediática <sup>6</sup> -, que es también ella misma una intervención en el campo de la cultura.

Desde los años '60 se ha venido constituyendo en la cultura argentina un campo de prácticas artístico-verbales no enmarcado por completo en las instituciones mediáticas y literarias vigentes, que toma su significación tanto de una posición marginal respecto de esas instituciones, como de sus modos de construcción discursiva de subjetividades resistentes al moldeado de subjetividades globalizadas propio de este fin de siglo.

Los *discursos mediados* en Argentina, de los que daré cuenta en este trabajo, atraviesan un conjunto de textos de la literatura contemporánea <sup>7</sup> -en particular, la narrativa de Manuel Puig pero también, y teniendo en cuenta la mayor o menor distancia que establecen respecto del proyecto puigueliano en relación con la cultura mediática, algunos textos de escritores generacionalmente posteriores a Puig como Alberto Laiseca, Marcelo Cohen y Ricardo Piglia- y ciertas prácticas verbales recortadas de la actual cultura joven -sin duda uno de los espacios de la cultura

---

<sup>6</sup> La sociología de la cultura, (Williams 1982, por ejemplo), considera la existencia relativamente diferenciable en cada período histórico -al menos a partir de la Modernidad- de instituciones sociales propias del ámbito de la cultura. En tal sentido, la literatura y el arte, por un lado, y los medios masivos de comunicación, por el otro, constituyen instituciones sociales diferenciadas como mínimo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, y en relación con las concepciones de arte vigentes en cada período histórico, habrá que considerar el hecho de que lo que es tomado como "literario" se define según criterios consensuados -muchas veces en forma implícita- por instituciones tales como escuelas y universidades, museos, crítica académica o periodística, mercado editorial, etc.

<sup>7</sup> Más adelante discutiré explícitamente el recorte cronológico elegido en relación con el concepto de *lo contemporáneo*.

contemporánea más impactados y constituidos por esa cultura mediática- en particular, letras de rock y graffitis en Argentina <sup>8</sup>.

Por una parte, surgen en relación con la cultura de los medios masivos de comunicación fenómenos discursivos nuevos en el interior del campo artístico-verbal específico, esto es, la literatura, campo artístico-verbal por excelencia al menos en la cultura moderna y letrada. Mi trabajo realiza así un recorte y análisis de algunos de los *discursos mediados* de la literatura argentina contemporánea.

Por otra parte, la cuestión puede plantearse siguiendo un argumento inverso al primero. Se trata, en este caso, de pensar los modos de transformación artístico-verbal en el interior de prácticas culturales enmarcadas casi por completo en la cultura mediática y que, en gran medida, parecieran relegar la palabra a un lugar subsidiario. De entre la variedad de prácticas verbales más cercanas a los medios de comunicación masiva elegí aquéllas conectadas con un sector social particular -los jóvenes-, y que articulan una cultura que sin lugar a dudas (aunque no de manera unívoca) es una de las más *condicionadas* por la institución mediática. Se trata, entonces, ya no de los *discursos mediados* en el interior del campo artístico-verbal específico, sino del estudio de los *discursos mediados* dentro de un campo artístico-mediático específico: el análisis de una zona anclada en la cultura joven contemporánea en Argentina.

No son los textos -en tanto objetos dados- los que se desfazan en cierta medida de sus marcos institucionales, sino los *discursos mediados*. Las novelas de Puig, por ejemplo, forman parte sin duda de la actual institución literaria, al punto de que hoy por hoy se incluyen dentro del canon. Hacer literatura con materiales "no literarios", en gran medida extraídos de la cultura de masas, fue la operación que Puig llevó a cabo para, de alguna manera, abrir la literatura. La narrativa de este autor postula, en efecto, un aliento de disolución del concepto mismo de literatura a partir de su particular estética de la cotidianización y de la fusión de materiales discursivos heterogéneos en gran medida provenientes de la cultura de masas. Sólo a partir de allí, es decir, de esta apertura que lleva a asumir el discurso de los medios masivos de comunicación como contexto de enunciación, es que su literatura construye una

---

<sup>8</sup> En este caso, en rigor, se trata de prácticas culturales que incluyen materiales verbales como uno de sus componentes.

política de resistencia que está siempre en el centro de los *discursos mediados*. De todos modos, esta narrativa no hace completamente efectiva esa disolución del concepto de literatura, puesto que elige un género literario como la novela como medio para dar cuenta de ella <sup>9</sup>.

De la misma forma, el rock puede considerarse hoy uno de los fenómenos más integrados a la industria cultural y a la institución de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, los *discursos mediados* del rock en Argentina muestran los modos en que el género busca salirse de su propio marco.

Por otra parte, llevando al extremo la lógica de fusión entre la palabra artística y el contexto massmediático, las prácticas artístico-verbales de la cultura joven contemporánea (letras de rock, graffitis) se salen también del marco de la literatura <sup>10</sup>, ya que no se reconocen en el universo letrado: la fusión no se representa verbalmente como en Puig, simplemente se actúa. No debe entenderse, sin embargo, que este *llevar al extremo* implica una relación de causa y efecto entre la narrativa de Puig y la actual cultura joven. Se trata, más bien, de una relación de equidistancia entre, por una parte, una literatura que a partir de su relación con la cultura de los medios tiende a su disolución como tal <sup>11</sup> y, por la otra, un conjunto de prácticas artístico-verbales en parte massmediatizadas que delimitan una zona cultural en la que la literatura ya no existe.

En ambos casos, el desplazamiento institucional es correlativo de nuevas construcciones de sentido. Los *discursos mediados* trabajan en ese espacio inestable, que tiende a la disolución de anteriores concepciones de la palabra

---

<sup>9</sup> Al mismo tiempo la narrativa de Puig presenta momentos autorreferenciales que hablan de su permanencia en la literatura. Cfr. Capítulo III: 1-Una maldición literaria.

<sup>10</sup> Desde la propia práctica, los discursos artísticos de la cultura joven contemporánea suelen no concebirse como *literarios* aun cuando en muchos otros períodos históricos géneros discursivos similares como la canción popular, por ejemplo, fueron pensados como literatura por los estudios literarios. Este no reconocimiento *literario* no se da tanto por rechazo a cierto estatuto diferencial del discurso en el arte sino por rechazo de la Institución literaria, esto es, el conjunto más o menos variado de espacios, sujetos y concepciones que deciden para un momento dado qué es la literatura.

<sup>11</sup> Tomando palabras de Beatriz Sarlo (1990): "En realidad, Puig creía que la literatura había terminado. No lo dijo en reportajes y, probablemente, la frase le hubiera parecido intolerable por su solemnidad. De todos modos actuaba como si la literatura del siglo XX ya no tuviera nada que decir: había que desaprenderla y, al mismo tiempo, el des-aprendizaje supone reconocer los textos desaprendidos. No había que escribir como Borges, ni como Kafka, ni

artística, y puesto que *inventan* un nuevo espacio se dan un terreno fértil para postular su diferencia.

## 1.2-Acerca del objeto

De esa manera, el trabajo que presento opera sobre tal zona de desplazamientos institucionales construyendo un objeto de estudio atípico, tanto desde el punto de vista de la crítica literaria como de los análisis de los discursos de los medios masivos de comunicación. En un caso, por exceso de medios. En el otro, por exceso de literatura.

¿En qué consisten, pues, esos *excesos*, esos *desbordes* del objeto respecto de sus marcos institucionales?

Responder esta pregunta ayudará, por una parte, a delimitar los contornos de los *discursos mediados* en tanto objeto de estudio y, por la otra, en forma simultánea, comenzará a clarificar el abordaje metodológico. Y ello en la convicción de que objeto y abordaje forman parte -tal como afirma Bourdieu (1975)- de una misma operación. El objeto, ciertamente, está constituido por las preguntas que hacen posible divisarlo como tal. En palabras de Josefina Ludmer (1988,14): "La categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido." Tal afirmación reviste una importancia central, ya que cuando se considera a los posibles objetos de estudio de la crítica literaria y de la crítica cultural como entidades dadas, se pierde de vista que éstas no son otra cosa que entidades heredadas de ciertas tradiciones críticas.

En el mismo sentido, es pertinente citar también el desarrollo que Michel Foucault (1983) realiza en *La arqueología del saber*, en relación con las unidades discursivas a tener en cuenta en el análisis histórico. Del mismo modo que Foucault pone entre paréntesis categorías tales como *libro*, *obra*, o incluso *autor* (Foucault 1984), mi reflexión no estará anclada aquí en *obras*, *autores*, *escuelas* o *períodos* (aunque las necesidades de comunicación hagan preciso en ocasiones utilizar estos términos), sino en particulares *disposiciones* discursivas en una serie textual heterogénea

---

como Faulkner. Prefirió, fuera de la literatura (o dentro de ella pero bien marginalmente) otras historias que valían la pena."

recortada a partir de una específica relación de exclusión/inclusión respecto de la cultura massmediática.

Por otra parte, puesto que no se trata de una denominación corriente, cabe realizar algunas aclaraciones en relación con el nombre dado al objeto. *Discursos mediados*, en principio, es un nombre más alusivo que explicativo. Pretende dar cuenta de un tipo de práctica verbal que, a partir del reconocimiento de la cultura de los *medios* masivos de comunicación como contexto de producción (de allí "mediados" <sup>12</sup>, esto es, en algún modo "conectados" con los *medios* masivos de comunicación, pero no "mediáticos" o "massmediáticos"), produce una política de resistencia frente a las construcciones de sentido que hegemonizan esa misma cultura.

El término "discurso" ha sido utilizado en diversas disciplinas y marcos teóricos y, en general, tal como señala Maingueneau (1989) -quien delimita diversas acepciones y contextos de utilización (desde la lingüística "más allá de la oración" a la teoría de la enunciación y el pensamiento de Derrida o Foucault)-, resulta un término inestable.

Aun así, es posible precisar el sentido que adquiere en el trabajo que presento. En efecto, el término "discurso" designa aquí en un sentido específico prácticas significantes verbales (en relación con la diferenciación verbal-extraverbal, cfr. más adelante) que recubren consideraciones respecto de las condiciones de enunciación y en general de los particulares *entramados* sociales a los que pertenecen y que también les dan sentido. Lo que debería, en definitiva, llevar a considerar los discursos como recortes significantes operados sobre un conjunto de materias verbales. Los nombres que podemos asignar a tales materias son también problemáticos. En algunos casos, a falta de otros sinónimos, hablaré aquí de "obras", aunque no comparta el carácter orgánico y fundado en la expresión de una

---

<sup>12</sup> El concepto de "mediación" reconoce diversas acepciones: por ejemplo en la filosofía, particularmente en la teoría del conocimiento al menos desde Hegel -y de ese modo lo concibe Adorno en su *Teoría estética* (1983) al establecer la mediación recíproca entre los momentos subjetivo y objetivo en el arte-; en la sociología del arte y la literatura como reemplazo del concepto de "reflejo" (Williams 1982). Sin embargo, el término "mediados" que aquí utilizo no remite a esas acepciones. Por otra parte, cuando ocasionalmente utilice la expresión "mediación tecnológica" será para referirme al modo de experiencia visiblemente indirecta que promueven las nuevas tecnologías de comunicación, sin negar el

subjetividad unificadora que la idea de obra ha tenido en gran parte de los estudios literarios. El término "texto", al que también recorro, se presenta ciertamente como más apropiado, en cuanto el pasaje *de la obra al texto* (Barthes 1974, 1984) implica considerar la materia verbal desde la noción de *tejido plural*<sup>13</sup>. Esto es, desde el cruce siempre inestable de voces múltiples que la configuran. En este sentido, la distancia entre "discurso" y "texto" se acorta, puesto que en ambos casos se da la idea de una materia verbal no cerrada sobre sí misma sino abierta a otros "discursos" y otros "textos" que son inseparables de su configuración.

Del mismo modo en que esa materia verbal que está en la base del trabajo que presento será considerada en términos de texto, también lo será en términos de género, categoría que, como discutiré explícitamente más adelante, excede en mucho la simple sumatoria de "obras" particulares. En algún sentido, el género también es *texto*, en tanto la intertextualidad implícita en la idea de texto mismo sostiene también a la de género.

En todos los casos, una cierta posición de lectura, que encuentra espacios textuales "determinados" por su contigüidad respecto de los modos de construcción del sentido en la industria cultural de la segunda mitad del siglo XX, será lo que aquí denomine "discursos" (*mediados*). Desde tal perspectiva, los *discursos mediados* atraviesan ciertos textos (y/o géneros) y, si bien existen condiciones de enunciación no homogéneas a todos ellos (en efecto, las novelas y las canciones de rock o los graffitis no comparten las mismas condiciones de producción/recepción), la particular relación con la cultura massmediática que esos discursos sostienen constituye el plano de pertinencia a partir del cual son construidos. Esa relación, en una época en la que la cultura toda tiende a la massmediación, no es en absoluto un dato menor como condición de enunciación.

En cuanto a la relación texto/discurso y al modo de concebir los *discursos mediados* como instancias de lectura de las relaciones que ciertos textos establecen

---

hecho de que la experiencia -aun sin aparatos tecnológicos mediadores- puede pensarse siempre "mediada" por creencias, valores, contextos históricos, etc.

<sup>13</sup> En su *Léxico de lingüística y semiología* Nicolás Rosa (1978) revisa la categoría de *texto* en tanto punto de reunión de una lectura y una escritura, lo que pone en cuestión la posibilidad de considerarlo -como lo hace Verón (1974 y 1993), cfr. más adelante- sólo como objeto empírico o "simple" materia verbal. Rosa, a su vez, caracteriza al *texto* como espesor plural que se constituye en tanto *diferencia* respecto de otros textos

con sus contextos (lingüísticos y no lingüísticos), podría establecerse algún parentesco con el modo en que son pensados los conceptos de *texto* y *discurso* en el desarrollo que Eliseo Verón realiza tanto en su artículo "Por una semiología de las operaciones translingüísticas" (1974) como en su libro *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1993).

Para el autor, existe una clara diferencia entre las nociones (y los términos) de *texto* y *discurso*. Por una parte, reserva el término "texto" para objetos empíricos sobre los que se ejercen las operaciones de lectura: "(...) donde se trata de identificar objetos empíricos, podemos hablar de textos. En la superficie de lo social nos encontramos, en efecto, con 'paquetes textuales', conjuntos compuestos en su mayor parte de una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen; escritura-imagen-sonido; imagen-palabra" (1993, 17).

A su vez, reserva el término "discurso" para designar "un cierto modo de aproximación a los textos (...) inseparable de un conjunto de hipótesis relativas a elementos extra-textuales" (1993, 17). En relación con la idea de *texto* el término "discurso" tendría "(...) la ventaja de poder ser asociado más fácilmente a la noción de sujeto productor (...) un discurso es siempre un mensaje situado, *producido por alguien y dirigido a alguien*" (1974, 24). Para Verón, esto llevaría a facilitar la asociación entre el discurso y lo social.

En relación con mi propuesta terminológica y conceptual, la similitud con la de Verón se atenúa, al menos en lo que concierne a dos aspectos. En primer lugar, el autor tiende a ver en la categoría de *texto* no la confluencia entre una lectura y una escritura sino sólo la materia empírica sobre la cual opera la lectura. Separado así de sus condiciones de producción/recepción el *texto* es visto como categoría que lleva al análisis inmanente, por lo que la descarta a favor de la de *discurso* (1974, 30-31). Con todo, si se tomara en sentido estricto la idea de *texto* en tanto *tejido*, esa tendencia inmanentista no encontraría asidero. Si no he llamado al objeto "textos mediados" es porque la idea de *texto* permanece hasta hoy ligada a la escritura (aunque algunos estudios hablen, incluso, del "texto visual") y, en gran medida, a la cultura letrada toda, de la que los *discursos mediados* hasta cierto punto se separan.

En segundo lugar, los análisis que presento en este trabajo no se proponen aplicar los aportes de este autor a una teoría de la discursividad social, básicamente porque el marco teórico y metodológico no es en este caso estrictamente semiótico

ni pretende serlo. Sin negar el valor que pueden tener los análisis semióticos contemporáneos, este trabajo se apoya en otros marcos teóricos igualmente "productivos" para el análisis cultural. Además, el carácter sistemático de la propuesta que Verón lleva adelante (a partir de su recuperación del "pensamiento ternario" que tiene sus fuentes en Frege y Peirce) implicaría, de ser seguida su propuesta, la aplicación también sistemática de categorías, entre otras, por ejemplo, las de *reglas y gramáticas de producción y de reconocimiento*. En los análisis que aquí presento no buscaré, sin embargo, *reglas o gramáticas*, sino aspectos, "modos de hacer", menos sistemáticos quizá, pero también configuradores de sentido.

En cuanto a otros aportes fundamentales en lo que hace a una teoría de los discursos sociales, como los realizados por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en *Hegemonía y estrategia socialista* (1987) y luego continuados en *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (Laclau 1993), es preciso señalar que -si bien tomo aquí conceptos claves que permiten anclar teóricamente a los *discursos mediados* (cfr. más adelante)- el concepto de "discurso" en mi trabajo se limita a prácticas lingüísticas, no por desacuerdo con las propuesta de Laclau y Mouffe quienes reiteradamente -al igual que Verón- sostienen que el concepto de discurso integra tanto prácticas verbales como extraverbales, sino porque el corpus de análisis es en este trabajo básicamente verbal. Los materiales visuales o sonoros -en este caso, musicales- que forman parte de prácticas como los graffitis o el rock serán analizados sólo parcialmente, ya que requerirían de otras competencias ajenas a un trabajo cuyo origen es la *letra*. De allí que, en sentido estricto, esos aspectos visuales y sonoros no integren los *discursos mediados*.

Es en ese punto que un análisis que parte de la teoría y la crítica literarias puede aportar una mirada específica. Partiendo de las mismas hipótesis que aquí planteo, pero tomado como objeto de análisis materiales visuales y sonoros, sería posible encarar una investigación específica en esos campos con vistas a un posterior trabajo integrador interdisciplinario, por lo que mi trabajo también pretende ser un aporte a la constitución de un campo de estudio.

Continuando con la delimitación terminológica y conceptual del objeto, en cierta manera estos "discursos" *mediados* podrían ser considerados en su acepción foucaultiana al modo de "formaciones discursivas" que atraviesan diversidad de textos. Y ello, porque tal formulación permite también incorporar una perspectiva

política que es central en la definición de los *discursos mediados*. De tal modo, "*discursos mediados*" puede ser visto como un término que nombra una particular formación discursiva alternativa (en términos de Williams (1982) incluso contrahegemónica) de la cultura argentina contemporánea. Esto, en lo que hace al uso terminológico, con la salvedad de que las "formaciones discursivas" analizadas por Foucault -como las propias del saber médico o jurídico, por ejemplo- remiten por lo general más bien a concepciones de saber-poder dominantes en un período dado y, sobre todo a partir de la Modernidad, son parte de una red de relaciones de poder que asegura la dominación. En palabras de Stuart Hall (1997, 46), refiriéndose a las formaciones discursivas analizadas por Foucault, se trataría de "discursos con el poder y la autoridad, la 'verdad', para regular las prácticas sociales".

Con todo, la misma obra de Foucault permite descubrir formaciones discursivas *desviadas o divergentes*. Sus análisis acerca del discurso del "cuidado de sí" caminan de hecho en esa dirección <sup>14</sup>.

Finalmente, y en relación con el segundo término que nombra al objeto de estudio de este trabajo, y para resumir lo que ya anticipé, es preciso señalar que "mediados" remite por afinidad a uno de los marcos básicos de producción/recepción de esos discursos: la cultura "massmediática" o "mediática" (como muchas veces se utiliza la palabra para castellanizarla). Pero "mediados" no se iguala a estos dos términos justamente para indicar su diferencia, una diferencia del orden de la resistencia que leo en función de una línea teórica construida a partir de las reelaboraciones de Gramsci llevadas adelante, por ejemplo, por los integrantes de la escuela de Birmingham (en lo que hace al concepto de resistencia, específicamente Williams

---

<sup>14</sup> En *Tecnologías del yo* (1990) Foucault hace un rastreo, en la filosofía grecorromana de los siglos I y II ac. y en la espiritualidad cristiana de los siglos IV y V dc., de los distintos modos posibles para los sujetos de "(...) efectuar (...) operaciones sobre su cuerpo y su alma (...) obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad" (48). Investiga entonces los discursos acerca del "cuidado de sí" -que aparecen en notas, cuadernos y cartas de la época-, como base para pensar opciones para la *construcción de la subjetividad* o la *libertad* de los sujetos. "Cuidado de sí" que no tiene absolutamente ninguna conexión con lo que el mismo Foucault denomina en otro lugar (Abraham y otros 1988, 210) "culto del yo que se practica en California", éste último, un cultivo del "uno mismo" basado más en la apariencia que en la sabiduría, y que en todo caso lo único que intenta es amortiguar el dolor desconociéndolo. El "cuidado de sí", en la reflexión de Foucault, reinstala el debate por la ética y es efectivamente lo opuesto de la *in-dolencia* de la que ya a principios del siglo XX hablaba Simmel (1986), ese embotamiento

1982, Hall y Jefferson 1998, Hebdige 1987) y por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1986,1987 y 1993), y que incluye asimismo la perspectiva desarrollada por Michel de Certeau (1995 y 1996 -1980-), en el ámbito del análisis de las prácticas de la vida cotidiana y por el crítico de las artes plásticas Hal Foster (1983 y 1985), en lo que hace al análisis de un arte político en el fin de siglo <sup>15</sup>.

## **2-Precisiones teórico-metodológicas**

Asumo este nuevo campo de prácticas artístico-verbales, esto es, los *discursos mediados*, como objeto *teórico* en tanto constitución de un cierto *modelo* de lectura que permite realizar algunas operaciones sobre los textos. No significa esto que los textos o el objeto mismo carezcan de materialidad empírica, sino que, como *recorte* de una lectura, el objeto no podría nunca agotar la totalidad de su materia. De todos modos, tampoco se trata de un modelo externo (previo) superpuesto a ciertos textos. El trabajo que presento resulta de un ensamblaje entre materiales textuales y posiciones de lectura. Lo que implica, ciertamente, que no se trata de un objeto *neutro*. Lejos de ello, los *discursos mediados* son definitivamente un objeto *marcado*. De todas las posibles transformaciones de las prácticas artístico-verbales en contacto con la actual cultura técnico-audiovisual, elegí aquí sólo aquéllas capaces de soportar el peso de esa *marca* resistente tanto frente a subjetividades globalizadas como frente a *la* literatura y a la actual institución mediático-audiovisual.

En el contexto de la cultura massmediática argentina contemporánea existen también prácticas artístico-verbales que carecen por completo de la marca de resistencia que identifica a los *discursos mediados*. De hecho, podría pensarse que tales prácticas no resistentes (muchas de ellas incluso verificables en las culturas juveniles) son más bien hegemónicas y apuntan a la consolidación del modelo de la actual cultura globalizada. El aporte de un trabajo que se da por objeto los *discursos mediados* radica justamente en sus posibilidades de *hacer ver*, a partir de la lectura

---

de los sentidos elevado hoy a anestesia planetaria y por el cual ya nadie puede ocuparse ni de sí ni de los otros.

<sup>15</sup> La discusión de esta línea excedería los límites de una introducción, por lo que la reservo al Capítulo I.

y el análisis crítico, prácticas artístico-verbales quizá menos visibles pero que luchan por ganar terreno en la construcción de los sentidos sociales.

Para leer estos *discursos mediados*, entonces, establezco un "modelo" teórico de triple entrada que recubre consideraciones (y posiciones) respecto de tres instancias interconectadas, y a partir de las cuales se desarrollan en todos los casos procedimientos relativos a la dinámica de la repetición y la diferencia <sup>16</sup>. Estas instancias son:

1. Las transformaciones perceptivas involucradas en la producción-recepción de objetos artísticos contemporáneos, transformaciones derivadas de la actual cultura técnico-audiovisual definida como cultura de **reproducción** mediática. En el marco de esta primera instancia que constituye al objeto, los *discursos mediados* operan asumiendo rasgos de simultaneidad perceptiva, velocidad y repetición, pero desde una posición *desplazada* que permite reapropiaciones singulares.
2. La constitución altamente codificada de los objetos discursivos de la cultura mediática que la exhiben como una cultura de **género**. Codificación desde la cual los *discursos mediados* producen paradójicamente inversiones de sentido y singularizaciones.
3. El "diseño" de subjetividades modeladas por la cultura mediática y que, en los *discursos mediados*, se articula -a partir de un trabajo de inversión- con las posiciones adoptadas respecto de las otras dos instancias para construir particulares **subjetividades resistentes** que van contra esas subjetividades massmediatizadas dominantes.

Para dar cuenta de este modelo, luego de consideraciones respecto del carácter técnico de la cultura audiovisual contemporánea, e incluso del análisis del concepto mismo de técnica aquí puesto en juego, hago derivar la discusión, en el marco

---

<sup>16</sup> Porque la repetición no debería llevar a pensar sólo en el reino de las equivalencias y similitudes. Desde el momento mismo en el que se repite, late por debajo la diferencia. Eso es, según Deleuze (Foucault y Deleuze 1995), lo que permite el movimiento. Ya que la repetición es el pensamiento futuro, lo que convierte el movimiento en obra, lo que inventa "vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu (1995, 65).

teórico de este trabajo <sup>17</sup>, de la revisión del concepto de reproductibilidad técnica acuñado en los años '30 por Walter Benjamin -y de las sucesivas y en muchos casos divergentes interpretaciones que su artículo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) ha suscitado-. Esto, en función del análisis de las transformaciones perceptivas que están marcando la cultura desde mediados del siglo XX y de las implicaciones político-filosóficas derivadas de la conceptualización de un arte de *reproducción*. El punto central en este sentido es la discusión de las categorías de *origen* y *originalidad* en el arte (Adorno 1983, Benjamin 1982, Derrida 1984a y 1989) como constitutivas de concepciones auráticas y logocéntricas que, en parte <sup>18</sup>, podrían modificarse en relación con las condiciones de producción y recepción del arte en la cultura massmediatizada.

En relación con la segunda instancia teórica que guía la construcción de los *discursos mediados*, esto es, el carácter altamente genérico de los discursos particulares incluidos en el objeto -y en general en todas las culturas popular-masivas-, reviso en el marco teórico tanto la tradición de estudios literarios que se ha centrado en el problema de los géneros <sup>19</sup> como los análisis de la categoría de género en la cultura de masas (Adorno/Horkheimer 1971 y 1983, Barbero 1987), a fin de determinar posiciones respecto del modo de conceptualización de una categoría que constituye en forma definitiva los objetos particulares de los *discursos mediados*.

Ya sea que se piense a la categoría de género simplemente como clase de discursos o de textos, ya sea que se vea en ella la materia adecuada para constituir *modos de ver* o instancias de configuración de la realidad (y ésa es sin duda la opción que prefiero), lo cierto es que el género siempre remitirá a lo que vale *uniformemente* para muchos, para el conjunto, el grupo, la clase. En principio, proponer la singularidad como aquí hago, en relación con la particular construcción

---

<sup>17</sup> Correspondiente al Capítulo I, cfr. más adelante: 4- Acerca de la organización de la obra.

<sup>18</sup> En parte, puesto que paradójicamente, como las ambivalencias de la reflexión benjaminiana al respecto lo demuestran, en el campo de los discursos de los medios masivos de comunicación contemporáneos la reproductibilidad podría reconducir a nuevas formas de *mistificación*.

<sup>19</sup> A partir de la revisión de diversos autores: Bajtin 1978 y 1982, Corti 1976, Croce 1943, Derrida 1981, Genette 1977 y 1979, Ryan 1979, Todorov 1978 y 1980.

de subjetividades tanto *mediadas* como resistentes pareciera -como mínimo- fuera de lugar.

La idea de singularidad o singularización que he tomado en este caso de reflexiones de Félix Guattari (1986) se revuelve incluso contra su mismo *origen*. En efecto, en *Micropolítica. Cartografía do desejo* (1986) -el *diario* de viaje editado por el autor junto con Suely Rolnik luego de su itinerario brasileño en 1982- se lee:

(...) la cultura de masas como elemento fundamental de una *producción de subjetividad capitalista* [implica] no sólo una producción de subjetividad individuada -subjetividad de individuos- sino una producción de subjetividad social (...) A esa máquina de producción de subjetividad yo opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetividad singulares, aquello que podríamos llamar *procesos de singularización*: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y telecomando, rechazarlos para construir, en cierta forma, modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular.  
(16-17, traducción mía)

Ciertamente y en muchas ocasiones los textos del corpus que analizo *denuncian* (del mismo modo en que lo hace Guattari) este moldeado de subjetividades capitalistas a partir de las marcas genéricas (los personajes estereotipados que son uno con los géneros massmediáticos en Puig, la estrella pop que no puede salir del engranaje del sistema del que el rock como género artístico forma parte); sin embargo también exhiben la posibilidad de constituir discursos que desarrollen procesos de singularización muchas veces sólo posibles *desde* la codificación genérica. Su diferencia es que logran construir *las líneas de fuga* desde el interior del cuadro.

De este modo la categoría de género conduce necesariamente, en tercer lugar, a la categoría de sujeto y de constitución de subjetividades en el marco de la cultura mediático-audiovisual contemporánea. En rigor, las tres instancias teóricas que propongo remiten unas a otras puesto que los procesos de singularización señalados anteriormente no podrían evaluarse sin tener en cuenta las transformaciones de las percepciones involucradas en las nuevas condiciones técnicas de producción y recepción de los objetos artísticos.

Una amplia reflexión acerca del estatuto del sujeto en las sociedades modernas y posmodernas se ha venido desarrollando a lo largo de este siglo en las ciencias

sociales. Conceptos tales como alienación, impersonalidad, crisis de identidad, anomia, fragmentación, aislamiento han servido como clave de lectura de las relaciones entre individuo y sociedad en la reflexión llevada a cabo en las décadas del '40 y '50 <sup>20</sup>. Posteriormente, ya en función de los análisis de la relación individuo/sociedad específicamente en la "posmodernidad" <sup>21</sup>, las categorías claves han virado hacia las nociones de narcisismo, simulacro y privatización del espacio público (Baudrillard 1984, Lipovetsky 1986, Sennett 1978).

Por su parte, desde el ámbito de los estudios en medios de comunicación, a la perspectiva frankfurtiana -y a su derivación tercermundista en las teorías de la dependencia (Dorfman 1974, Mattelart 1983)- han seguido luego las teorías de la recepción (Barbero 1987, García Canclini 1990, Orozco Gómez 1991) que, en consonancia con teorías de las resistencias para las prácticas sociales (de Certeau 1980) cambian el eje de la discusión en función de circuitos de comunicación y modos de producción de sentido no pensados en forma unidireccional desde la emisión de los mensajes. Este cambio de perspectiva hizo revitalizar unos estudios que venían proponiendo los mismos modelos teóricos desde tiempo atrás sin darse la posibilidad de reformulación a partir de nuevas realidades; sin embargo, el carácter en ocasiones excesivamente voluntarista de los estudios de la recepción los ha llevado a un relativo agotamiento. Si bien asumo como válido el cambio de "paradigma" implicado en una concepción de comunicación bidireccional o incluso multidireccional, la idea de *recepción activa* no debería dejar de lado los contextos que constituyen y hacen posible los procesos de recepción, que no siempre permiten que activo pueda equipararse a crítico o creativo.

Sí rescato el modo en que estos estudios permiten pensar la idea de sujeto y conecto esa perspectiva con los análisis políticos y sociológicos ligados a lo que se

---

<sup>20</sup> Cfr. Adorno y Horkheimer 1971 -1947-, Marcuse 1964, Riesman 1953, Ruitenbeek 1967.

<sup>21</sup> La utilización del término es aquí más bien descriptiva y refiere a las sociedades globalizadas postindustriales, cuyo sistema de producción es más un capitalismo de servicios que de producción en el que las nuevas tecnologías informáticas adquieren un rol fundamental. Si bien la temática de mi trabajo presenta puntos en común con el llamado "debate modernidad/posmodernidad", he preferido no recurrir innecesariamente a una conceptualización -y a una terminología- que de por sí es considerada problemática por muchos de los autores que la trabajan en cuanto conlleva evaluaciones diversas del fenómeno (Casullo 1989, Foster 1983 y 1985, Habermas 1984, Huysen 1984 y 1986, Jameson 1984a y b, Lyotard 1984, entre otros).

ha dado en llamar *nuevos movimientos sociales* (Laclau 1986, Touraine 1984). En ambos casos, es preciso destacar cierta deuda hacia la reflexión postestructuralista en torno de la idea de sujeto, reflexión que cuestiona la idea de individuo tal como ha sido postulada por la filosofía occidental como mínimo desde el sujeto cartesiano (Barthes 1987, Foucault 1984, Laclau y Mouffe 1987). Es en este punto que abordo la cuestión de la constitución de subjetividades singulares (Guattari 1986) -sólo imaginable si se acepta la idea de sujeto como espacio de articulación de posiciones- aun en conexión con la cultura mediático-audiovisual y propongo una lectura de prácticas artístico-verbales ligadas a la massmediación, pero capaces de sostener el peso de su resistencia a los modelos dominantes de subjetivación massmediática <sup>22</sup>.

La lectura de esas prácticas artístico-verbales, que como ya expliqué responden a un cierto *desborde* institucional, refleja también un desplazamiento en lo que hace a modos de leer enmarcados institucionalmente. Si bien se trata en forma privilegiada de materiales verbales asociados a prácticas artísticas -por lo que a su abordaje convendrían modos de leer provenientes de los estudios literarios-, también se trata de materiales erigidos en síntoma de una época que, en función de las tendencias a una massmediatización de la cultura toda, cuestiona las posibilidades del arte en general y de la literatura en particular de constituirse como esfera completamente autónoma o separada de esa massmediación. La lectura de los "lenguajes" de los medios masivos de comunicación podría, en tal caso, ofrecer también criterios <sup>23</sup> para el abordaje del objeto propuesto, siempre que se tenga en cuenta, con todo, que los *discursos mediados* no remiten a discursos de los medios masivos de comunicación, sino a discursos *marcados* por su relación de proximidad, contigüidad y hasta en algunos casos inclusión, respecto de los medios masivos de

---

<sup>22</sup> En relación con esta construcción de subjetividades *alternativas*, doy cuenta también en el marco teórico de la bibliografía correspondiente a la constitución de subjetividades *juveniles* y, en general, al análisis de las culturas y subculturas juveniles contemporáneas.

<sup>23</sup> Deliberadamente evito aquí términos como "instrumentos" o "herramientas" en lo que hace al abordaje metodológico de mi objeto. La crítica cultural no debería aplicar modelos de lectura previamente constituidos en "herramientas" de trabajo, sino construirlos *sobre el objeto mismo*. Ello no significa, sin embargo, que las vías de acceso a los objetos sean cada vez completamente nuevas, puesto que toda lectura crítica se apoya en lecturas y cuerpos de saber anteriores.

comunicación, pero que se *des-marcan* constantemente en su reafirmarse como discursos resistentes a la producción de sentido hegemónica en la industria cultural.

Tal desfase o *disidencia* institucional recubre quizá implicaciones distintas en cada caso. Incluso, sus armas o tácticas se han cruzado.

En el caso de los *discursos mediados literarios*, aparece la transformación de la noción misma de literatura en función de procedimientos reproductivos propios de los medios de comunicación masiva que convergen hacia el cuestionamiento de la categoría de lo *original* <sup>24</sup>, cuestionamiento que recubre una fuerte crítica a concepciones literarias que piensan al arte como objeto de culto *distante*. Sumado a esto, la idea de un arte cotidiano, un arte/vida que, si bien ya ha sido postulado por las vanguardias históricas desde otro lugar (Bürger 1985 <sup>25</sup>), postulo aquí desde el espacio de la cultura mediática <sup>26</sup>, o al menos desde los modos en que ese espacio incide en otras esferas de la cultura, por ejemplo, las prácticas artísticas.

En el caso de los *discursos mediados* en el campo de la cultura joven, claramente se observa una tensión básica respecto de su marco institucional. Construir una

---

<sup>24</sup> Reservo la discusión de los presupuestos de esta afirmación al Capítulo I de este trabajo. Baste decir, por el momento, que el solo procedimiento reproductivo no alcanza para hacer efectivo el cuestionamiento. Al menos no lo hace en el modo en que funciona en la institución mediática contemporánea que *ontologiza* la reproducción (Subirats 1991).

<sup>25</sup> En términos de Bürger las vanguardias históricas (dadaísmo, futurismo, surrealismo) se definirían por sus propuestas de reintegración del arte a la vida, proyecto que sin embargo "(...) no se ha realizado, y probablemente nunca se realice, en la sociedad burguesa, salvo como una falsa negación del arte autónomo. La novela en serie y el arte mercantil prueban que esa falsa negación existe." (1984, 54, traducción del inglés mía). En su trabajo Bürger considera imposible que las neovanguardias de los años '60 (incluido el pop art) se apropien genuinamente del proyecto vanguardista puesto que éstas sólo institucionalizarían a la vanguardia. Es claro entonces que, de acuerdo a Bürger, el proyecto vanguardista no podría tener relación alguna ni con la cultura de masas (falsa negación) ni con las neovanguardias. La posición de Bürger, adoptada durante largo tiempo en gran parte de los estudios literarios y artísticos contemporáneos, fue revisada en algunos casos a comienzos de los '90. Marjorie Perloff, por ejemplo, en su libro *Radical Artifice. Writing poetry in the Age of Media* (1991), discute explícitamente el planteo de Bürger puesto que considera fundamental el potencial de resistencia de muchas prácticas artísticas (enmarcadas dentro de las neovanguardias) que *asumen* el contexto massmediático en el que se producen. Asimismo, el propio Bürger (1992) revisa en parte su teoría al sostener las posibilidades "progresistas" de la obra de arte orgánica (y no fragmentaria, propuesta por las vanguardias), al menos en la forma que ésta se daría en la novela de Peter Weiss *Estética de la resistencia*: "Después del fracaso histórico del surrealismo Peter Weiss ha tratado de evocar lo que el arte realmente puede llegar a hacer." (1992, 142, traducción del inglés mía).

<sup>26</sup> En alguna medida, el pop art y sobre todo la idea de un *arte de los medios de comunicación masiva* coincide con ese lugar; sin embargo, en relación con el objeto aquí propuesto, la filiación deja lugar a la diferencia. Cfr. nota 40.

palabra *otra*, en cierta medida menor, dentro de una práctica tan hegemónica como lo son los medios técnico-audiovisuales contemporáneos requiere de no poca *audacia* o quizá persistencia que los *discursos mediados* de la cultura joven bien pueden estar tomando de cierta literatura *menor*, en tanto palabra no instrumentalizada, ella misma secundaria como práctica cultural en la actualidad.

He considerado, así, un cruce de abordajes posibles: aquéllos que provienen de los estudios literarios estrictamente y aquéllos propios de los análisis de los productos de la cultura de los medios masivos de comunicación.

En lo que hace a los primeros, aunque no sostenga aquí la aplicación de modelos preestablecidos, ello no significa en absoluto que considere la posibilidad de una lectura crítica neutra o sin procedencia. En primer lugar, será claro el énfasis puesto durante el análisis en los procedimientos o marcas textuales que permiten leer las características centrales del objeto *discursos mediados*. Se reconocerá allí una línea crítica bastante definida que tiene su origen en las teorías de la literatura de los llamados formalistas rusos y que llega a expandirse hasta bien entrado el siglo XX, por ejemplo en la crítica francesa postestructuralista. Sin embargo, en otro sentido, el análisis textualista inmanente será siempre excedido en tanto los textos construyen también sus relaciones con aquello para lo cual se plantean como respuesta: en el caso de los *discursos mediados* leídos en textos diversos de la cultura argentina contemporánea -la literatura de Puig, algunas estéticas del rock, cierto tipo de graffitis o una novela de Piglia, por ejemplo- el análisis demostrará hasta qué punto procedimientos como la cita, la repetición, la inversión del género en el interior del género, el quiebre de la palabra instrumental -entre otros-, diseñan modos de significación opuestos a los hegemónicos en las sociedades de fin de siglo. La "salida" de los textos opera, asimismo, a partir de la posibilidad de construir objetos de análisis heterogéneos con vistas a una crítica de la cultura que integre la literatura a otras prácticas culturales. La crítica de la cultura llevada a cabo por autores como Adorno o Benjamin puede pensarse, en tal sentido, como inspiración. La discusión en el Capítulo I en torno a importantes puntos de sus teorías del arte y la cultura de los medios masivos de comunicación así lo evidencia.

Por otro lado, las lecturas que se han dado por objeto productos de los medios masivos de comunicación también proveerán en parte criterios para el análisis de los

*discursos mediados*. Las perspectivas sociológica y semiológica (y/o semiótica <sup>27</sup>) han dado lugar a importantes análisis desde mediados del siglo XX. De hecho, los estudios semiológicos de base lingüística -siguiendo quizá el impulso que llevó a los formalistas rusos a ocuparse del cine y de los relatos populares- tomaron como objeto de estudio discursos de la cultura de masas tales como relatos cinematográficos (Barthes 1972 -1966-); "el mundo del catch", las revistas "de actualidad" y las guías turísticas (Barthes 1980 -1957-), o historietas (Eco 1984 -1965-) produciendo un modelo de cruce entre ciertos modos de acceso al análisis literario y la cultura de masas. Tal modelo de cruce permitiría leer "textos" de la nueva cultura audiovisual desde una perspectiva en parte específicamente verbal que aquí considero valiosa pero que, en gran medida, se ve limitada -a partir de su misma constitución metodológica- a un análisis de estructuras que no permiten leer la *superficie textual*, esto es, la singularidad que todo texto pone de manifiesto <sup>28</sup>.

En el transcurso de la investigación he revisado diversos análisis de los discursos de los medios masivos de comunicación. Y aunque la argumentación gire en torno de ciertos ejes de debate presentes en dichos análisis (entre otros, constitución de una cultura occidental *tecnológicamente mediada* y globalizada, cuestionamiento de la noción de neutralidad técnica, enfrentamiento entre posiciones *apocalípticas*, *integradas* o *críticas* <sup>29</sup>) habrá que notar que muchas veces estos desarrollos no trabajan en forma prioritaria con prácticas verbales por lo que no podrían aportar modos de análisis específicos a un objeto que es básicamente verbal.

Es claro, entonces, que no se trata en absoluto de un objeto de estudio *puro* capaz de ser abordado desde una única disciplina o un solo cuerpo de ideas. Aun a

---

<sup>27</sup> Mantengo aquí la diferencia terminológica para dar cuenta de la distancia entre una semiología de corte lingüístico-estructural cuyo primer referente sería Ferdinand de Saussure y una semiótica pragmática basada en los desarrollos de Charles Peirce.

<sup>28</sup> Cfr. al respecto el comentario de William Hendricks quien, si bien se mantiene dentro de una perspectiva estructuralista, señala esa limitación: "Los investigadores actuales que se dedican al estudio de la estructura de la narrativa, dentro de la tradición de Propp y otros formalistas (...) continúan pasando de largo por lo que se denomina "superficie textual" de las narraciones, es decir: las oraciones que constituyen el texto de la narración tal y como aparece ante el lector y oyente." (1976, 209).

<sup>29</sup> Pese a que a esta altura la terminología acuñada por Umberto Eco ("apocalípticos e integrados") en la década del '60 -incluso teniendo en cuenta la reclasificación sugerida por Moragas Spà al incorporar el término "críticos" como apelativo de los integrantes de la Escuela de Frankfurt-, resulta esquemática y no del todo explicativa, la utilizo aquí como modo de sintetizar un debate que -aunque transformado- aparece como indispensable.

riesgo de un *desafío metodológico*, planteo aquí la posibilidad de una crítica literaria de límites expandidos hacia la cultura que -por su anclaje en la letra- se diferencia en parte de otras propuestas de análisis de la cultura habituales en la actualidad ya sean los llamados "estudios culturales" <sup>30</sup> o en general los que se dan por objeto los medios masivos comunicación <sup>31</sup> aunque considere, sí, los aportes que esos estudios han realizado en los últimos años.

Mención aparte merecen aquí los desarrollos relativamente recientes que han venido realizándose tanto desde el campo de la sociología <sup>32</sup> como de los estudios culturales acerca de las culturas juveniles contemporáneas. Si bien existen investigaciones sobre este tema ya desde los años 60/70 (en general desde los estudios culturales <sup>33</sup>) resulta interesante destacar que es sobre todo a partir de la década del 80 que se evidencia un importante impulso en estudios que toman a la juventud como objeto de análisis. En Argentina esta periodización se cumple ampliamente: los '80 y sobre todo los '90 han sido años en los que la publicación de ensayos e investigaciones relacionados con el objeto "juventud" <sup>34</sup> comienza a hacerse más frecuente. Si bien la lectura de esos trabajos aporta consideraciones significativas, se trata de estudios netamente sociológicos que no piensan las prácticas discursivas jóvenes en su dimensión artística y verbal por lo que se hace necesario tomarlos sólo como una parte de los referentes teóricos a tener en cuenta.

Finalmente, y en cuanto a los análisis que toman por objeto prácticas específicas de las culturas jóvenes como el rock o los graffitis en diversos períodos y lugares, destaco, en el primer caso, los producidos en el marco de los estudios culturales (como el ya "clásico" texto de Hebdige (1987) sobre el punk) y, en el segundo, los de crítica de arte <sup>35</sup>. En relación con esto último, cabe notar que cuando se piensa en

---

<sup>30</sup> Entre otros, Doring 1993, García Canclini 1990, Grossberg et al. 1992, Hall 1980, Williams 1980 y 1981.

<sup>31</sup> Por ejemplo, Barbero 1987, Jameson 1970, 1989, Mattelart 1983, McLuhan 1985, Schmucler 1997.

<sup>32</sup> Cfr. Avelló Florez y Muñoz Carrión 1985, Dubet 1987, Gil Calvo 1985, Margulis 1994 y 1996, Margulis y Urresti 1997, Valenzuela 1984, Wortman 1990, Yonet 1988, Zermeño 1988.

<sup>33</sup> Cfr. Hall 1970 -1969-, Hall y Jefferson 1998 -1975-, Hebdige 1989 -1979-, Lagree 1975.

<sup>34</sup> Cfr. Braslavsky 1986, Margulis y otros 1994 y 1996, Margulis y Urresti 1997, Wortman 1990, Vila 1985.

<sup>35</sup> Por ejemplo, Chalfant y Prigoff 1985, Cooper y Chalfant 1997, de Diego 1997, Foster 1985, Posener 1982, Riout 1985, Stallabross 1996, Walsh 1996.

los graffitis de Argentina (o incluso en cierta medida también de otros países hispanoparlantes como por ejemplo el caso de Colombia estudiado por Armando Silva (1988) desde una perspectiva semiológica, o el de España, estudiado por Joan Garí (1995) desde el análisis del discurso <sup>36</sup>), se debe diferenciar a esta práctica de la habitual en otros países, en los que se da en forma eminentemente *plástica*. Más allá de nuevas manifestaciones *murales* que comienzan a aparecer en Argentina recién a mediados de la década del '90, el graffiti es en nuestro país, ante todo, verbal. Ciertamente, aun en este caso, las propiedades visuales de la práctica son constitutivas, pero la distancia que la separa del graffiti tal como se manifiesta (o manifestó) en ciudades como Nueva York o Berlín -y en general en toda Europa desde inicios de los '80- no puede dejar de ser calibrada.

En cuanto a los análisis preexistentes del rock o los graffitis en Argentina, es importante señalar que a los estudios sociológicos específicos (diversos artículos en Margulis y otros 1994 y 1996, Vila 1985, Lobeto 1996) se suman trabajos de corte periodístico que persiguen otros objetivos a los aquí planteados <sup>37</sup>.

Sostengo aquí, entonces, que la cuestión debe ser abordada partiendo del campo de la teoría y la crítica literarias, desde el momento en que los tradicionales objetos de estudio de estas disciplinas comienzan a transformarse debido a las nuevas condiciones de producción y recepción de las prácticas artístico-verbales que impulsa la cultura massmediática contemporánea. Por una parte, la teoría literaria se enfrenta a la necesidad de reflexionar acerca de estas transformaciones en función

---

<sup>36</sup> Este último autor, en rigor, analiza el graffiti en tanto discurso en el que los aspectos verbales e icónicos son indisociables. Pero su perspectiva semiótica está más ligada a disciplinas de la lingüística pragmática que a los estudios en el campo de las artes visuales. Para Jesús de Diego (1997) quien realiza como memoria de licenciatura en Historia del Arte una completa investigación acerca del graffiti hip hop (*plástico*) en España, la perspectiva de Garí es en tal sentido reductora. Por otra parte, es preciso señalar que, si bien muchos de los textos que he consultado al respecto son accesibles en formato libro, una importante cantidad de trabajos de investigación sobre el tema se puede encontrar en un sitio especializado de Internet denominado *Art Crimes*, cuyos responsables son Susan Farrell y Brett Webb. En la entrada dedicada a investigación se encuentran en forma completa diversas tesis doctorales o de licenciatura y artículos de investigación académica, en su mayoría dedicados a las vertientes *plásticas* del graffiti y no editados en papel. *Art Crimes* exhibe también una valiosa bibliografía on line y una taxonomía de las distintas vertientes analíticas del fenómeno, ambos a cargo de Jane Gadsby (1995).

<sup>37</sup> Cfr. por ejemplo, Berti 1989, de la Fuente/Quintana 1988, Fernández Bitar 1987, González 1996, Grinberg 1977, Marzullo 1988, Marzullo/Muñoz 1986.

del establecimiento de nuevas concepciones de literatura implícitas en este cambio -tomando conceptos de John Guillory (1993) es posible afirmar que toda la preocupación y el actual debate acerca del canon se deben a ello<sup>38</sup>- y, por la otra, la crítica literaria encuentra nuevos objetos de análisis para los cuales debe *reconstruir* los medios de lectura adecuados.

Resulta de interés notar en relación con ello que los análisis de los discursos de los medios masivos de comunicación tienen en nuestro país una historia vinculada, en parte, con la historia de la crítica literaria. Según se desprende del libro de Jorge B. Rivera *La investigación en comunicación social en la Argentina* (1987) -en sí mismo un valioso estado de la cuestión-, a partir de la década del '60 se da en ese campo una *convergencia desde la literatura*, esto es, un impulso que, partiendo de los estudios literarios "canónicos", migra poco a poco hacia otros objetos de la cultura, en especial, de los medios de comunicación masiva en concordancia con lineamientos críticos ligados, por una parte, a la lingüística estructural y la semiología y, por la otra, a la sociología de la literatura. Rivera analiza brevemente los casos de Oscar Masotta, Aníbal Ford y Héctor Schmucler como ejemplos paradigmáticos (a los que habría que agregar -como mínimo- el del propio Rivera y de Eduardo Romano, así como el de Beatriz Sarlo<sup>39</sup>) de esta ampliación de objetos

---

<sup>38</sup> "El debate acerca del canon significa nada menos que la crisis de la forma de capital cultural que llamamos 'literatura'" (Guillory 1993, viii).

<sup>39</sup> Para una visión sintética de las líneas abordadas por Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera en relación con una tarea crítica que se da por objeto la cultura popular-masiva, cfr. la compilación de ensayos de los tres autores producidos entre 1971 y 1983 y publicada bajo el título de *Medios de comunicación y cultura popular* (1985). Asimismo, cfr. las colaboraciones de los autores en *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (1982) y, en lo que hace a contribuciones más recientes, el libro de Ford *Navegaciones* (1994). El texto incluye un breve artículo denominado "Literatura y medios. Un conjunto abierto e impreciso", y analiza además, en otra sección las inscripciones de camiones en relación con la cultura del viaje. Como se verá en el Capítulo V de mi trabajo, esas inscripciones pueden pensarse emparentadas en algún sentido con las inscripciones de los graffitis.

En relación con el trabajo de Beatriz Sarlo, cabe destacar la línea que va, por ejemplo, desde su texto *El imperio de los sentimientos* (1985) hasta *La imaginación técnica* (1992). En el primero de esos textos, por ejemplo, resulta interesante el planteo de la autora respecto del acercamiento a su objeto: "Acostumbrada a organizar la literatura desde las rupturas, desde el cambio (esto es, desde la modernización y las vanguardias), me interesé en el problema de cómo leer una literatura [la novela rosa] que se remite toda al pasado: por la elección de su sistema narrativo, por su discurso, por sus temas; y cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergiéndola en una exaltación acrítica, que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural (...) Tuve un movimiento opuesto (...) si una perspectiva histórico-social es indispensable (...) quise hacer, al mismo

de estudio situándolos en la línea de preocupaciones abiertas por un ya clásico -y algo atípico respecto de su trayectoria anterior- artículo de Jaime Rest del año '61, "Situación del arte en la era tecnológica" que, de alguna manera, *inaugura* en Argentina la reflexión acerca de los cruces entre literatura y medios masivos de comunicación.

En este sentido, es preciso señalar que las preocupaciones de Masotta respecto de un "arte de los medios de comunicación", constituirían una etapa intermedia en su trayectoria intelectual enmarcada por la filosofía y la crítica literaria sartreana, de un lado, y el psicoanálisis lacaniano, del otro. Tal etapa intermedia, ligada a su vez con la semiología estructuralista, resulta valiosa para la construcción de un objeto de estudio como el que aquí establezco ya que coincide cronológica y conceptualmente con parte de la estética que Manuel Puig comienza a desarrollar con sus primeras novelas. Esto no significa que el "arte de los medios de comunicación" postulado por Masotta coincida con los *discursos mediados*, pero sin duda debería ser considerado como un antecedente insoslayable <sup>40</sup>.

El trabajo que presento sostiene la posibilidad de continuar esa *convergencia desde la literatura* señalada por Rivera y, sin invalidar los análisis específicos que provienen de los estudios en medios masivos de comunicación, se preocupa por el estado actual de la palabra artística *enmarcada* por esa cultura de medios.

### **3-Los discursos mediados en la Argentina. Una periodización**

La delimitación del objeto requiere, asimismo, algunas precisiones respecto del recorte cronológico que permite enmarcarlo dentro del estudio de la cultura argentina *contemporánea*. Lo que implica tener en cuenta una cuestión de periodización. El

---

tiempo, una lectura no condescendiente desde el punto de vista textual (...) En una palabra: quise tratarlas como *literatura* (...) Con esta perspectiva se escribieron los capítulos sobre el sistema de los textos, los códigos del cuerpo y la mirada, el modelo de la felicidad y sus figuras semánticas." (1985, 10-11).

<sup>40</sup> La diferencia quizá radique en el tono más *efusivo*, esto es, festivo y propiciatorio, del arte de los medios de comunicación, enmarcado en el clima de época de los '60 y que luego se va perdiendo en décadas posteriores.

estudio de algunas transformaciones de las prácticas artístico-verbales en la era de la cultura técnico-audiovisual supone, en efecto, un trabajo con materiales verbales contemporáneos. Esto es, en cierta medida, un trabajo sobre el presente, sobre lo no acabado y todavía en formación: lo contemporáneo. Más bien, fragmentos de contemporaneidad. Ciertamente, otras transformaciones, quizá en dirección opuesta a las estudiadas, son aquí dejadas de lado. En la era de los medios audiovisuales existe, en efecto, una palabra artística que se define a sí misma sobre todo como palabra literaria <sup>41</sup>.

Por otra parte, las transformaciones exigen un límite. Aunque no puntual, el cambio -por el solo hecho de serlo- deja algo atrás. En la cultura argentina ese límite inicial se ubica, aproximadamente, en la segunda mitad de la década del '60 con una preparación que se desarrolla por lo menos desde fines de la década anterior y que cubre toda la década del '60, a partir del proceso de modernización cultural asociado a revistas como *Primera Plana* o *Panorama*, el boom editorial, el crecimiento de agencias de marketing y publicidad, la consolidación de un imaginario técnico ligado a valores de innovación, el acceso a subsidios internacionales para el desarrollo de investigaciones en áreas sociales, entre otras variables <sup>42</sup>. Sin embargo, de pretender una fecha por demás alusiva para el momento en que las transformaciones en las concepciones artísticas en relación con la nueva cultura mediático-audiovisual cobran un peso considerable, diría: 1968. No sólo por las resonancias que la fecha tiene a nivel mundial desde el mayo francés, los movimientos estudiantiles en diversas capitales de Occidente y, en un nivel más general, la evidencia de la irrupción de nuevos colectivos sociales como los jóvenes (Hobsbawm 1995) quienes se conectan más fácilmente a los productos culturales massmediatizados. 1968 es un momento en el que la cultura pop ya se ha consolidado en Occidente. En Argentina -en forma significativa para mi corpus de análisis- es el año de publicación de la primera novela de Puig -*La traición de Rita Hayworth*- y el año en que el Instituto Di Tella recibe por primera vez la censura de

---

<sup>41</sup> Al respecto es interesante notar que las respuestas de varios escritores en el Tercer Encuentro de Escritores "Dr. Roberto Noble" acerca de la relación entre la literatura y los medios de comunicación masiva dan cuenta de una mayor autonomía de la literatura. Cfr. por ejemplo, las respuestas de Alan Pauls y Martín Caparrós en *Clarín Cultura y Nación*, 13 de diciembre de 1990.

<sup>42</sup> Cfr. Fangmann 1989, King 1985, Pauls 1986, Rama 1984, Terán 1991.

una obra en exposición -*Baño de Roberto Plate*- (King 1985, Pauls 1986), hecho que pone en evidencia tanto el impacto de nuevas formas de arte que en ese tiempo se habían ligado a la cultura de masas (del pop art al "arte de los medios de comunicación") como las específicas tensiones político-sociales dentro de las que se inscriben las manifestaciones artísticas del momento <sup>43</sup>.

El estudio de las relaciones entre la palabra artística y la cultura de masas puede realizarse, sin embargo, en otros períodos de la cultura argentina. En primer lugar, a partir de apogeo de la prensa en el fin del siglo XIX se da ya el pasaje de una cultura de elite a una incipiente cultura de masas (Ramos 1980, Rivera 1982). Luego, desde la irrupción de las masas en las ciudades -proceso que para toda América Latina parece estar ya consolidado en la década del '30 (Barbero 1987)- puede hablarse de una cultura de masas ligada a formas literarias <sup>44</sup>. El límite que aquí establezco, de todos modos, habla de un nuevo estatuto para los productos de la cultura de los medios de comunicación masiva. Y no sólo cuantitativo. No sólo un cambio debido a la creciente expansión de los medios en la vida contemporánea. También una nueva conciencia de tal expansión. Una idea generalizada de que lo más contemporáneo pasa en gran medida desde esa época por los medios. Quizá a causa de su omnipresencia.

Tal conciencia del cambio viene dada, asimismo, por los discursos que desde mediados de los '60 lo relevan. En términos de Oscar Masotta (cuyos trabajos sobre el pop art, las historietas y en general el "arte de los medios de comunicación masiva" son de hecho parte de esos discursos) se trata de un

(...)ensanchamiento definitivo de ese interés, puesto que a una perspectiva donde estos productos eran considerados solamente como 'índices' de otros hechos pertenecientes a otros niveles de la vida social (conexión entre la violencia en el cine y la criminalidad, por ejemplo) sigue una perspectiva donde

---

<sup>43</sup> 1968 es también el año de la primera declaración pública del grupo *Cine Liberación*, y el de la muestra *Tucumán arde*, manifestaciones artísticas que al mismo tiempo que deben evaluarse en el contexto de un arte ligado a los nuevos medios audiovisuales de comunicación también evidencian el compromiso político y las tensiones que se iban generando en torno del grupo de artistas cercanos al Di Tella (Longoni-Mestman 1994 y 2000, Pauls 1986).

<sup>44</sup> Para un análisis de una de esas formas, cfr. por ejemplo el texto de Beatriz Sarlo (1985), *El imperio de los sentimientos*, acerca de la narrativa "sentimental" de circulación masiva en Argentina durante la década del '20. Cfr. nota 39.

esos productos comienzan a ser considerados en sí mismos y como portadores, por lo mismo, de valores estéticos. (Masotta 1968, 211).

En relación con la periodización que propongo, es preciso notar que, de hecho, el recorte cronológico incluye a su vez dos momentos en parte diferenciados que hacen a la constitución del objeto de estudio. Un primer momento, que es el momento de su aparición en los '60, y un segundo momento que se ubica entre los '80 y los '90, que a la vez continúa y reformula el objeto a partir de nuevos contextos.

No es que los años '70 en Argentina no puedan ser pensados desde la relación entre producción artística y medios masivos de comunicación. De hecho, en lo que hace al corpus de análisis que he tomado, varias novelas de Puig se publican en esos años (otras tantas se publican en los '80) y *Su turno para morir* de Alberto Laiseca es de 1976. Sin embargo, el impulso inicial hacia ciertas transformaciones de la literatura en relación con la cultura massmediática continúa sólo parcialmente durante los '70, ya que se ve mitigado por un contexto político que, en los primeros años de los '70, liga al arte fuertemente a otros debates continuadores de debates claves de los '60 -simplificando, sería posible decir: *arte, política y revolución*-, y, luego de 1976, simplemente, intenta silenciarlo. En rigor, las textualidades atravesadas por los *discursos mediados* en este primer momento también forman parte del debate *arte y política* de los '60, aunque quizá esto haya sido percibido de modo algo difuso por muchos de sus contemporáneos que consideraban las luchas políticas del arte más en términos de transgresión que de resistencia <sup>45</sup>.

A partir de los '80 <sup>46</sup>, se reaviva en Argentina desde el ámbito de las culturas jóvenes la preocupación por una palabra artística que, si por una parte, se piensa en oposición a los sentidos dominantes de la cultura mediática, por la otra, se sabe también parte de la misma -tal el caso de las letras del rock argentino- o reconoce -como muchos graffitis lo hacen- las diversas reapropiaciones y neutralizaciones que sufre por parte de ella.

---

<sup>45</sup> Respecto de esta diferenciación cfr. Hal Foster (1985) y la incorporación de sus conceptos en el Capítulo I de mi trabajo.

<sup>46</sup> Pero esto es aproximado; así lo demostrarán los análisis de la estética rockera del sobreviviente, la más ligada a esta forma de resistencia *mediada*, que tiene su *prehistoria* en 1977.

El pasaje entre estos dos momentos de la periodización coincide, además, con un cierto desplazamiento institucional del objeto. Así, la narrativa de Manuel Puig, como primer momento del corpus en el que leo los *discursos mediados*, abre la literatura a la reflexión en torno del estatuto de la literatura en relación con la expansión de la cultura mediático-audiovisual, pero también se reafirma como proyecto literario. Luego, los *discursos mediados* en las culturas jóvenes, más cerca aun de la cultura massmediática como contexto de enunciación, se salen del marco de la literatura.

Es en la literatura de Manuel Puig donde pueden rastrearse los elementos básicos de esta transformación, ya que se trata de una narrativa, efectivamente, liminar <sup>47</sup>. La palabra en ella se hace menos literaria por -entre otras cosas- ausencia de estilo (Pauls 1986, Sarlo 1990), artificio de reproductibilidad técnica y copia, moldeado genérico, yuxtaposición de lo *alto* y lo *bajo* y representación de subjetividades *mediadas* resistentes.

La literatura de Puig constituye así un comienzo pero también un fin, puesto que, en realidad, es comienzo de un vacío, un modo en que la literatura se escatima a sí misma y sin embargo no deja completamente de ser ella misma: una literatura que representa el límite inicial del cambio pero que es asimismo su propio límite: no hay casi <sup>48</sup> tradición puiguesa en la literatura argentina contemporánea. Su no reproductibilidad literaria deja así un vacío que es llenado posteriormente en alguna medida por palabras artísticas sin tradición literaria. Algunas se filtran por las culturas jóvenes contemporáneas, que significativamente se inician en Argentina (a

---

<sup>47</sup> El interés de Cortázar, por ejemplo, respecto de ciertos fenómenos de la cultura de masas como la tipografía de prensa, los graffitis del mayo francés, etc. no es del todo comparable a este cambio en las relaciones entre literatura y medios llevado a cabo por Puig. En todo caso pareciera que Cortázar mantiene tradiciones más literarias que mediáticas. Al respecto es valiosa la lectura de la serie Arlt, Cortázar, Puig, que realiza Alberto Giordano en su contribución al *Encuentro Internacional Manuel Puig* (La Plata, 1997), donde lee la relación de la literatura de Cortázar con la cultura mediática en términos de *distancia* (a diferencia de Arlt y Puig). En el mismo *Encuentro* y en relación con el mismo tema, cfr. también el texto de Ana María Zubieta, "Julio Cortázar-Manuel Puig: Por otros medios". Ambos textos en José Amícola y Graciela Speranza (comp., 1998). Por otra parte, un tipo de literatura mediada periodísticamente y que a la vez constituye un nuevo género habría que buscarla en la literatura de "no ficción" de Rodolfo Walsh.

<sup>48</sup> Salvo quizá algunas filiaciones *veladas*, como la de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (cfr. Capítulo III: 3-Una increíble máquina macedonio-benjaminiana), y cierto *aire de familia* en textos de escritores más jóvenes que sólo en parte recuperan el impulso puigueso hacia los géneros masivos (novela de aventura, Guebel; novelas de género Feiling; novela

partir del surgimiento del rock nacional) también a mediados de la década del '60, y que sin interesarse o conocer siquiera la formulación puigueana -puesto que el vacío que llenan es vacío de literatura- cubren a su paso otros y a la vez los mismos recorridos de los *discursos mediados*.

#### **4-Organización de la obra**

El Capítulo I de este trabajo está reservado a la discusión teórica que permite abordar la lectura de los *discursos mediados*. Este marco teórico no es sólo una revisión y discusión de la bibliografía que me ha servido de punto de partida para la reflexión, sino también un recorte y selección que permite explicitar el modo de construcción del objeto a partir de las tres "entradas" teóricas previamente señaladas

49

El segundo capítulo aborda el análisis de la producción narrativa de Puig en función de su proyecto básico de cuestionamiento de la categoría de *original* en literatura y de su apropiación de discursos massmediatizados. Ambos movimientos confluyen en la construcción de políticas discursivas tendientes a la exhibición de subjetividades singulares. Incluyo, así, un análisis global de la narrativa de Puig a partir de ciertos *modos textuales de la reproducción* (cita, transcripción, codificación discursiva, traducción) y de un particular trabajo con la categoría de narrador (borradura, exceso). Este procedimiento de doble cara perfila el material básico para la construcción discursiva de subjetividades singulares. Más adelante analizo *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* a partir de la categoría de género como mecanismo complejo que no implica sólo clase de discursos o de textos sino más bien: condición de posibilidad del discurso, marca de reproducción, cultura massmediatizada, antirrealismo, melodrama e, incluso, singularidad. Por último, presento un mapa o constelación de entradas interpretativas a partir de las que

---

epistolar femenina Gilman/Montaldo) pero, llamativamente (o no) reinsertando siempre tal impulso en una lógica letrada.

<sup>49</sup> Cfr. p 15 y siguientes de esta misma Introducción.

exhibo el modo en que los análisis previos integran un objeto de lectura afín a los *discursos* mediados en la narrativa de Manuel Puig.

En el tercer capítulo evalué el modo en que el proyecto puiguelano de transformación de lo literario y su desplazamiento en dirección a un campo de *resistencias mediadas* se enfrenta con sus propios límites, puesto que se trata, en definitiva, de un proyecto literario que sólo puede manifestar un impulso hacia ese desplazamiento aunque no un desplazamiento efectivo. Además, siguiendo esta línea de investigación analizo otros textos de la literatura argentina contemporánea en los que se exhibe un gesto de apropiación *ambivalente* respecto de discursos y códigos massmediatizados.

En relación con esto último presento un análisis de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, la novela más *literaria* de Puig, aquella donde pareciera reevaluarse la producción anterior en virtud de una reafirmación del proyecto y, a la vez, de la representación de su permanencia dentro de la literatura. Luego, un análisis de *Su turno para morir* de Alberto Laiseca y de *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen a partir de sus estrategias de acercamiento/distancia en relación con los códigos de la cultura de masas contemporánea. Finalmente, me detengo en un análisis de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, novela en la que encuentro en forma *velada* una genealogía puiguelana. Se trata del último texto que cierra el corpus literario de los *discursos mediados*, y que postula tanto una teoría política del relato como una recuperación del procedimiento reproductivo -que ya había leído en la narrativa de Puig- llevado a eje temático-formal. El texto de Piglia y su análisis *cierran* en más de un sentido esta parte del corpus: por una parte, limitan un recorte y, por la otra, dan consistencia a un objeto -los *discursos mediados* en tanto modalidad particular del procedimiento mediático-reproductivo- que toma como punto de partida una aproximación conceptual ligada a elaboraciones teóricas y críticas del mismo Piglia (1993a-b) que su novela pareciera poner en acto.

En el Capítulo IV, a partir de un encuadre acerca del lugar de la palabra en las culturas jóvenes, analizo cómo éstas, en Argentina, llenan discursivamente su vacío de literatura a la vez que se mezclan con el universo mediático. El objeto *discursos mediados* vuelve aquí a cobrar sentido operando en forma análoga a como lo hacía en la narrativa de Puig pero fuera de la institución literaria.

El capítulo da cuenta del rock en tanto práctica discursiva a partir de un desarrollo amplio que abarca las relaciones de las subculturas jóvenes argentinas contemporáneas con las prácticas artístico-verbales y su inserción institucional mediática. En primer lugar analizo el desarrollo del rock en Argentina, desde sus inicios hasta la actualidad, a fin de diseñar un mapa de estéticas jóvenes que evidencian particulares subjetividades jóvenes. Algunas de esas estéticas exhiben en forma más clara su filiación *discursivo-mediada*, y la que considero más representativa en tal sentido -la estética *del sobreviviente*- es luego objeto de análisis particular.

Estas subjetividades juveniles son objeto de análisis, en el Capítulo V, en relación con los espacios de sociabilidad propios de las distintas subculturas y de las prácticas discursivas que los acompañan. En tal sentido, analizo los modos de demarcación de territorios en las subculturas jóvenes y los diversos vínculos que se establecen entre las prácticas urbanas jóvenes contemporáneas y la experiencia de la ciudad *posmoderna* -ciudad telemática que virtualiza el espacio público- fuera del ámbito juvenil. El eje analítico está dado por la investigación realizada en torno del desarrollo de los graffitis en Argentina.

En primer lugar, propongo una reflexión acerca del género graffiti y su relación con la cultura massmediática, relación quizá menos evidente que la que se da en el caso del rock pero, como demostraré, igualmente fundante en lo que hace a la producción de graffitis de la segunda mitad del siglo. Luego establezco una periodización que pueda dar cuenta de su desarrollo en Argentina y considero los modos de lectura hacia los que esta práctica se dirige. A partir de allí la atención está centrada en las diversas posibilidades de lectura *otra* respecto de las habituales lecturas que pueden realizarse en la calle. Tales posibilidades revisten un particular interés en relación con el objeto de estudio de este trabajo, puesto que instalan en el espacio público urbano usos diferenciales del lenguaje que, en conexión con el frecuente carácter antiinstitucional que exhibe el género, establecen una política de resistencia tanto hacia la *devaluación* de la palabra en la cultura massmediática como hacia los modos de vivir la comunidad.

Por último, el trabajo se cierra con un texto en el que reubico en el marco del objeto de estudio los análisis particulares propuestos. Destaco así, en una suerte de pequeño *modelo para armar*, los encadenamientos a partir de los cuales la serie

“reproducciones-géneros-singularidades” atraviesa todo el corpus. En esta conclusión, señalo también el espacio que pretende ocupar una palabra, como la de este trabajo, *demorada* en la lectura de los *discursos mediados* y que permite construir una mirada crítica que, *desde la letra*, se da la tarea de leer la producción de singularidades resistentes en la cultura contemporánea.

## 1- Transformaciones culturales, técnica y percepción

Existen en la actualidad muchos trabajos que estudian transformaciones culturales a partir de cambios en las técnicas disponibles a las personas para interactuar con el mundo (Debray 1995, Lowe 1986, Mumford 1982, Virilio 1988, 1989a y b, 1997; Weizembaum 1978). Un presupuesto básico de este tipo de trabajos sostiene que cada nueva técnica particular, esto es, cada nueva tecnología <sup>1</sup>, no sólo cambia los modos de actuar en/sobre el mundo sino que, de manera más radical, cambia tanto al sujeto como al mundo. Y esto, básicamente, porque los desarrollos tecnológicos implican, más allá de ellos mismos, una matriz técnico-social capaz de sustentarlos, una cierta manera de *ser en el mundo* <sup>2</sup> constituida históricamente y que en la Modernidad ha adquirido un fuerte carácter instrumental en consonancia con criterios economicistas de eficiencia, rendimiento y productividad (García de la Huerta 1990, Mumford 1982, Schmucler 1996). Es ya clásica la distinción que en este sentido hacen algunos autores entre el concepto de *tekné* griega que involucra tanto a los modos operatorios de actuar integrados a la naturaleza como a las prácticas artísticas y a una matriz ética de la acción (Bookchin 1989, Heidegger 1960, 1983, 1996) y el concepto moderno de técnica que se ha ido consolidando paralelamente al capitalismo en correspondencia con un ideal de progreso que sólo ha retenido de la concepción iluminista el componente científico-tecnológico en detrimento de los componentes ético y estético que, en principio y

---

<sup>1</sup> En la medida de lo posible, esto es, cuando los usos terminológicos más o menos corrientes no lo impidan, mantendré aquí una diferenciación entre *técnica* en tanto complejo técnico-social y *tecnologías* o *técnicas particulares* en tanto formas específicas e individuales de concreción de la técnica a nivel más bien instrumental. El mismo tipo de diferenciación puede leerse en toda la obra de Lewis Mumford -referente fundamental en lo que hace a una historia social de la técnica- bajo la terminología de *máquina* o *la máquina* (identificada con un "complejo tecnológico" en gran medida ligado a la noción de técnica en la Modernidad) y *máquinas* en tanto dispositivos particulares. Una completa presentación a la obra de este autor puede encontrarse en Patricia Terrero y Christian Ferrer "Lewis Mumford: El mito de la máquina" (1997).

<sup>2</sup> En términos heideggerianos se trataría en rigor, de un modo en que el ser se da, dona o destina al hombre actual. Modo *provocante* y no *poiético*, esto es, modo que concibe al mundo como reserva de energía a *disposición*. Cfr. Martin Heidegger, *Ciencia y Técnica* (1983) (incluye: "La pregunta por la técnica" y "Ciencia y Meditación" de Heidegger; "Prólogo" de Francisco Soler, e "Introducción a 'La pregunta por la técnica'" de Jorge Acevedo).

quizá sólo formalmente, se insinuaron en los ideales emancipatorios de la Modernidad (Subirats 1991).

Más aún, en tanto carente de significación de forma aislada, un desarrollo tecnológico particular, incluso, puede no encontrar cabida real hasta tanto la matriz técnico-social no esté debidamente preparada. En términos de Deleuze (1980,80)

Un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina, antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que asigna o selecciona los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su *phyllum*.

Toda tecnología participa así de un modelo de configuración; los instrumentos, herramientas o dispositivos técnicos particulares poseen un carácter simbólico y hasta pedagógico (Weizembaum 1978) en cuanto hablan y enseñan acerca de una determinada sociedad. Las historias de la técnica, en tanto historias de desarrollos tecnológicos o *inventos* (pólvora, reloj, máquina a vapor, ferrocarril, electricidad, nave espacial, etc.) han mostrado con frecuencia cómo cada vez lo que ha cambiado no ha sido sólo el modo de vivir de la gente (comer, vestir, habitar, viajar, matar) sino también el modo de percibir el mundo en que se vive. Y por supuesto, hay inventos (los de los medios de comunicación) que inciden en los modos de comunicarse, interrelacionarse y construir representaciones simbólicas en el interior de una sociedad.

Ya en el *Fedro* Platón pone en escena la discusión acerca de los cambios que produciría la invención de la escritura, su incidencia en los modos de acumulación del saber y en el ejercicio de capacidades humanas vitales para las culturas orales como la memoria. Ciertamente la escritura es ya una tecnología. La invención de la imprenta, por su parte, se constituirá en una nueva tecnología escrituraria, esta vez mecánica, que cambiará modos de ser/estar en el mundo. Así, la cultura occidental ha sido conceptualizada históricamente según su medio básico de comunicación, ya sea como cultura oral, quirográfica, tipográfica o electrónica (Lowe 1986) o, en una formulación afín aunque no totalmente equivalente, como gran arco cultural

aprehensible a partir de tres grandes eras o esferas: la esfera del ídolo, la del arte y la videosfera (Debray 1995<sup>3</sup>).

Una conceptualización de este tipo no debe dejar de considerar, sin embargo, el hecho de que no se trata de un proceso o desarrollo lineal unívoco. Si bien cada nuevo invento pareciera presuponer al anterior, existen simultaneidades y superposiciones que dan cuenta de la complejidad del entramado técnico disponible y efectivo aún dentro de una misma sociedad.

De allí que, si bien el pasaje del momento tipográfico al audiovisual electrónico en la cultura occidental contemporánea sugiere un cierto desplazamiento de la palabra escrita (Schmucler 1994, Steiner 1978, 1982, 1990), más que constatar su definitiva disolución resulta de interés reflexionar acerca de los modos posibles de su permanencia. Parafraseando a Héctor Schmucler (1994) me pregunto si aún queda tiempo para el retorno de las palabras. Con todo, habría que preguntar también cuál será el estatuto de ese retorno, en qué formas renovadas, transformadas, es que algunas *nuevas palabras* se hacen visibles sobreimprimiéndose sobre el fondo opaco del cual, sin embargo, son también deudoras. Puesto que cada época produce arte no sólo desde su lectura del pasado, sino desde su experiencia del presente -y de su pretensión de futuro-, es preciso preguntarse por los modos específicos en que se da en las prácticas artístico-verbales contemporáneas una toma de la palabra (de Certeau 1993) *presente*, pero que surge -limitada también por ese presente- no como negación sino como reversión y revuelta.

De este modo, así como se han estudiado distintas transformaciones en los modos de producción y recepción de la palabra en el pasaje de las culturas que sólo conocieron la oralidad a aquéllas que conocieron el manuscrito y luego la imprenta (Ong 1982), es posible estudiar también las transformaciones de la palabra en el pasaje de una cultura tipográfica a una audiovisual electrónica.

---

<sup>3</sup> Régis Debray ha venido desarrollando en la última década un trabajo de análisis de la cultura occidental a partir de sus medios de comunicación y ha concebido tal trabajo en el marco de una nueva disciplina o campo que llevaría el nombre de *mediología*. En términos del propio autor (1995, 11): "Esta disciplina se da la tarea de explorar las vías y los medios de la *eficacia* simbólica (...) Para resumir en una palabra su inspiración, este método tiene por eje la conexión controlada de la historia noble de las creencias y las instituciones con la historia prosaica de las herramientas y las máquinas."

Walter Ong esboza como hipótesis la idea de un retorno a un tipo particular de oralidad a la que, por oposición a la de las culturas orales primarias que jamás conocieron la escritura, denomina "oralidad secundaria". Sin embargo, sus análisis no se ocupan específicamente de ese objeto, por lo que sólo presenta algunas de sus características más generales (cfr. más adelante).

De todas maneras, y antes de acceder a una caracterización más ajustada de esa palabra, se hace necesaria una apreciación de algunos de los principales rasgos técnicos de esta última etapa de la cultura en Occidente. A partir de allí, será posible luego considerar hasta qué punto y de qué modo tales rasgos configuran también los modos de concepción de la palabra e inciden en las formas artístico-verbales contemporáneas.

### **1.1-Arte, técnica y reproducción**

Las caracterizaciones de la cultura mediático-audiovisual que se han venido desarrollando prácticamente a lo largo de todo el siglo XX (aunque con mayor frecuencia en su segunda mitad) suelen tener como eje la relación entre modos técnicos de producción artística y comunicacional y modos humanos de percepción; en la base de tal relación se halla, precisamente, el concepto de técnica como configuración de mundo.

Ya en la década del '30 Walter Benjamin, parte de cuyo trabajo se basó en el análisis de las condiciones técnicas de producción del arte desde un punto de vista materialista histórico, inaugura una línea de análisis que se ha convertido en referencia ineludible al conectar las condiciones de reproductibilidad técnica cada vez crecientes de artes como la fotografía y el cine con un cambio profundo en el aparato perceptivo de las colectividades modernas <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> "El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. *El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo*, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo." Cfr. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos*

Las condiciones técnicas propias del arte cinematográfico, por ejemplo -que en todo momento son del orden de la reproductibilidad-, imponen para Benjamin, gracias a la velocidad del movimiento de las imágenes, un modo *disipado* o *disperso* de relacionarse con la obra de arte que impide la fijación del pensamiento o, lo que es lo mismo, el recogimiento y el sumergirse en el interior de aquélla. Tal recogimiento frente a la obra es el carácter básico del modo *contemplativo* de percepción artística que halla su fundamento en un tipo de valor que la reproductibilidad técnica tiende a suprimir, esto es, el valor cultural o *aurático* de la obra de arte burguesa cifrado en su existencia original e irrepetible, en su experiencia del aquí y ahora <sup>5</sup>. Si el modo contemplativo corresponde a una percepción meramente óptica, el modo disperso corresponde, en términos benjaminianos, a una percepción táctil, no a un sumergirse en el interior de la obra sino al modo en que ella misma se sumerge en quienes la perciben permitiendo, de tal manera, no su contemplación sino su uso o experimentación <sup>6</sup>.

---

(1982), 52, nota 29, subrayado mío. En relación con el concepto de shock y la experiencia urbana, cfr. más adelante.

<sup>5</sup> Existe entre los investigadores que se ocupan de la obra de Benjamin un tema recurrente que suele denominarse el "debate Benjamin-Adorno" y que, más que a un debate explícito en el que ambas partes expondrían argumentos contrapuestos, remite más bien a una buena cantidad de críticas u objeciones que Adorno, ya en el exilio, realizó por carta a Benjamin respecto de textos como "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), "París, capital del siglo XIX" (1935) o "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" (1938). El eje del artículo acerca de la reproducción técnica del arte estaba centrado en un desplazamiento respecto de su teoría del aura en tanto experiencia auténtica ya que, en este caso, valoraba positivamente la liquidación del aura propia de la experiencia estética burguesa, pasiva contemplación que consideraba a la obra de arte como objeto de culto. La valoración positiva o negativa de los nuevos medios técnicos de reproducción artística ha sido objeto de múltiples lecturas, e incluso ha dado lugar a lecturas suficientemente parciales como para llevar la cuestión a un gran malentendido. La crítica de Adorno, puesto que conocemos su intransigencia respecto de cualquier producto de la industria cultural, permite avalar sin gran esfuerzo la interpretación acerca de que Benjamin estaba leyendo "positivamente" los nuevos medios de producción artística como el cine o la fotografía (en el texto, por otra parte, hay fragmentos muy explícitos en ese sentido) en cuanto liquidadores del aura en el arte. Sin embargo, no menos cierto es que hay pasajes en el artículo algo más oscuros, en los que se evidencia una típica ambivalencia de Benjamin a la que habría quizá que considerar con relación a lo que él mismo denominaba su "rostro de Jano" (Buck-Morss 1982, Wolin 1994). La liquidación del aura parece ser, en cierta medida, el paso quizá doloroso pero necesario, para que el arte abandone definitivamente el ámbito del arte burgués.

<sup>6</sup> Cfr. Walter Benjamin, op. cit.: "[el cine] cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y enfoques que se adentran en el

La relación entre las nuevas condiciones técnicas de producción artística y las cambiantes condiciones de recepción implica en la teoría benjaminiana la modificación del concepto mismo de arte. Dado que el carácter cultural de la obra cede paso a un aumento de carácter exhibitivo, se hace evidente la estrecha relación entre las condiciones de reproductibilidad técnica y el mayor acceso de las masas a los productos (y las producciones) artísticos. Sin embargo, no debe creerse que el valor que Benjamin otorga a la masividad propia del nuevo arte se agota en su carácter democratizador (en tanto igualdad de posibilidades de acceso). Su planteo, por el contrario, revierte en los modos de participación de las masas: "La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación" (1982, 52). Tal modificación pareciera justamente ir del modo contemplativo al uso, ese modo disperso, inmanente a la técnica cinematográfica pero que no puede desplegarse en su totalidad mientras los productos artísticos, en el marco de las condiciones generales de producción capitalista, exhiban constantemente su carácter de mercancías. Es por ello que en el momento de ejemplificar el cambio en los modos de participación de las masas Benjamin remite tanto aquí como en "El autor como productor" (*Iluminaciones III*, 1975) a su experiencia en la Unión Soviética de los años '20.

Aun cuando la mayor parte del peso de la teoría benjaminiana de la reproductibilidad técnica recae en las artes visuales -particularmente en el pasaje de la pintura, cuya relación con las nociones de *original* y *autenticidad* ha sido siempre estrecha, a la fotografía y el cine- su reflexión apunta al conjunto de las prácticas artísticas: así lo demuestra el interés por el dadaísmo en todas sus manifestaciones o el señalamiento del valor de autenticidad puesto en juego en el hallazgo de un manuscrito del siglo XV en el que se pueden detectar las marcas personales del copista, valor que poco a poco fue suplantado por la imprenta. Si la invención de ésta última es comparable en cuanto a modificaciones perceptuales a la invención de la fotografía, podría decirse que un poema dadaísta ("(...) ensalada de palabras que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable.", 1982,50) lo es respecto de la nueva técnica cinematográfica.

---

espectador como un choque." (51) y "Las edificaciones pueden ser recibidas de dos

En este punto vale la pena arriesgar que el artículo acerca de la reproductibilidad técnica del arte ha sido frecuentemente objeto de debate justamente porque evidencia en su concepción de la técnica una cierta *debilidad* de argumentación. No sólo se da aquí un desplazamiento en su primera teoría del aura -desplazamiento que para algunos autores vuelve a descartarse en el último Benjamin (Buck-Morss 1982)- sino que resulta problemática su conceptualización de las técnicas de reproducción en tanto inmanentemente políticas, esto es, no neutras, y sin embargo *utilizables* en diferentes contextos desde posiciones opuestas como lo son el materialismo histórico (expresamente declara Benjamin que su artículo ha sido escrito desde el materialismo histórico) y el fascismo. Al respecto, el epílogo del texto es suficientemente elocuente: en él, y a pesar de haber constatado el carácter progresista de las nuevas técnicas de reproducción artística en tanto liquidadoras de la concepción aurática del arte burgués (concepción sostenida a su vez por una "(...) serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio)", 1982,18), Benjamin tiende a ligar la técnica al fascismo debido a que, en ese contexto, ésta facilitaría la transformación de las percepciones "(...) conservando a la vez las condiciones de la propiedad" (1982,56) por lo que no haría más que "estetizar la política". En cierto sentido, pareciera que Benjamin sostiene aquí que el fascismo, apropiándose de los medios técnicos que servirían de base al desarrollo de las fuerzas productivas <sup>7</sup>, produce una inversión de sentido leída en términos de *violación*: "A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación *de todo un mecanismo* puesto al servicio de valores culturales." (1982,56 subrayado nuestro). ¿Significa esto que la reproducción técnica (*todo un mecanismo*), liquidadora de los valores culturales en el arte, también puede ser puesta al servicio de ellos? <sup>8</sup>

---

maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente." (54).

<sup>7</sup> Benjamin sigue aquí explícitamente los términos del marxismo clásico según los cuales el gran desarrollo de las fuerzas productivas conduce a "(...)la explotación crecientemente agudizada de los proletarios [pero también al] establecimiento de las condiciones que posibilitan su propia abolición." (1982,17).

<sup>8</sup> La nota 31 del artículo acerca de la reproductibilidad técnica parece ser suficiente contestación. Allí sostiene Benjamin: "Una circunstancia técnica resulta aquí importante (...) A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este

Es posible reevaluar esta contradicción si se logra mantener la idea del carácter político, esto es, no neutral, de la técnica en tanto *complejo*, y no en función de tecnologías particulares. El capitalismo, y más específicamente en el contexto de la reflexión de Benjamin, el fascismo frena el desarrollo de las fuerzas productivas en el sentido de instaurar una matriz tecnosocial que sólo halla su especificidad en la guerra: "(...) sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad." (1982,56). En la década del '30, cuando todavía tenía Benjamin cierta confianza en que "la proletarización creciente del hombre actual" diera como resultado que las masas hicieran valer su "derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad" (1982,55) la guerra era, definitivamente, la abolición de esa posibilidad.

En cierto sentido, Benjamin reproduce aquí la misma ambivalencia que presenta en otros de sus textos, como aquellos dedicados a Baudelaire y al París del siglo XIX, en los que lee la experiencia moderna del shock como aquello que modifica radicalmente el modo de percibir y actuar en el mundo y que es a la vez *herida* y posibilidad de redención <sup>9</sup>.

Es en "París, capital del siglo XIX" -y también en el primer ensayo sobre Baudelaire <sup>10</sup>- donde se lee más claramente ese *doble impulso* ligado a las ideas de

---

proceso (...) está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje (...) Los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos." (1982,55).

<sup>9</sup> Acerca de la idea de redención en el pensamiento de Benjamin, su relación con el misticismo y la Cábala judíos y su particular modo de complementarse con el materialismo histórico, cfr. Richard Wolin, *Walter Benjamin. Una estética de la redención* (1993).

<sup>10</sup> "París, capital del siglo XIX", "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" y "Sobre algunos temas en Baudelaire" son los textos sobre el tema más accesibles en español ya que, de la gran cantidad de material que incluye lo que hoy se conoce como la *Obra de los pasajes* (más de mil páginas fragmentarias recopiladas en el volumen V de las *Obras completas* en alemán), sólo éstos han sido traducidos. En términos cronológicos el primero de ellos es "París, capital del siglo XIX", escrito en 1935, y que es en realidad un esbozo o proyecto (*Exposé*) que Benjamin envía a algunos de los miembros del Instituto de Frankfurt para conseguir financiación para continuar el trabajo en París. A pesar de las objeciones que hace Adorno respecto del contenido del texto, Benjamin consigue de este modo que el Instituto financie su estadía en París, y es esto lo que le permite continuar la investigación para su proyecto de los *pasajes*. Más tarde, en 1938, envía al Instituto "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", primera versión de un texto que -a instancias de Adorno y de la poca aceptación del artículo en el entorno del Instituto- es reescrito bajo el nombre de "Sobre algunos temas en Baudelaire" en 1939. A pesar de la seducción que muchas veces han ejercido sobre los lectores los primeros dos textos, es más bien éste último el que los investigadores y críticos de Benjamin consideran más importante.

decadencia y redención utópica. En el contexto de un breve ensayo fragmentario en el que Benjamin analiza el siglo XIX desde "entradas" bastante heterogéneas en función de pares complementarios (Fourier o los pasajes, Daguerre o los panoramas, Grandville o las exposiciones mundiales, Louis Philippe o los interiores, Baudelaire o las calles de París, Haussmann o las barricadas), y en el que básicamente considera el espacio urbano del siglo XIX como fetiche, como el espacio donde los sueños del porvenir devienen en mito ("Las exposiciones mundiales son lugares de peregrinación del fetiche 'Mercadería' " 1986,130) puede también leerse:

En el sueño en que toda época anticipa la época que le seguirá, esa era venidera aparece enlazada con elementos de una prehistoria, es decir con elementos de una sociedad sin clases, cuya experiencia, que se encuentra depositada en la inconsciencia colectiva, crea, en su contacto con lo nuevo, una utopía que deja su huella en las mil formas de la vida, desde las construcciones duraderas hasta las modas fugaces. (127)

Si en otros fragmentos la moda se presentaba como el reino de la historia mítica de lo siempre igual -aunque con apariencia de novedad-, en éste aparece como una de las múltiples formas urbanas (como las nuevas construcciones en hierro, las galerías comerciales o pasajes) en las que la utopía deja sus huellas. También aquí, entonces, haciendo referencia a la "inconsciencia colectiva" <sup>11</sup>, Benjamin está pensando en el proletariado que podía aspirar gracias al impresionante y novedoso despliegue de las fuerzas productivas en el capitalismo a una reversión que lo guiara hacia la realización de una sociedad más justa. Puesto que las inmensas capacidades productivas del capitalismo no podrían evitar mostrar su reverso: la desigualdad en las relaciones de producción.

Irónicamente, sin embargo, y aquí se justificaba la crítica de Adorno, esto lo conducía a una presentación menos crítica de la era burguesa escamoteando de la presentación original de la *Obra de los pasajes* el equilibrio dialéctico que debía mostrar el mundo de la mercancía del siglo XIX como una imagen no sólo de la utopía sino también del infierno. (Buck-Morss 1982,291)

En su momento, Adorno criticó este ensayo no sólo por esta cuestión sino porque consideraba que el modelo ensayístico fragmentario que utilizaba Benjamin -a

---

<sup>11</sup> Sigo aquí la interpretación que da Buck-Morss en *Origen de la Dialéctica Negativa* (1982).

imagen y semejanza de un collage surrealista- no permitía la correcta mediación de unos elementos sobre otros sino que se quedaba en la instantánea iluminación profana, acrítica desde su perspectiva. Habría que tener en cuenta, sin embargo, que este *exposé* era sólo un esbozo para un futuro texto (*La obra de los pasajes*) y no el texto completo. El primer ensayo sobre Baudelaire, con todo, también recurre a la forma fragmentaria y de yuxtaposición de elementos heterogéneos con los que construye *imágenes dialécticas*: el conspirador, el flâneur, el trapero relacionados uno a uno con ciertos espacios -las barricadas, los pasajes o la taberna- en montaje con ciertos fragmentos de poemas de Baudelaire o datos históricos referidos a la industrialización. El texto, de hecho, debía constituir el capítulo intermedio de un libro entero sobre Baudelaire que, como desglose del anterior *exposé*, Benjamin planeaba escribir en ese tiempo.

"El París del Segundo Imperio en Baudelaire" se divide en tres partes: La bohemia, El flâneur, Lo moderno. Si se toma el caso del flâneur, por ejemplo, uno de los tipos sociales analizados por Benjamin y más frecuentemente citado, se observa que allí también aparece el *doble impulso*. Por una parte el flâneur que vagando por la ciudad hace "botánica del asfalto", es aquél cuya mirada puede equipararse a la apacible visión que de la ciudad dan las fisiologías urbanas (o panoramas literarios), pero, por otra parte, el flâneur completa la galería de los personajes que están al margen, cuya mirada puede ser también extrañada como la del poeta o el conspirador:

Había transeúntes que se apretaban en la multitud; pero había además el flâneur, que necesitaba ámbito de juego (...) Desocupado, se las da de ser una personalidad y protesta contra la división del trabajo que hace a las gentes especialistas. De la misma manera protesta contra su laboriosidad. Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes a las tortugas. El flâneur dejaba de buen grado que éstas le prescribieran su "tempo". De habersele hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese "pas". Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo una consigna de su "abajo el callejeo". (*Iluminaciones II*, 70)

El mismo *doble impulso* lee Benjamin en Baudelaire: fascinación y rechazo (Marshall Berman (1989) lo leerá en términos de una pastoral y una contrapastoral). De todos modos, no es adecuado atribuir esto a una simple ambigüedad de criterio. Más bien debe leerse como un aspecto central del pensamiento benjaminiano en

relación con la, a simple vista, *dialéctica oculta* <sup>12</sup> que se da entre cierto modernismo, y más específicamente, entre la vanguardia artística y la cultura de masas. Benjamin lee en ambas la experiencia del shock, y en ésta última cifra las esperanzas de una transformación radical de las percepciones como "prerrequisito para cualquier reorganización revolucionaria de la vida cotidiana" (Huysen 1986, 14).

La experiencia del shock, principio perceptivo fundante de la Modernidad, y que Benjamin lee, entonces, tanto en el arte de vanguardia como en la técnica cinematográfica y en la percepción urbana <sup>13</sup>, se deriva del concepto más global de experiencia -central en toda su reflexión y que reenvía a su teoría del conocimiento- expuesto concisamente en "Sobre algunos temas en Baudelaire".

El principal eje que hay que tener en cuenta aquí es el modo en el que Benjamin esboza una teoría de la experiencia que estaría en las antípodas de la experiencia, "vivida", ya filtrada o reprimida por la conciencia. Apelando a conceptos freudianos y a la concepción bergsoniana del tiempo (que diferencia entre tiempo vivido de manera conciente, racionalizada, y tiempo en tanto "duración", esto es, tiempo *puro* ligado a la memoria sensible del sujeto), Benjamin encara en la primera parte del texto un breve análisis de la obra de Proust que aparecería como el exponente literario de la experimentación del tiempo bergsoniano. Como es sabido, Proust articula su novela en torno de un procedimiento constructivo centrado en lo que él mismo denomina "memoria involuntaria", esa memoria corporal capaz de retrotraer al sujeto a aquel tiempo imposible de ser recuperado desde la conciencia (de allí los diversos episodios sensoriales productores de todo el texto: el sabor de la madalena, el tintineo de una cucharita o el desnivel entre dos baldosas <sup>14</sup>).

La experiencia urbana del siglo XIX es, así, la experiencia del shock, la de la multiplicidad de estímulos e impulsos que *hieren* la percepción del sujeto. En

---

<sup>12</sup> "The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture" es el título de artículo de Andréas Huysen en *After the Great Divide* (1986).

<sup>13</sup> Cfr. notas 3 y 5.

<sup>14</sup> Se podría decir que el procedimiento proustiano funciona como modelo de percepción de realidades siempre nuevas, por un lado reconstruye el pasado *haciéndolo realidad*, y por el otro habla también acerca de cómo es posible percibir una nueva realidad -el fin de un mundo y el comienzo de otro- a través de un particular modo de pautar el texto mediante

términos freudianos, la conciencia actuaría como barrera o freno de esos shocks de modo que el individuo logre una adaptación al sistema (principio de realidad). En términos de Benjamin, la poesía de Baudelaire, al exhibir las múltiples formas en que el shock impacta en el sujeto, permitiría un acercamiento a aquel tipo de experiencia auténtica que Benjamin atribuye al conocimiento filosófico y a la que denomina *Erffahrung* (la traducción española dispone de una sola palabra: *experiencia*; en algunas traducciones se hace la distinción entre experiencia vivida como mera existencia (*Erleibnis*) y experiencia (en su sentido fuerte, *Erffahrung*).

Por otra parte, es posible notar que la reflexión en torno del shock parece tener en Benjamin una amplia influencia de sus lecturas de Simmel. Muchos críticos destacan la gran influencia que Simmel ha tenido tanto en Benjamin como en Adorno en relación con un modo de escritura siempre atenta a los pequeños detalles, a los momentos particulares en los que se cifra la posibilidad de lectura del conjunto de la vida social (en el primer ensayo sobre Baudelaire Benjamin cita un pasaje de Simmel no sólo como fundamento de su argumentación sino también como reconocimiento a su particular lectura microscópica). La descripción que Benjamin hace de la experiencia del shock urbano presenta muchos puntos de contacto con aquella experiencia propia del *urbanita* que Simmel analiza en su artículo "Las grandes urbes y la vida del espíritu" (1986), experiencia abstracta (equiparable a la abstracción de los intercambios monetarios, en definitiva, a la abstracción de la mercancía) en la que el sujeto, impactado por multiplicidad de estímulos, debe aislarse en un embotamiento sensorial. La diferencia, con todo, radica en la particular combinatoria que Benjamin establece entre shock técnico-urbano y percepción poética como espacio de redención:

El poeta no participa del juego. Permanece en un ángulo; y no es más feliz que ellos, los jugadores. Es también un hombre despojado de su experiencia, un moderno. Pero él rechaza el estupefaciente con el que los jugadores tratan de apagar la conciencia que los ha puesto bajo la custodia del ritmo de los segundos. ("Sobre algunos temas en Baudelaire" en Sobre el programa..., 112)

Shock urbano y reproductibilidad técnica participan así de similares determinaciones, que apuntan a leer la cultura audiovisual de la primera mitad del

---

alusiones a "adelantos" o inventos tecnológicos: linterna mágica, tren, teléfono, aeroplano y

siglo XX -cuyo antecedente inmediato Benjamin lee en el París de Baudelaire- en términos de velocidad y movimiento, ambos "bajo la custodia del ritmo de los segundos", pero también en términos de requisito necesario para una interrupción del/los sentido/s y una recepción *productora en su desplazamiento*, dado que no queda anclada en los orígenes y se piensa como una *recepción en la dispersión*.

El concepto de origen en Benjamin ha sido largamente discutido por los críticos. Si bien en algunos casos se tiende a considerar desde la primera etapa del pensamiento benjaminiano -ligada a la Cábala y el misticismo judío- y por tanto en el sentido de fuente primordial o fundamento absoluto <sup>15</sup>, en otros, aun tomando en cuenta sus textos acerca del lenguaje en donde el concepto de origen resulta clave, se piensa más bien como punto de partida para una serie de transiciones que, como en la traducción, terminan -a modo de último tributo- *olvidando* el original. La traducción implica, también, un desplazamiento.

Tal, por ejemplo, la interesante lectura que realiza Anne Marie Gagnebin (1993) en la que analiza "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" y "La tarea del traductor" con vistas a fundamentar su lectura del origen benjaminiano como aquello que "(...) en la medida en que es inconcluso, históricamente abierto y generador de historia, representa inseparablemente la aparición del otro" (1993, 24). Así la traducción no es simplemente una copia del sentido comunicable de un texto original, sino más bien una intervención en la que "el original se modifica" ("La tarea del traductor", 1971, 132), esto es, una intervención que representa la aparición del otro. Se trata de una "forma peculiar" que permite encontrar en la lengua a la que se traduce un "eco del original" ("La tarea del traductor", 136).

La multiplicidad de ecos diseminados por las buenas traducciones, las que no atadas a la literalidad del original penetran también la lengua de quien traduce, permite pensar la traducción como una forma que no hace más que "poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí" (131), muestras imperfectas de una primera unidad perdida, el lenguaje puro de la Creación, pero que sólo puede ser alcanzado provisoriamente a través de la dispersión:

---

aeródromos, termómetro, calorífero, luz eléctrica.

(...) la verdad del original sólo puede ponerse en evidencia recién con la distancia del original, nunca en la inmediatez original, sino en las diferentes transformaciones y traducciones que padece a lo largo de la historia" (Gagnebin, 26).

La percepción en la dispersión, postulada por Benjamin en su análisis de los nuevos medios técnicos de reproducción artística, tiene que ser leída también a la luz de esta teoría de la traducción, no sólo porque la traducción es una forma de reproducción, sino porque desde el comienzo el artículo se postula en contra de la concepción burguesa del arte que privilegia valores como "creación y genialidad, perennidad y misterio" ("La obra de arte...", 18), concomitantes de una concepción del origen como lo estático e inmodificable sólo percible desde un distante respeto

16

Ese tipo de desplazamiento permite pensar también las inversiones que operan sobre el contexto massmediático los *discursos mediados* de los que aquí me ocupo.

---

<sup>15</sup> Así por ejemplo Stéphane Mosès en "L'idée d'origine de Walter Benjamin" citado por Anne Marie Gagnebin en "El original y el otro", AAVV, *Sobre Walter Benjamin* (1993).

<sup>16</sup> Dice Gagnebin: "La definición teológica del origen del lenguaje que algunos autores contemporáneos retoman y secularizan, no garantiza la presencia de un sentido último sino que, paradójicamente, graba en el lenguaje humano el sin-fondo de aquello que no puede nombrarse: precisamente aquello que la teología judía nombraba a través del nombre prohibido de Dios. Bettine Menke muestra con sutileza cómo Benjamin retoma a Hamman, que a su vez retoma a la Cábala, que a su vez retoma la tradición que a su vez se funda en la revelación... que a su vez no remite a un sentido último, sino sólo a aquel que se manifiesta en la traducción (...) ¡Que este vértigo describa un movimiento similar al de la *Différance* de Derrida es una hipótesis que pertenece a otro contexto!" (1993, 28) y más adelante "(...) este juego de reciprocidades entre las lenguas termina por hacer inútil la figura del original y la idea de un referente primero y estable. Esta conmoción de la definición referencial de la significación, ya presente en Novalis, será retomada varias veces por Benjamin, sobre todo en su doctrina de la alegoría y en su ensayo de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Conmoción característica de nuestra modernidad, también de nuestra 'postmodernidad', que puede terminar en la pérdida de todo sentido común, en la descomposición última de nuestros frágiles lenguajes, en la victoria de la manipulación y la violencia. Contra el pesimismo de Adorno (y más aún, contra algunas vituperaciones de Habermas) Benjamin siempre hará insistencia en las perspectivas redentoras que esta crisis de la tradición puede ofrecer a la acción histórica humana." (1993, 36). En cuanto a las relaciones posibles entre la teoría benjaminiana de la traducción y el deconstructivismo derrideano, cfr. Jorge Panesi, "Walter Benjamin y la deconstrucción" en AAVV, *Sobre Walter Benjamin* (1993). Es claro que la resistencia a pensar el origen en términos absolutos, y el rechazo de categorías como las de genio creador, perennidad o misterio para conceptualizar el arte, bien pueden complementarse con el trabajo deconstructivo de *conceptos metafísicos*, siempre y cuando -como destaca Panesi- no se caiga en la *tentación*, como lo

Como el poeta -o incluso el flâneur baudeleriano- los *discursos mediados*, y las representaciones de sujetos que despliegan, exhiben su rechazo del "estupefaciente" aunque se reconozcan en el ámbito de injerencia de aquello que "despoja de experiencia". Operación que significa, en definitiva, correrse de lo que le ha dado origen para rasgar la experiencia *despojada*. En resumen: alejarse del origen, del punto de partida que todo lo funda, difuminarlo, y no participar del juego.

Los objetos particulares que integran los *discursos mediados* operan, incluso, con la traducción llevada a rango de procedimiento. Para dar sólo algunos ejemplos en los extremos cronológicos del corpus que analizo en los capítulos siguientes, habría que considerar desde las múltiples transiciones entre lenguajes diversos (dibujos, relatos orales, relatos escritos, en tanto traducciones de filmes) que Toto pone en funcionamiento en su aprendizaje del "arte de narrar", y que la novela transcribe, en *La traición de Rita Hayworth* de Puig, hasta los desplazamientos registrados en algunas estéticas jóvenes a partir de la lengua del otro: del inglés al castellano, y nuevamente a un inglés *otro* (subdesarrollado) en ciertas estéticas rockeras; del lenguaje de la publicidad (ámbito por excelencia de la propiedad privada) a la "publicidad" de lenguajes *otros* en los graffitis que extrañan el lenguaje sobre las paredes, transgrediendo la frontera entre lo público y lo privado.

En los análisis particulares mostraré que siempre funcionan en los textos atravesados por los *discursos mediados* diversos tipos de traducciones, reproducciones y desplazamientos. Todas transiciones que permiten a los textos particulares desplazarse respecto de un centro originario -la industria cultural, ella misma pura reproducción- cuya fuerza centrífuga pretende contener todas sus variables. Así como la *traición* es la fuerza política más rotunda que ponen en juego las buenas traducciones, así también la diferencia en la repetición se infiltra en el meollo mismo de la reproducción técnica, que a simple vista parece permitir sólo la serialidad repetitiva de lo siempre igual.

Porque si bien los medios técnicos integran en cada contexto histórico una matriz técnico-social que los contiene, es necesario pensar que esa matriz técnico-social debe y puede ser transformada para que exista un futuro diferente. Y esos cambios no suceden de manera abstracta, cada ámbito de la vida está o podría estar

---

hacen muchos críticos deconstructivos, de ignorar, minimizar o excluir el programa

involucrado en ellos. La palabra artística de la que doy cuenta en este trabajo actúa, pues, en ese terreno, tomando uno de los impulsos contenidos en la reproductibilidad, pero no otro. Sí el desplazamiento respecto del *origen*, y (por ello mismo, incluso) no la repetición de lo siempre igual. Desde esa operatoria los *discursos mediados* alimentan una reconfiguración, una rearticulación, de entramados técnico-sociales, de modo de enfrentarse a su hegemonía.

## 1.2-La velocidad de la "liberación" 17

La línea de pensamiento acerca de la reproductibilidad técnica del arte inaugurada por Benjamin en los años '30 es retomada -explícita o implícitamente- décadas más tarde por reflexiones tan diversas como las de Lewis Mumford, Marshall McLuhan, Paul Virilio o Régis Debray. Sorprende incluso hasta qué punto planteos como los de McLuhan, que en los '60 resultaron novedosos, repiten parcialmente consideraciones de Benjamin, en particular aquéllas ligadas al carácter sensorial de las manifestaciones artísticas y comunicacionales y a su diferenciación entre modos táctiles y ópticos de percepción.

Lo menos que puede decirse es que el trabajo de McLuhan ha llevado siempre a cuentas la marca de lo polémico. Entre sus contemporáneos las adhesiones y los rechazos fueron casi siempre rotundos. Y aunque en la década posterior a aquella en la que McLuhan produjo sus principales obras, las derivaciones de su pensamiento se hayan agotado, la conceptualización de los *discursos mediados* no puede eludir al menos algunas de sus descripciones de los rasgos tecnológicos de los medios de comunicación contemporáneos en tanto, de hecho, han dado lugar a la construcción de un campo de estudio cada vez más presente en la cultura actual. Imposible pensar en una recuperación sistemática de estas descripciones -sistema que, por otra parte, pareciera faltar en las construcciones argumentativas del autor 18- pero, incluso a la luz de reflexiones posteriores como las de Virilio (cfr. más

---

sociológico de Benjamin.

17 Título de uno de los libros más recientes de Paul Virilio (1997), las comillas son mías.

18 Numerosos artículos que discuten la obra de McLuhan destacan tal asistematicidad. Cfr. Baudrillard y otros; *Análisis de Marshall McLuhan* (1982).

adelante), es notorio el hecho de que conceptos como los de simultaneidad de las percepciones o fusión de las categorías de espacio-tiempo constituyen en gran medida el bagaje interpretativo de la cultura de este fin de siglo.

A grandes rasgos puede decirse que el pensamiento *globalizante* de McLuhan se apoya por completo en la relación entre técnica y percepción para interpretar el mundo, sin considerar otros factores que pudieran incidir en los modos en que los individuos configuran el mundo y actúan en/sobre él <sup>19</sup>. Cada tecnología determina un modo particular de percepción basado en uno o más de los sentidos humanos (la imprenta determina la supremacía de la vista: la electrónica, la del sistema nervioso en general o, en su defecto, la del tacto, el sentido más unificador). La historia *mediática* de la percepción, sin embargo, se vuelve lineal e indefectible. De allí su conocida utopía de la retribalización de la humanidad. Siendo la cultura electrónica aquella de la unificación de los sentidos, de la eliminación de las distancias espacio-temporales, es también para McLuhan, la de una verdadera unión entre los hombres, fundamento de libertad y autenticidad <sup>20</sup>. Allí es justamente donde este pensamiento encuentra su límite. La aldea global ha adquirido características notoriamente diferentes a las vaticinadas por McLuhan, puesto que las relaciones entre cercanía/lejanía se juegan también en otros terrenos más allá de los nuevos medios de comunicación <sup>21</sup>.

En la línea que hasta aquí he venido analizando, destaca en la actualidad la reflexión del urbanista Paul Virilio quien en sus estudios sobre la dromología (ciencia o lógica de la velocidad) da cuenta de la particular transición que experimenta la

---

<sup>19</sup> Claro que Benjamin se apoyaba también en esta relación entre técnica y percepción pero no olvidaba leerla en el contexto de procesos históricos más amplios: historia del arte, historia de los medios y relaciones de producción. La relación entre técnica y percepción tiende a verse en McLuhan como autónoma.

<sup>20</sup> Dice Paul Riesman en 1966: "Actualmente es un clisé decir que la televisión y los transportes veloces están en vías de enlazar a todas las regiones de la tierra entre sí. Todo depende de lo que se entienda por 'enlazar'". Cfr. Baudrillard y otros, *Análisis de Marshall McLuhan* (1992).

<sup>21</sup> El debate acerca de las potencialidades comunicativas de nuevos medios de comunicación, Internet por ejemplo, reinstala en la actualidad ciertos *motivos* mcluhanianos como el de la eliminación de las distancias *entre los pueblos*. La novedad de Internet sería, para sus admiradores, que es *completamente democrática* ya que no posee instancias de *gobierno* y está diseñada según un modelo de red de múltiples e infinitas entradas. Aun así, basta una simple recorrida por la Red para observar modos de distribución de la información *montados* sobre una vasta red publicitaria.

cultura contemporánea en función de las nuevas tecnologías. Virilio se interesa, ante todo, por los modos de representación a partir de los fenómenos de aceleración que caracterizan a la vida cotidiano-urbana contemporánea. Velocidad de los motores y medios de transporte, pero también velocidad audiovisual del cine o del video. La noción de velocidad que maneja Virilio implica, también en este caso, consideraciones respecto de la percepción del espacio y del tiempo. En la actualidad las imágenes de espacio y tiempo son del orden de la instantaneidad y la ubicuidad. La realidad contemporánea pertenecería ya por completo al mundo de la relatividad einsteniana, hecho que no se verificaba cotidianamente en la época en que Einstein produjo su teoría.

Las tecnologías de la velocidad transforman las percepciones, éstas, a su vez, transforman los modos de representar la realidad y en cierto sentido la realidad misma <sup>22</sup>. La principal de estas transformaciones es la que define a la estética "tecnológica" contemporánea como estética de la desaparición antes que de aparición o emergencia. En términos de Virilio, desde la invención de la fotografía en adelante es preciso hablar de representación de imágenes por ausencia antes que representación por persistencia retiniana. En la velocidad de los pasajes entre cuadro y cuadro cinematográfico (o entre cuadro y cuadro ciudadana) persiste tan sólo una imagen mental construida e inubicable. Y ello, en aparente paradoja, porque se tienen ante los ojos multiplicidad de imágenes sobreexpuestas <sup>23</sup>.

La paradoja apunta, asimismo, a la literatura, un tipo de representación que tradicionalmente ha sido capaz de generar imágenes mentales. Por efecto de la proliferación y sobreexposición de las imágenes audiovisuales los lectores contemporáneos serían incapaces de formar imágenes mentales a partir tan sólo de la palabra escrita. Ante la velocidad de las imágenes audiovisuales -hábitat perceptivo de la subjetividad contemporánea- las palabras se opacan. En tal sentido las coincidencias no sorprenderán: en el capítulo III de mi trabajo analizo una de las

---

<sup>22</sup> "La realidad nunca está dada en forma simple y es generada por las tecnologías y modos de desarrollo de una sociedad en cualquier momento dado de su historia. Y en este sentido la velocidad es un elemento de representación.", Virilio (1989b, 43).

<sup>23</sup> Resulta interesante notar que ya en 1951 Lewis Mumford reflexionaba acerca de la relación arte/técnica a partir de la proliferación de imágenes producida por las técnicas de reproducción y ya en ese momento comentaba tanto la ubicuidad de las imágenes como su posible "olvido por sobreexposición" (Mumford 1961, cap. IV).

formas en que la literatura se hace cargo del fenómeno. En la novela *Su turno para morir* de Alberto Laiseca se exhiben interrupciones del plano narrativo que, precisamente, llevan el nombre de "imágenes mentales". En un texto que ambigua e irónicamente se prende de la cultura de masas (bajo la impronta del guión cinematográfico, la historieta y el policial negro), las imágenes mentales se sobrepunen explícitamente de modo de atenuar quizá el riesgo de su inexistencia.

En el último cuarto de siglo la transformación de las percepciones, a partir de efectos de simultaneidad, velocidad, fragmentación, ubicuidad y "tiempo real", que generan los medios de comunicación audiovisuales e informáticos, tiende a acelerarse de manera notoria. Por una parte, se trata de un proceso que -como ya he explicado- comienza en el siglo XIX, en relación con la proliferación/multiplicación de estímulos visuales y auditivos, y con las nuevas formas de la velocidad en el espacio urbano, y que encuentra un momento clave en las primeras décadas del siglo XX. Pero por la otra, ya en el fin del siglo XX se evidencia un salto cualitativo y no sólo de grado en relación con las transformaciones perceptivas a partir de la fuerte autonomía que adquieren las imágenes diseñadas informáticamente.

Hasta qué punto el campo experiencial se amplía pero también se restringe a partir de las nuevas tecnologías de comunicación a distancia que han incorporado "la perspectiva acelerada del tiempo real" <sup>24</sup> o el absolutismo de la velocidad de la luz (Virilio 1997) en las que sólo es posible confrontar al otro a través de la distancia, esto es, en las que el cuerpo tiende a ser cuerpo virtual, es todavía un problema que se debate en la actualidad. En tal caso, el carácter "táctil" que Benjamin adjudicaba a la naciente cultura audiovisual se estaría debilitando en grandes zonas de la cultura contemporánea, sobre todo en las que no hacen más que seguir un cierto "espíritu de época" guiadas por ese absolutismo de la luz.

A la determinación de los rasgos técnicos de reproductibilidad; fragmentación, simultaneidad y velocidad de las percepciones propios de la cultura mediática contemporánea, es preciso agregar finalmente algunas consideraciones respecto del concepto mismo de mediatización tecnológica, concepto que, si bien incluye a las

anteriores determinaciones debe ser pensado en una reflexión específica en relación con los modos en que -a un nivel general- involucra a los sujetos.

En efecto, es posible pensar que la mayor mediatización tecnológica distancia a los sujetos de la vivencia cultural directa modelo de la cual son, por ejemplo, las prácticas del relato oral en las que se da la interacción "cara a cara" entre productores y receptores. Las prácticas de la cultura oral son, efectivamente, prácticas en presencia.

Así, cabría postular una equivalencia entre mediatización tecnológica y mediatización de la experiencia. Pero tal equivalencia implica también una relación inversa, al menos desde el punto de vista de la identificación. En la actualidad los medios masivos de comunicación se constituyen como aquellas prácticas culturales que generan un mayor grado de identificación social. La televisión "en vivo" es en esto paradigmática. Su artificio de presencia es total (González Requena 1985). El conductor de un programa "en vivo" se instala en el espacio de lo íntimo y privado -la casa- de manera patente. Y ello debido al hecho de que el hábitat tecnológico se encuentra por completo naturalizado. Las prótesis técnicas (Virilio 1988) no son menos *naturales* que el propio cuerpo.

Frente a esto se presenta el problema de la frecuente adjudicación de un valor de autenticidad irrestricto (y por ende de verdad) a todo aquello que favorezca la vivencia directa. Todo lo no mediado tecnológicamente se convertiría así en una forma de la experiencia auténtica lo que conduce a una lectura nostálgica de la realidad sin gran valor explicativo. De todas maneras, y si bien la adjudicación de valores culturales no debería deshistorizarse, por lo que el valor de autenticidad que las culturas orales conceden a las relaciones en presencia no debería ser equivalente del que adjudican a esas mismas relaciones culturas que poseen otros medios de comunicación, también es cierto que la mediatización tecnológica contemporánea tiende a imponer modelos perceptivos homogéneos -mayormente

---

<sup>24</sup> Según explica Virilio "La noción de 'tiempo real' corresponde a la primacía de la velocidad de la luz, velocidad límite y no obstante *finita* que constituye, desde Einstein, una de las constantes cosmológicas." (1997, 78).

ópticos <sup>25</sup> y óptico-auditivos- que rechazan la experiencia en la que el cuerpo se podría ver comprometido sensorialmente de manera más integral.

El problema de la presencia, y de las posibilidades de una experiencia "auténtica" en las sociedades audiovisuales contemporáneas, puede ser reevaluado asimismo en función del modo en que Walter Ong (1982) caracteriza sintéticamente la palabra de las culturas de oralidad secundaria. Lo que permitirá retomar el planteo inicial respecto de las transformaciones de la palabra artística que ponen en escena la singularización a partir del modo en el que asumen el contexto massmediático.

En primer lugar, Ong destaca la proliferación de nuevos libros surgidos de la transcripción de diversas oralidades registradas técnicamente que, si bien por una parte serían prolongación de la cultura letrada, por la otra, contribuirían a una palabra escrita más informal, por presión de la oralidad. En segundo lugar, ya en relación con la oralidad secundaria producto de la jerarquización de medios como el teléfono, la radio, la televisión y distintos tipos de registro de sonidos, sostiene que la nueva oralidad secundaria comparte con la antigua su "(...) 'mística de la participación', el carácter comunal, su concentración en el presente, e inclusive el uso de fórmulas" (1982, 136).

Los principales rasgos que definen para Ong la expresión verbal y la estructuración del pensamiento de las culturas orales primarias están ligados básicamente al fuerte carácter memorístico necesario a estas culturas para su supervivencia. Así el uso frecuente de fórmulas y frases hechas, el carácter aditivo de su sintaxis "textual" y agregativo -antes que analítico- de su selección léxica, la redundancia, el tradicionalismo expresivo, el situacionalismo, la cercanía al entorno vital, y el sentido "interactivo" y comunitario.

Aunque la oralidad secundaria pueda compartir parte de esos rasgos, sin embargo se trataría de una oralidad más consciente de sí misma, superpuesta a los usos letrados que privilegian modos de expresión y pensamiento ligados a criterios como distancia, precisión, objetividad, tendencia analítica.

Y si bien Ong señala en primer término que la oralidad secundaria comparte con la primaria el carácter comunitario, presente y participativo, finalmente tiende a la

---

<sup>25</sup> En su libro *Mal de ojo* Christian Ferrer (1997) llama a esta hegemonía "servicio visual obligatorio".

conclusión de que en verdad la participación se da *en ausencia*, lo que conduce a un cuestionamiento del alcance comunitario de ese tipo de interacción. El grupo se transforma en *audiencia global*.

Por contraste con estas palabras *ausentes*, las prácticas artístico-verbales que analizo en este trabajo persisten, sin embargo, desde el interior de un sistema que las integra/desintegra constantemente, en la reposición del cuerpo en la letra. Por una parte, el tipo de representación del cuerpo que exhiben los textos permite, a nivel de las representaciones, dar cuenta de procesos de singularización resistente. Por otra parte, aun partiendo del estatuto de la palabra mediada tecnológicamente en la cultura contemporánea, el trabajo verbal en los textos -se trate de novelas, canciones de rock o graffitis, cada uno a su manera- abre el juego de las percepciones volcándose a la experiencia desinstrumentalizada.

Aunque esto podría predicarse de gran parte de la literatura "moderna", la diferencia que al respecto postulan los *discursos mediados* es que lo logran tomando como materia prima las condiciones de producción de la palabra mediada tecnológicamente. Se trata, en efecto, de prácticas verbales en las que la mediatización tecnológica de la cultura contemporánea bajo la forma de la reproductibilidad, fragmentación, simultaneidad y velocidad de las percepciones se reconstituye, desde la palabra, en una estética de resistencia.

Los *discursos mediados* hacen surgir así de la reproductibilidad -entendida en términos benjaminianos no como repetición de lo siempre igual sino como contestación del carácter cultural y percepción *dispersa*- el acontecimiento; de la simultaneidad, fragmentación y velocidad de las percepciones que en la actualidad remiten menos a la diversidad que a una concentración de los sentidos en la visión (y del sentido en torno del mercado), intensidades de sentidos aún no *colonizados*.

Así como la reproductibilidad técnica se reconvierte en los textos del corpus que analizo más adelante -a nivel de la trama, la estructura, o el trabajo con la materialidad de la palabra, entre otros aspectos-, a través de traducciones y desplazamientos, así también la fragmentación, simultaneidad y velocidad de las percepciones se integran en un giro que repone el cuerpo en la palabra y la carga de sentido(s). En *El país de la dama eléctrica*, por ejemplo, primera novela de Marcelo Cohen, que analizo con relación a su puesta en escena del pasaje y/o convivencia de una cultura letrada a una audiovisual, este trabajo se exhibe en la voz

fragmentada del protagonista quien *hace estallar* su palabra hecha de restos de canciones de rock, poemas de Rimbaud o Baudelaire, imágenes oníricas, mezclas de idiomas y velocidades mediáticas.

Asimismo, en los graffitis que integran los *discursos mediados* también la palabra accede a la experiencia no instrumental a partir de repeticiones (aunque sustraídas del universo técnico-mediático), velocidades (propias de las condiciones de producción/recepción del género), inversiones de imaginarios massmediáticos (en general a partir del juego y la parodia) y simultaneidad de percepciones que los acercan al lenguaje poético.

Los análisis que presento a partir del Capítulo II mostrarán los caminos específicos que dan lugar, para cada segmento del corpus, a las reconfiguraciones de esos aspectos técnicos de la cultura mediática contemporánea. Caminos que, sin embargo, no son independientes del trabajo con las otras dos “entradas” al objeto *discursos mediados*: la cuestión del género, que reinstala la problemática de la repetición, y el “diseño” de subjetividades singulares y resistentes.

## **2-El género en cuestión**

La cuestión del género es, sin duda, aquélla de la repetición. Cuestión y problema, esto es, tema, pero también asunto a resolver. En la cultura massmediática se trata netamente de un asunto ligado a la experiencia de la repetición. Si la sobreexposición llama al olvido, si la repetición de lo siempre igual automatiza la percepción <sup>26</sup>, ¿cómo pensar la *experiencia* en términos benjaminianos pensando también la reproducción? La misma pregunta que se le haría hoy a Benjamin debe plantearse con relación a los *discursos mediados*. Estos sostienen, sin embargo, la diferencia en la repetición. O, dicho de otra manera, en el género, la singularidad. Pero a tal formulación no se llega ciertamente de forma directa. El rodeo se hace en este caso indispensable.

### **2.1-El problema de los géneros en los estudios literarios**

Una vez que la reflexión acerca de los géneros literarios dejó de ser concebida en términos de preceptivas y que la negación *croceana* (Rubione 1984) de la categoría de género como tal perdió novedad, prestigio y sobre todo funcionalidad, las diversas teorías ocupadas en el tema tuvieron, en cierto modo, que comenzar a pensar de cero. Tales teorías se vieron en la necesidad de volver a definir y establecer los alcances del concepto mismo de género en relación con la literatura. Una serie de preguntas aparecieron entonces más o menos explicitadas según los casos. Por ejemplo: ¿puede decirse que los géneros son *algo más* que clases de textos agrupados según criterios determinados? ¿de qué modo se establecen los criterios de clasificación? ¿son los géneros categorías teóricas o históricas? ¿se establecen deductiva o inductivamente? ¿en qué sentido pueden constituir puntos de partida para la lectura crítica?

---

<sup>26</sup> Obviamente estos podrían ser los términos de los formalistas rusos quienes, paradójicamente no señalaron necesariamente los géneros popular-masivos como espacios verbales de automatización de la percepción, como sí lo harán más tarde los representantes de la Escuela de Frankfurt, en particular Adorno, cfr. más adelante.

No se trata aquí de formular y responder todas las posibles preguntas en torno de esta categoría, pero sí de reflexionar a partir de algunos ejes que iluminan la discusión acerca de los *discursos mediados*. En primer lugar planteo la posibilidad de definir la categoría de género de un modo *otro* que exceda la clasificación por la clasificación misma. Luego, puesto que los *discursos mediados* se sustraen parcialmente del campo institucional de la literatura, considero la diferenciación/indiferenciación entre dos tipos de géneros que ocurren en el campo de la lengua: los géneros discursivos y los géneros (textuales) literarios. Finalmente, y en un apartado posterior que debate en torno del género ya no sólo desde los estudios literarios sino también desde los estudios culturales y la crítica de los medios masivos de comunicación, me pregunto por aquellos géneros que se han dado en llamar *menores* como paso para la discusión del carácter político de la categoría.

En cuanto al primer eje, existen básicamente dos grupos de respuestas en parte relacionados entre sí. Uno de ellos piensa a los géneros como marcos, moldes o esquemas que posee el discurso para construir, representar o significar algo (según adopten estos términos las distintas teorías se irán a su vez diferenciando unas de otras). El otro grupo los piensa como instancias "privilegiadas" de mediación entre el texto particular y lo social. La bibliografía pertinente es extensa; de ella y recubriendo en cierta manera ambos grupos aún hoy continúa destacándose la teoría bajtiniana del enunciado como unidad de la comunicación discursiva que concibe a los géneros como modos indiscutibles de resolución *social* de la lengua (Bajtin, 1982 y Bajtin/Medvedev, 1978).

Bajtin/Medvedev realizan una crítica a la concepción de género que se desprende de la teoría de los formalistas rusos. Estos pensaban el género en términos composicionales como una particular conjunción de procedimientos con una dominante determinada. Sin embargo, afirman los autores, el género es más que eso. Se trata de una totalidad artística que posee una doble orientación hacia la realidad: por una parte el género se orienta hacia ciertas condiciones de producción

y de recepción <sup>27</sup>, esto es, posee una orientación exterior hacia la realidad; pero, por otra parte, el género posee una orientación intrínseca, "temática" hacia la realidad que se vincula con ciertos modos de ver y conceptualizar: "Cada género significativo es un sistema complejo de medios y métodos para el control conciente y la finalización de la realidad" (1978,133). De tal manera, los géneros son modelos de representación adecuados (por sus medios y métodos específicos) a ciertas zonas de la realidad. Un género no representa toda la realidad sino sólo los aspectos que de ella le son accesibles. Por ello "(...) nuevos medios de representación nos fuerzan a ver nuevos aspectos de la realidad visible (...) Un aspecto particular de la realidad sólo puede ser entendido en conexión con un particular modo de representarlo." (1978, 134).

Los géneros, en tanto "premoldeado" de la realidad no deben confundirse, sin embargo, con categorías a priori a la manera kantiana. El postular "nuevos medios" de representación para nuevas realidades implica a la vez que los modos de representar son adquiridos y que están en estrecha relación con el desarrollo de las condiciones de producción y recepción de la lengua y la literatura.

Otra vertiente desde la que se concibe a los géneros como esquemas de representación es la que transita Adena Rosmarin en su libro *The Power of Genre* (1985), un intento por construir una teoría retórico-pragmática del género pensado como instrumento crítico y en el que sigue reflexiones del teórico y crítico de las artes visuales E. H. Gombrich. La tesis de este autor sostiene que todo arte, aún aquél que trata de ocultarlo, comienza con un esquema. Y aunque Gombrich afirma que tales esquemas son categorías mentales, Rosmarin observa que se trata de categorías visuales externas al individuo, esto es, culturales, utilizadas por el artista en un sentido retórico-pragmático como instrumentos para persuadir al observador para que tenga determinada ilusión visual. De tal modo, tanto el pintor como el escritor (y el crítico que parte en su lectura de la categoría de género) *elegirían* determinados esquemas según un fin particular:

El esquema es necesario para comenzar el proceso de representación, pero la elección de un esquema particular es necesaria sólo en el sentido en que está

---

<sup>27</sup> "La oda, por ejemplo, era parte de la celebración civil, estaba por tanto directamente relacionada con la vida política. La oración lírica podía ser parte del oficio religioso o, en última instancia podía estar relacionada a él." (Bajtin/Medvedev 1978,131).

determinada por el juicio del artista sobre cuál de los esquemas posibles le servirá mejor para su propósito. Su elección, en suma, es pragmática y retórica. (Rosmarin 1985,164)

De esta manera, desde el punto de vista crítico, leer el género en el arte sería exceder ampliamente la idea de tipología con vistas a pensar los modos en que un conjunto de textos (y dentro de ese conjunto los textos particulares) permiten construir/representar la realidad. En términos bajtinianos esos modos de representar se vinculan con la capacidad del ser humano de aprehender la realidad mediante la construcción de enunciados: "Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua." (1982, 254).

Siguiendo en alguna medida esta línea y dentro de una reflexión más reciente ligada a la teoría marxista de la literatura, se encuentran las reflexiones de Raymond Williams (1980) y Frederic Jameson (1981) en torno del problema de género:

El valor estratégico del concepto de género para el marxismo radica claramente en su función mediadora, que permite la coordinación de un análisis formal inmanente del texto individual con las perspectivas gemelas de la historia de las formas y de la evolución de la vida social. (Jameson 1981, 105)

Esta función mediadora es posible porque los géneros serían, en palabras de Jameson, "(...) opciones formales determinadas por las condiciones sociales objetivas en un momento dado dentro de una gama de opciones posibles." (145). Si bien podría preguntarse hasta qué punto la historia de las formas y la vida social participan siempre de *perspectivas gemelas* y de qué modo se realiza la determinación de las opciones formales por las condiciones sociales objetivas, puesto que se trata de instancias heterogéneas (en el caso de Bajtin es la lengua constituida genéricamente el elemento mediador), el reconocimiento de la función mediadora del género permite siempre pensar el contexto. Ya sea que se vea al género como parte del contexto de la obra particular ("Un género [es] el lugar donde una obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras." Corti 1976, 151, traducción mía), ya sea que se lo vea como instancia donde tiene lugar algún tipo de debate social ("En un género se discute algo que no se percibe si uno permanece pegado al texto aislado. Algún problema que interesa especialmente a la sociedad y que no se debate, de ese modo, en ningún otro discurso o lugar." Ludmer 1984, 47).

En cuanto al segundo eje de análisis que considero pertinente, es posible partir también de la reflexión de Bajtin quien en su análisis del enunciado y sus tipos como únicas unidades de la comunicación discursiva apela a una indiferenciación básica entre géneros discursivos y géneros (textuales) literarios dado su común carácter verbal<sup>28</sup>. Con todo, existe una diferencia "no funcional", en palabras de Bajtin, entre géneros discursivos primarios o simples y géneros discursivos secundarios o complejos. Los géneros literarios formarían parte de estos últimos:

Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja (...) En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de éstos últimos y adquieren un carácter especial; pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros (...) (152)

Cabe señalar entonces, que lo que separa a los géneros secundarios de los primarios es una diferencia de grado en relación con determinados requerimientos pragmáticos, vale decir con el menor o mayor acercamiento a una situación de enunciación cotidiana e inmediata. De allí que la tradición bajtiniana haya sido retomada por los estudios literarios basados en la pragmática (como se sabe, adelantándose a su época, Bajtin concebía a la lingüística en términos pragmáticos). Con estos estudios queda ya asentada en forma relativamente estable hasta el momento la idea de que los criterios de clasificación genérica deberían acomodarse a tres principios básicos: en términos de Todorov (1978), propiedades discursivas semánticas, pragmáticas (respecto de la situación y las condiciones de enunciación) y verbales (aquellas que atañen a la materialidad misma del signo)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> "Pero desde la antigüedad clásica hasta nuestros días estos géneros [los literarios] se han examinado dentro de su especificidad literaria y artística (...) y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros pero que tienen una naturaleza verbal común." (1982, 249).

<sup>29</sup> En otra aproximación al problema, ésta de M. L. Ryan (1979, 312), se siguen los mismos pasos: "Para definir categorías genéricas son necesarios tres conjuntos de requerimientos: a) un conjunto de reglas pragmáticas (...) b) un conjunto de reglas semánticas (...) c) un conjunto de requerimientos de superficie."

Con todo, cabría despejar el terreno terminológico cuando se trata de estudiar el género en el campo de la lengua y la literatura. Bajtin, por ejemplo, no realiza una distinción frecuente en otros autores (Todorov 1978, Genette 1979), que años más tarde hablarán por un lado de *modos del discurso* y, por el otro, de *géneros textuales*. Genette sostiene que la conocida y reiterada división entre géneros épico, lírico y dramático surge de un malentendido a partir de las sucesivas interpretaciones de que fueron objeto *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, ya que allí en realidad se realizaba una tipología según *modos de enunciación* que podía atravesar distintos géneros: el relato sería un modo; la novela, un género. Ya Todorov había mostrado la misma diferencia con alguna variante terminológica: la acción de relatar es un *acto de habla*; la novela, un género que deriva mediante transformaciones y ampliaciones de tal acto de habla. La relativa diferenciación que hace Bajtin entre géneros discursivos primarios y secundarios no recubre por completo esta otra de modos y géneros; así una carta, siendo un texto, formaría parte de los géneros discursivos primarios; sólo el género (literario) epistolar podría pensarse como secundario. De todos modos, y en relación con el carácter socialmente modelizador del género estudiado por Bajtin, pareciera no ser determinante la distinción entre modos y géneros; dicho en otras palabras, tanto unos como otros revestirían el mismo carácter modelizador.

En un principio, postulé aquí la crítica que hace la escuela de Bajtin a la concepción de género de los formalistas rusos. Con todo, existe entre ambas posturas un elemento común. Se trata de la relación entre “hechos lingüísticos de la vida social” (Tinianov 1980) y géneros discursivos primarios (Bajtin), así como de sus correlativos “hechos literarios” y géneros discursivos secundarios. Una carta, dice Tinianov, es un hecho de la vida social (en términos bajtinianos: un género discursivo que posee una mayor inmediatez con la vida cotidiana). Sin embargo, en determinado sistema literario la carta puede convertirse en hecho literario. La *minoridad* de tales hechos lingüísticos de la vida social está dada por su no entrada en el sistema. Como señala Josefina Ludmer “(...) en general los géneros menores (ya se usen en el sentido de Tinianov para analizar los procesos de cambio de función, o en el sentido militante de Deleuze: los de las minorías sociales y raciales en relación con mayorías hegemónicas) se refieren siempre a zonas sociales de las prácticas verbales que no habían sido incorporadas a la literatura, o bien se sitúan

en el límite de lo literario y lo no literario, o bien a las escrituras y registros desprestigiados desde el punto de vista de la literatura dominante.” (1984, 46).

La categoría de género *menor*, en sus diversas modulaciones <sup>30</sup>, siempre patentiza una relación entre un adentro y un afuera (o un arriba y un abajo) que, en tanto relación de fuerzas, evidencia un carácter fuertemente político. Tal es el uso que del término *menor* hacen Deleuze y Guattari (1978) al referirse a las *literaturas menores* (aunque no a los *géneros menores*). Los rasgos constitutivos de estas literaturas son fundamentalmente tres: la desterritorialización de la lengua (literatura que hace una minoría dentro de la lengua mayor; la articulación de lo individual en lo inmediato político; y los dispositivos colectivos de enunciación <sup>31</sup>. A su vez, toda literatura puede convertirse en menor puesto que “(...) ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino *las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor* (...) para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.” (31, subrayado mío).

Ante esta aproximación a la noción de *minoridad* cabe señalar nuevamente cierto roce terminológico. En efecto, dentro del campo de la literatura muchas veces se ha utilizado la denominación “género menor” para señalar a aquellas producciones de la industria cultural que siguen esquemas preestablecidos y que, desde los parámetros de la literatura dominante, no llegan a instalarse en el sistema literario. Así el policial, la ciencia ficción, el melodrama folletinesco o la historieta entre otros ejemplos. Cuando Deleuze y Guattari plantean el carácter político de las literaturas menores, no se refieren en principio a esta clase de producciones “subalternas” <sup>32</sup> por lo que no habría que confundir a las *literaturas menores* con los *géneros menores*. Por su parte, cuando Adorno y Horkheimer (1987-1944-) cuestionan el carácter esquemático de los productos de la industria cultural están leyendo allí el signo

---

<sup>30</sup> Cfr. más adelante, páginas 74-78.

<sup>31</sup> En relación con el primer rasgo dicen los autores: “(...) el alemán de Praga es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos menores (véase en otro contexto, lo que los negros de Estados Unidos pueden hacer actualmente con el inglés).” (1978, 29). En relación con el tercero sostienen que se trata de algo diferente a una literatura de maestros, en las literaturas menores “(...) no hay sujeto, sólo hay dispositivos colectivos de enunciación.” (31).

<sup>32</sup> Las comillas, por supuesto, valen como un poner entre paréntesis en principio toda la evaluación peyorativa que reviste el término. Este poner entre paréntesis no siempre se

contrario a aquél atribuido a las literaturas menores. ¿Significa esto que al *género menor* propio de la cultura massmediática le está vedado un devenir *literatura menor*, en su sentido más "militante"? Responder esta pregunta supone dar aún otro rodeo, puesto que las reflexiones más importantes en torno de esta cuestión no provienen tanto del campo de los estudios literarios sino más bien de aquéllos ligados más específicamente a los medios masivos de comunicación.

## 2.2-Políticas de género menor

En el campo de los estudios en medios masivos de comunicación en Latinoamérica sobresalen básicamente dos aproximaciones al concepto de género. Por una parte, todas aquellas lecturas influidas por el pensamiento de la llamada Escuela de Frankfurt -en particular por el análisis que realizan Adorno y Horkheimer de la industria cultural- y, por otra parte, aquellas reflexiones de las últimas décadas que en un intento por superar la unidireccionalidad del paradigma frankfurtiano en lo que hace a las relaciones entre el polo de la producción y el de la recepción se detienen en particulares formas de hibridación o mestizaje de las culturas populares con las masivas (Barbero 1983, 1987, García Canclini 1990). Si bien la cuestión del género en la cultura de masas no puede separarse de una reflexión acerca de la constitución de subjetividades (que discutiré en detalle en el próximo apartado) como tampoco de aquélla de la reproducción técnica (discutida en el apartado 1.1), la centralidad de la categoría permite sin embargo una aproximación específica.

En el pensamiento de Adorno y Horkheimer acerca de la industria cultural, por ejemplo, se hace claro cómo la cuestión del género debe ser pensada tanto en su especificidad como en relación con la reproducción mecánica y la constitución de sujetos también *genéricos*<sup>33</sup> o tipificados, esto es, modelados en uniformidad. Aunque los tres son conceptos encadenados e interdependientes, la reflexión respecto del género permite considerar aspectos propios tales como la eliminación de las diferencias y la exclusión de lo nuevo en los productos de la cultura. El

---

lleva a cabo: cfr. por ejemplo, el libro de Andrés Amorós titulado elocuentemente *Subliteraturas* (1972).

<sup>33</sup> Tal el término que los mismos autores utilizan.

tratamiento que del género hace la industria cultural es, en términos de Adorno, el de la falsa reconciliación entre lo universal y lo particular. Más tarde, en su *Teoría Estética* (1983 -1970-) Adorno pondrá atención en la compleja dialéctica entre estos dos *momentos* del arte, complejidad que no llega siquiera a vislumbrarse por supuesto en aquellas estéticas preceptivas *impurificadas por la reflexión didáctica* (265) pero tampoco en la industria de la cultura cuyos métodos de reproducción sólo permiten la constitución de productos *standard, clichés, recetas y esquemas* (*Dialéctica del Iluminismo* 148). Más aún, la industria cultural segmenta al público con vistas al más pleno consumo por lo que "(...) las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente." (149). El esquematismo propio del género masivo es, desde esta perspectiva, aquello que liga al sujeto al sistema de producción. Con aguda ironía se observa cómo el género se transforma en sustituto del *a priori* kantiano:

Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse sobre la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano había asignado aun a los sujetos -la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales- le es quitada al sujeto por la industria. La industria realiza el esquematismo como el primer servicio al cliente. Según Kant, actuaba en el alma un mecanismo secreto que preparaba los datos inmediatos para que se adaptasen al sistema de la pura razón. Hoy, el enigma ha sido develado (...) Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. (151)

Así como eliminan las diferencias, los *tipos formales congelados* (sketch, short story, film de tesis, canción) excluyen toda apelación a lo nuevo. Y es conocida la importancia que Adorno otorga a la categoría de lo nuevo en tanto vinculante en el arte moderno. El experimento -la experimentación de lo nuevo- aparece en el arte como cuestionamiento de la idea de tradición, no tanto en el oponerse de las obras nuevas a las antiguas sino en la formulación de un arte que no tiene la perspectiva de ser reintegrado en la convención artística dominante y que por ello es tanto utopía como negatividad. El verdadero arte, para Adorno, no puede ser pensado en términos de afirmación:

Lo nuevo es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo: tal es su constante mal. Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas el que el arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que ésta queda

obstruida por la realidad funcional (...). Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía. (*Teoría Estética* 51)

Para Adorno la exclusión de lo nuevo obtura las posibilidades del *arte* masivo anclado en la repetición que, de esta manera, es tanto *forma* como *contenido* de toda la industria cultural. La repetición de lo siempre igual alcanza a los sujetos: "la industria cultural ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello por lo cual puede sustituir a los otros: fungible, un ejemplar." (*Dialéctica del Iluminismo* 175). Desde esta perspectiva el género es sólo *figura* de esa repetición y por ello negación de la utopía.

Desde otras perspectivas, con todo, el género massmediatizado es leído como clave de reconocimiento popular, base desde la cual pensar modos de contestación y resistencia. Tal el planteo de Jesús Martín Barbero (1983, 1987) quien lee los géneros masivos en Latinoamérica -el melodrama, por ejemplo- como formaciones complejas sólo aprehensibles desde tres direcciones no convergentes: la que liga históricamente la cultura popular del siglo XIX a la masiva, ésta última vista como el desarrollo de ciertas virtualidades contenidas en la primera; la que piensa a la cultura masiva como dispositivo de despolitización y control en tanto "(...) negación de los conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad {pero también como aquella sobre la que se establece} la mediación, esto es, las operaciones mediante las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular." (1983, 61); y por último, aquella dirección que apunta a los usos populares de lo masivo, a sus "gramáticas de recepción, de decodificación." (61).

De estas tres direcciones sobresalen en el discurso de Barbero las que evidencian una concepción del sujeto receptor no pasivo (en oposición a la concepción frankfutiana) y que toman como referente explícito el pensamiento de Michel de Certeau (1996 -1980-) en torno de las *tácticas del débil* en las que se encarnan las políticas de resistencia. Así en el melodrama, para citar el ejemplo ya mencionado, operaría una particular forma de representación del mundo (en el sentido bajtiniano) que familiariza las relaciones interpersonales

(...) y que consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco; y desde

ellas, melodramatizando todo, las clases populares se vengan, a su manera, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y de los sueños. (68).

Si bien los estudios en medios masivos de comunicación en Latinoamérica <sup>34</sup> que sostienen la recepción activa se ven limitados por un excesivo voluntarismo, que muchas veces es leído como populismo (en efecto, las clases populares no hacen *lo que quieren* con sus consumos culturales sino *lo que pueden*), la concepción del género masivo como cruzado por líneas divergentes en oposición a aquélla de la repetición uniformadora permite pensar la recontextualización del género que ciertos discursos, como los que aquí estudio, realizan al desprenderse de sus marcos institucionales.

La cultura de masas en tanto marco de contención deja, en efecto, poco lugar a la potenciación de esas huellas de resistencia encubiertas en el género. Desplazar el marco -por ejemplo, fusionar la cultura alta con la de los medios, desprenderse de la lógica de mercado propia de la institución mediática, *no hablar claro*, u otras tácticas- permite extraer de esa *máquina productora de subjetividades capitalistas* que es la cultura de masas (Guattari 1986) la materia para la producción de procesos de singularización. Esto es lo que los *discursos mediados* ponen una y otra vez en escena tanto en la enunciación como en el enunciado; también aquí -como lo hacía Adorno pero en un sentido desplazado- es preciso pensar que estos paradójicos géneros singularizados son *forma y contenido* de esa esfera de la cultura *mediada* que, sin embargo, no coincide con la de la industria cultural.

Así, este particular trabajo con el género constituye uno de los procedimientos centrales en toda la narrativa de Manuel Puig. Diversidad de géneros masivos entran en esos textos como espacios utópicos de reconfiguración de subjetividades que en principio podrían pensarse como tipificadas y uniformadas. Desde la apropiación -y muchas veces inversión- de géneros masivos que los distintos personajes ponen en

---

<sup>34</sup> La historia de las investigaciones en medios de comunicación en Latinoamérica contempla básicamente tres grandes vertientes: una primera época desarrollista, durante los '50 y '60 anclada en el estudio de los medios como agentes de modernización cultural; una fuerte influencia de la reflexión frankfurtiana que toma sobre todo el concepto de *manipulación* y lo reconvierte en el marco de las teorías de la dependencia (por ejemplo: Dorfman y Jofré (1974), Mattelart (1983)), tendencia que a su vez se combina en ocasiones con una influencia estructuralista y semiológica; y más tarde ya en los '80, la aparición de las

escena, hasta la apropiación que hacen de ellos las novelas mismas -al articularlos con técnicas narrativas de la alta cultura-, se da ese trabajo de desplazamiento y singularización.

También los graffitis y las letras de rock que aquí leo en el marco de los *discursos mediados* trabajan con la inversión del género dentro del género. Cada vez que el rock argentino permitió construir estéticas de resistencia tuvo que desplazar su marco genérico atado casi por completo a la industria cultural. Del mismo modo los graffitis de los *discursos mediados* constantemente discuten con otros géneros del discurso mediático, como por ejemplo, la publicidad que se apropia siempre de sus códigos, e incluso con la práctica más habitual del graffiti mismo que suele integrar por sobreexposición -similar a la que producen los medios masivos de comunicación- la indiferencia habitual de las grandes urbes contemporáneas.

---

teorías de la recepción activa (Barbero (1983, 1987), Orozco Gómez (1991) entre otros) que en la actualidad están siendo revisadas (cfr. por ejemplo, revista *Causas y Azares*).

### **3-Constitución de subjetividades en la cultura massmediática**

#### **3.1-Del hombre *unidimensional* a la producción de singularidad**

Más allá del género y de la *pregunta por la* (reproductibilidad) *técnica*, pero en conexión con ambos problemas, una reflexión más amplia acerca del estatuto del sujeto en las sociedades postindustriales y massmediatizadas se ha venido desarrollando en el campo de las ciencias sociales. En las reflexiones llevadas a cabo en E.E.U.U en las décadas del '40 y '50, por ejemplo, conceptos como alienación, impersonalidad, crisis de identidad, anomia, aislamiento han servido como clave para el análisis de las relaciones individuo/sociedad <sup>35</sup>.

Destaco, de entre ellas, los trabajos que los integrantes de la Escuela de Frankfurt llevaron a cabo en su exilio norteamericano (Adorno/Horkheimer 1970 -1944-, Fromm 1941, Marcuse 1985 -1954-) <sup>36</sup>. Como ya anticipé, en su *Dialéctica del Iluminismo* -trabajo en colaboración en el que Adorno y Horkheimer desarrollan una crítica del concepto de historia como progreso apuntando fundamentalmente a desmontar la supuesta promesa de una racionalidad evolutiva y creciente encarnada en el Iluminismo- se establece la posición central de la *teoría crítica* respecto de la cultura de masas <sup>37</sup> a partir de la experiencia que tuvieron de ella los autores en su exilio. Esa postura está cifrada en el concepto de industria cultural, un concepto que da la medida de cómo en la sociedad del capitalismo tardío todo producto de la cultura y del arte con función pretendidamente *progresista* termina siempre alienado de sí

---

<sup>35</sup> El análisis del estatuto del sujeto en la sociedad de masas es deudor, asimismo, de las aproximaciones que al respecto circularon en Europa y E.E.U.U. desde al menos la segunda mitad del siglo XIX. Desde el ámbito literario son ya clásicas las visiones de E. A. Poe y Baudelaire.

<sup>36</sup> Como otros estudios significativos de la época cfr. Riesman (1954 -1950- y 1974 -1954-) y Ruitenbeek (1967 -1964-).

<sup>37</sup> Reflexiones que adelantaban ya esta postura se encuentran en los artículos de Adorno "Sobre el jazz" (1936) y "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión del escuchar" (1938) y en el artículo de Horkheimer "Egoísmo y movimiento liberador" (1938),

mismo por llevar inscripta la lógica de la mercancía. Los productos de la cultura de los medios masivos llevarían al extremo tal lógica mercantil puesto que, en palabras de los autores,

(...) film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología (...) Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto de la necesidad social de sus productos." (1970, 147)

Adorno, particularmente, en sus escritos sobre estética lleva adelante una crítica de las diversas prácticas de la cultura de masas como fundamentación analítica de su teoría de la industria cultural. Tales análisis son el correlato opuesto de otra serie de ensayos dedicados al arte moderno y autónomo (música de Schonberg, por ejemplo) valorado en tanto única alternativa a los procesos de reificación propios de la sociedad capitalista. Si tal alternativa era posible lo era en tanto se trataba de un arte que -en el marco de una sociedad en la que todo es mercancía- concibe su función como una no función, esto es, pura negatividad; y ello, a partir de un trabajo histórico con sus propios materiales estéticos. De hecho, todo el programa filosófico de Adorno se basó en este concepto de negatividad (dialéctica) que proponía como método interpretativo para todos los órdenes de la vida social moderna. La cultura de masas, involucrada como estaba en el engranaje del capital (Adorno y Horkheimer analizan por igual la industria cinematográfica y la automotriz) no dejaba espacio para la práctica de esa negatividad por parte de unos individuos que, de tal manera, se convertían en lo opuesto del concepto de sujeto autónomo e interpretativo de la reflexión frankfurtiana. El sujeto de la cultura de masas era a la vez amorfo (sin límites capaces de acotar su individualidad) y dirigido.

A partir del análisis de rasgos inmanentes de los productos de la cultura de masas -serialidad, repetición, esquematización<sup>38</sup>- Adorno y Horkheimer concluyen que su misma lógica impide toda posible espontaneidad de recepción. El análisis que hacen del cine sonoro, por ejemplo, desarrolla la idea de que es a nivel mismo de la

---

todos ellos publicados en la Revista del Instituto para la Investigación Social. Al respecto cfr. Buck-Morss 1981.

<sup>38</sup> Cfr. 2.2-Políticas de género menor, en este mismo capítulo.

percepción que los sujetos tienen del medio donde se exhibe su capacidad de obturación de la espontaneidad:

Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades (imaginación y espontaneidad) mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador si éste no quiere perder los hechos que le pasan adelante. (1970, 153)

Si bien es claro que con tales argumentos Adorno y Horkheimer se oponen a la concepción benjaminiana de la reproductibilidad técnica <sup>39</sup>, resulta notable el hecho de que ambas perspectivas, que comparten en gran medida un programa filosófico (al menos así lo hacen Adorno y Benjamin desde su encuentro en Königstein <sup>40</sup>), toman como punto de partida un presupuesto común: la necesidad de un análisis inmanente como preconditione interpretativa. De hecho, en el caso del cine tanto Adorno como Benjamin analizan modos inmanentes de funcionamiento técnico y modos de percepción como efecto de tal funcionamiento. Pero si el análisis de las técnicas cinematográficas se asemejaba, el de los modos de percepción era por completo opuesto. Como ya señalé en el primer apartado de este capítulo, la rapidez de las imágenes constituía para Benjamin el anclaje técnico capaz de conducir al espectador fuera del ámbito de la contemplación aurática, incluyéndolo en un modo disperso de percepción que lo involucraba como sujeto de una experiencia nueva y cuyos efectos de *shock* podían producir la distancia necesaria al compromiso intelectual propio de una estética *progresista*. Adorno, por su parte, evaluaba ese mismo anclaje técnico según efectos contrarios. Su reflexión apuntaba a mostrar a un espectador falsamente involucrado puesto que desde el nivel técnico se le coartaba su capacidad de constituirse en instancia mediadora de sus propios procesos de conocimiento <sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr. 1.1-Arte, técnica y reproducción, en particular nota 5, también en este capítulo.

<sup>40</sup> Al respecto cfr. Buck-Morss (1981).

<sup>41</sup> Se trata de una falta de mediación mutua entre sujeto y objeto en el proceso de conocimiento que Adorno también criticó respecto de algunos otros trabajos de Benjamin (su defensa del surrealismo, el primer ensayo sobre Baudelaire, cfr. nota 5). Al respecto ver "Benjamin-Adorno sobre Baudelaire, correspondencia" en *Punto de Vista* (1990), y Buck-Morss (1981).

Si conceptos como los de industria cultural, alienación, anonimato, hombre-masa, impersonalidad, sujeto dirigido, unidimensionalidad marcaron en gran medida la reflexión de mediados de siglo en cuanto a las relaciones individuo/sociedad en el marco de las sociedades modernas, esto es, urbanas, industrializadas y massmediáticas, más tarde, con el pasaje de las sociedades occidentales desarrolladas de un estadio industrial avanzado a otro postindustrial e informatizado (y consecuentemente con las modificación de las relaciones del sujeto posmoderno con su trabajo, su tiempo libre, etc.), la discusión acerca de estos temas se ha revitalizado y aun transformado.

Así, las sociedades massmediáticas posmodernas ya no suelen analizarse en términos de una máxima impersonalización del individuo sino, por el contrario, pero con evaluaciones igualmente negativas, como las de una máxima personalización de los asuntos públicos a partir, por ejemplo, de la espectacularización de la política que presta atención más a la vida privada de los políticos que a sus plataformas programáticas. Se trata -según la reflexión de Richard Sennett (1975, 1978, 1980)- de un modo *intimista* de vivir lo social, de una privatización del espacio público con su consecuente vaciamiento y pérdida de sentido como tal. El propio Sennett señala que su argumento central revierte el ya clásico de la sociología norteamericana formulado por David Riesman (1954) en cuanto al pasaje de la vida social del individuo occidental desde lo interior a lo exterior (sociedades *internamente dirigidas* a *externamente dirigidas* <sup>42</sup>), sosteniendo que, de darse el pasaje, su dirección sería inversa: de una vida social organizada según parámetros externos (propios del conjunto social) a una vida social organizada en torno a los sentimientos personales. El principal síntoma de un cambio en tal sentido es el de una creciente confusión entre los ámbitos público y privado, desde el momento en que el mundo en su totalidad es vivido como lo siempre igual no diferenciado del propio yo. Una sintomatología que -en términos de Sennett- se define como narcisismo destructivo

---

<sup>42</sup> En cuanto a una formulación más amplia en el marco de una antropología comparativa que apunta a demostrar cómo el hombre en la civilización occidental se constituye en tanto individuo autónomo independientemente de la totalidad social (aun cuando viva en lo social), por oposición al modo de constituirse el sujeto en la sociedad hindú (valorización de lo social en detrimento de la individualidad: para constituirse en individuo el hindú se aparta físicamente del conjunto de la sociedad, su retiro "fuera del mundo" es su autonomía, cfr. Dumond (1983).

y cuyas manifestaciones más frecuentes se observan en el típico reclamo en consultorios de terapia psicológica respecto de la incapacidad de sentir y la sensación de vacío. El narcisista, en efecto, es incapaz de sentir puesto que al no reconocer lo otro pierde interés en lo siempre igual a sí mismo.

Uno de los aspectos más interesantes de la reflexión de Sennett es su modo de espacializar a la vez física y simbólicamente su conceptualización de las relaciones individuo/sociedad. Por una parte, desarrolla un análisis del modo en que el sujeto contemporáneo vive una pérdida de sentido de las relaciones con su entorno a partir de una concepción del espacio como derivado del movimiento <sup>43</sup>, un espacio que nunca es pensado como un fin en sí mismo sino, en términos instrumentales, como simple medio para *llegar a*. Tal concepción del espacio que Sennett atribuye a las sociedades contemporáneas en alguna medida a partir de las nuevas tecnologías (de los medios de comunicación en sentido amplio: los medios de transporte, la telecomunicación) produce una nueva forma de aislamiento del sujeto que revierte en una búsqueda exagerada de lazos íntimos y "transacciones psicológicas". Asimismo, la falta de relaciones físicas significativas entre el individuo y su entorno urbano <sup>44</sup>, tanto como su contrapartida, esto es, el repliegue hacia relaciones íntimas reducidas a un núcleo pequeño son leídas en otra clave (metafórica, si se quiere) en tanto falta de un provechoso ámbito de encuentro con el/lo otro propio de las relaciones impersonales, falta de una experiencia de la diversidad como condición de crecimiento: "(...) las gentes crecen sólo mediante procesos de encuentro con lo desconocido." (1980, 34).

En cuanto a los medios masivos de comunicación -objeto de reflexión inevitable en toda teoría acerca de la constitución de subjetividades contemporáneas- el pensamiento de Sennett, aunque no adhiriendo a una postura "apocalíptica" ("(...) no son aparatos infernales, según la habitual calificación de monstruo para el escenario de la tecnología (...)") <sup>36</sup>, no se aleja de la concepción frankfurtiana acerca de la

---

<sup>43</sup> En sus reflexiones acerca de la velocidad Virilio también comparte esta perspectiva (cfr. 1.2-La velocidad de la "liberación", en este capítulo).

<sup>44</sup> La discusión acerca de las relaciones sujeto/ciudad en el contexto de la actual sociedad informacional abarca un amplio espectro de problemas entre los que se cuentan la virtualización de los espacios físicos y su implosión (en términos de Virilio (1997), la ley de proximidad), la reclusión de los individuos en lo que Gubern (1987) llama "bunkers

conformación de sujetos pasivos a partir de rasgos inmanentes (“La pasividad es la ‘lógica’ de esta tecnología. Los medios de comunicación masiva intensifican los modelos de silencio de la muchedumbre (...)” 36). El argumento a la vez encuadra en la teoría general del ocaso de espacio público, siendo los medios electrónicos uno de los tantos vehículos (y no el menos importante) de privatización de la vida cotidiana a partir del repliegue del (tele)espectador en su entorno físico y relacional más reducido.

Si bien la reflexión acerca del vacío del espacio público tomado como fenómeno general de las sociedades globalizadas económicamente y mundializadas culturalmente <sup>45</sup> ha permitido pensar lo que en términos de Barbero (1983) son los dispositivos de control social ligados a los procesos de masificación, ello a su vez ha impedido en muchos casos evaluar fuerzas sociales y culturales que se presentan como alternativas y que -aun no siendo hegemónicas- implican otros modos de constitución de las subjetividades. En el caso de las diversas culturas y subculturas jóvenes, por ejemplo <sup>46</sup>, el vaciamiento del espacio público debería al menos ser matizado a partir de un análisis de las formas que exhiben estas culturas de estar en la calle (tanto física como simbólicamente).

Con todo, podría pensarse que el caso de las subculturas jóvenes se inscribe en el de los llamados grupos de acción local de los que en forma abierta descrea Sennett. Aun teniendo presente que las políticas locales y los llamados nuevos movimientos sociales (objeto de reflexión en las ciencias sociales desde fines de los años ‘60) muchas veces han sido incapaces de dar cuenta de lo que Laclau (1986, 1987, 1993) denomina *articulaciones* (por ejemplo, de lo global con lo local, de las luchas parciales de grupos específicos con las luchas de otros grupos también específicos en contextos determinados), el rechazo en bloque de tales experiencias sociales, o más bien el rechazo a seguir discutiendo alternativas articuladoras, sin embargo, termina simplificando el problema.

---

electrónicos” o “cuevas aterciopeladas” o la constitución de una calle “sorda y ciega” (Schmucler y Terrero 1992).

<sup>45</sup> Al respecto cabe señalar la distinción entre globalización y mundialización realizada por Renato Ortiz (1996). Según el sociólogo brasileño, si bien la globalización económica genera procesos de homogeneización cultural, debería ser considerada la idea de mundialización, concepto que permitiría pensar también la mezcla y la diversidad.

<sup>46</sup> Cfr. Más adelante, 3.2-Cultura joven y massmediación, y Capítulo V.

Ese rechazo del *localismo* es aún mayor en los ensayos del sociólogo francés Gilles Lipovetsky (1986) quien, bajo el sugerente título de *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, reunió una serie de artículos en gran medida influidos por la reflexión de Sennett, que se pretendieron un mapa cultural de la posmodernidad y llegaron a tener una considerable difusión en ámbitos académicos.

No sin ironía Lipovetsky integra con un mismo gesto de rechazo una cantidad de fenómenos que atribuye al llamado proceso de personalización a partir del cual se constituye el individuo contemporáneo en la era del consumo masificado. Así, a partir de un afán de autonomía y particularización de grupos e individuos sería posible considerar para el autor en igualdad de condiciones "(...) neofeminismo, liberación de costumbres y sexualidades, reivindicación de minorías regionales y lingüísticas, tecnologías psicológicas, deseo de expresión y expansión del yo, movimientos 'alternativos' (...)" (39). El sujeto posmoderno se define de ese modo -para Lipovetsky- según una suerte de narcisismo colectivo y 'local' (40).

La argumentación de Lipovetsky también realiza una crítica radical a la cultura de los medios masivos de comunicación aunque exhibe las transformaciones producidas desde el momento de la reflexión de Frankfurt hasta el actual: "Fase posmoderna de la socialización, el proceso de personalización es un nuevo tipo de control social liberado de los procesos de mistificación, reificación y represión." (41). El vehículo posmoderno de control se denomina -en palabras de Lipovetsky- *seducción*:

Lejos de ser un agente de mistificación y pasividad la seducción es destrucción cool de lo social por un proceso de aislamiento que se administra ya no por la fuerza bruta de la cuadrícula reglamentaria sino por el hedonismo, la información, la responsabilización. (43)

En un texto algo atípico -más ligado al análisis social que a la filosofía- llamado "Posdata a las sociedades de control" (1990) Gilles Deleuze desarrolla una reflexión en torno de esa misma transformación analizada por Lipovetsky, pero en términos de un pasaje entre las sociedades disciplinarias (objeto de reflexión del pensamiento foucaultiano <sup>47</sup>) del siglo XIX y principios del XX, y las actuales sociedades de control en las que el dominio se ejerce más sutilmente a partir de múltiples

modulaciones flexibles (y no moldes fijos) que logran un *consenso* generalizado. Las instituciones sociales no se definen ya según el concepto foucaultiano del encierro o secuestro sino según el modelo de los espacios *abiertos* y ubicuos de las redes informáticas.

En la base de tal pasaje -si bien esta reflexión se quiere un paso más allá de la de Foucault- se encuentra la problematización del concepto de poder, en función de la transformación de una noción represiva a una *productiva* <sup>48</sup> que permite pensarlo no como bloque totalizante sino como *capilaridad*. El poder unívoco y total (encarnado en otro tiempo en la figura del monarca soberano, luego en la del Estado) ha sido desplazado por un poder múltiple y proliferante que permea fluidamente la sociedad y que no debería ser estudiado sólo a nivel de macroestructuras.

Y es que, a pesar de la ironía desplegada por Lipovetsky -que lo lleva a simplificar el debate al incluir en un mismo "paquete" prácticas cotidianas de grupos heterogéneos, algunos autoasumidos como grupos de lucha política local y otros simplemente organizados en torno a "búsquedas interiores"-, esta otra forma de concepción del poder permite analizar no sólo sujeciones más sutiles sino también brechas para la acción política a partir de una nueva concepción del sujeto.

Las nociones de sujeto y poder, tal como se desprenden de la reflexión postestructuralista en general y foucaultiana en particular, permiten en un sentido considerar las sociedades de control como aquéllas en las que el poder llega sutil y microscópicamente a los individuos. Sin embargo, la misma fragmentación y capilaridad, en su desarticulación de un poder unívoco, hace posible pensar también en los intersticios que lleven a la constitución de subjetividades resistentes.

De allí que Foucault sostenga programáticamente que "donde hay poder hay resistencia" (1983b, 177). Así como el poder es, desde la perspectiva foucaultiana, productivo y no sólo represivo, así las resistencias son también productivas y no sólo

---

<sup>47</sup> Cfr. *La verdad y las formas jurídicas* (1980).

<sup>48</sup> Dice Foucault en la entrevista "Verdad y poder": "Ahora bien, me parece que la noción de represión es totalmente inadecuada para dar cuenta de lo que hay justamente de productor en el poder (...) Si el poder no fuera más que represivo, si no hiciera otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería? Lo que hace el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir." (*Microfísica del poder*, 1980, 182).

"reactivas". Aunque no estén nunca por completo en relación de exterioridad respecto del poder -puesto que ello implicaría desconocer el aspecto relacional constitutivo de la idea del poder en Foucault-, el autor explica que sería un error considerar que las resistencias son sólo -o siempre- puntos simétricamente enfrentados al poder que sirven a éste como "revés finalmente siempre pasivo, destinado a la indefinida derrota" (1983b, 177). Existen momentos de la vida social en los que las resistencias son posibles, o aun necesarias:

Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución un poco como el estado reposa en la integración institucional de las relaciones de poder. (1983b, 178)

La consideración de este *enjambre de puntos de resistencia* que, en ciertos contextos, alcanzan una *codificación estratégica* facilita en este punto de mi exposición el pasaje a los desarrollos de Laclau y Mouffe (1986, 1987 y 1993) en relación con la lucha política, en función de lo que los autores denominan una "democracia radicalizada". Y es ése el marco que me permite dar cuenta aquí de un pensamiento acerca de las resistencias en la vida política, social y cultural contemporánea, tanto a partir de grupos sociales específicos como -realizando una nueva transición que desarrollaré más adelante- a partir de la concepción de la resistencia en el arte. Ciertamente, es posible poner en duda la "eficacia" política del arte, si por ella entendemos la transformación *directa* de la realidad. Pero, por otra parte, y con la misma certeza, es posible afirmar la mirada política que el arte puede arrojar sobre la sociedad. Mirada que sin duda construye sentidos sociales tan eficazmente como cualquier otro discurso.

Como Foucault -quien considera que las resistencias no ocupan "el lugar del Gran Rechazo" (1983b, 177)- los autores no tienen en el horizonte *la* revolución, sino la diversidad de luchas emancipatorias que pueden articularse en el proyecto de construcción de un socialismo democrático. Esto, básicamente, porque la sociedad no es concebida en términos globales ni los sujetos como identidades transparentes. Pero la idea de que distintos puntos de resistencia pueden articularse de forma

contingente se hace fuerte en sus desarrollos y se liga incluso con los conceptos de "hegemonía", "bloque histórico" y "guerra de posiciones" provenientes del pensamiento de Gramsci <sup>49</sup>.

En forma correlativa a la concepción de poder -que los autores toman de Foucault- también llevan a cabo una "deconstrucción" de las concepciones de sociedad y de sujeto. En primer término, consideran lo social no como *totalidad suturada y autodefinida*, no como positividad sino como apertura constitutiva que implica una negatividad, una ausencia. La imposibilidad de fijación última del sentido *originario*, o fundante del todo social, implica considerar a los "diversos 'órdenes sociales' como intentos precarios y en última instancia fallidos de domesticar el campo de las diferencias" (1987, 108). Pero "ni la fijación absoluta, ni la no fijación absoluta [del sentido, de las "identidades"] son posibles (...) La imposibilidad de la fijación última del sentido implica que tiene que haber fijaciones parciales (...)" (129).

Esas fijaciones parciales, o puntos nodales, dan lugar a considerar proyectos de articulación hegemónica históricos y específicos. De allí que se pueda hablar de resistencias en tanto fijaciones parciales del sentido constituidas por prácticas contrahegemónicas. Pero para que esto suceda, no alcanza con concebir lo social como espacio abierto de luchas del sentido, sino que la noción misma de actor social debe ser revisada.

En el segundo caso, entonces, debe considerarse al sujeto en función del reconocimiento de los distintos espacios que un mismo individuo ocupa en la sociedad según sus diferencias de género, edad, clase, etc. Es sabido que toda la reflexión postestructuralista, en su proyecto destructor de nociones heredadas de la filosofía occidental, ha cuestionado el sujeto cartesiano como abstracto y universalizante (abstracción y universalización que no han hecho otra cosa que esconder su reducción de los sujetos a un grupo o clase que ejerce su dominio

---

<sup>49</sup> Laclau y Mouffe toman de Gramsci la concepción de la sociedad política como espacio de luchas hegemónicas, en las que las fuerzas antagónicas responden siempre a una lógica articuladora compleja y *sobredeterminada* (ver nota siguiente). La idea de hegemonía, así, debe distinguirse de la de dominación, ya que ésta última no requiere necesariamente una concepción relacional y articuladora. Sin embargo, los autores se separan de Gramsci en tanto éste concibe los sujetos hegemónicos únicamente en términos de clase social y en tanto mantiene la idea de una unicidad del espacio político.

sobre los otros grupos o clases) para sustentar una concepción que piensa al sujeto como diferencial.

La concepción de sujeto desarrollada por Laclau y Mouffe, basada en una consistente interpretación de la "deconstrucción" que de tal categoría hace el postestructuralismo francés, logra plantear nuevas formas de praxis política en un espacio social fragmentado y sortear el fantasma de la posible recuperación de las posiciones antagónicas para el sistema. Siguiendo las afirmaciones de Laclau (1986), se trataría de la ruptura de la categoría de sujeto como unidad racional y transparente, una inversión de la noción clásica de subjetividad que en vez de pensar al sujeto como fuente de significación global del mundo, lo piensa en función de posiciones diferenciales en el interior de un *discurso*: "Debemos abordar al agente social como una pluralidad dependiente de las varias posiciones de sujeto a través de las cuales el individuo es constituido en el ámbito de varias formaciones discursivas." (1986, 53).

A la vez que una politización creciente de diversas posiciones de sujeto conflictivas (a nivel de lugares de residencia, aparatos institucionales, varias formas de subordinación cultural, racial y sexual), los desarrollos de Laclau y Mouffe se plantean la necesidad de un estudio de las prácticas articuladoras entre posiciones de sujeto diferentes como paso necesario para una efectivización de su potencial liberador "(...) en el sentido de una sociedad más libre, más democrática e igualitaria." (1986, 54).

Esta concepción, sin embargo, no debe confundirse con la relativización política a la que podría conducir la idea de una "absolutización de la dispersión de 'posiciones de sujeto'" (1987, 140). Puesto que las posiciones de sujeto tampoco están *suturadas* y se integran a la lógica de la *sobredeterminación*<sup>50</sup> constitutiva de lo social mismo, "(...) hay un juego de sobredeterminación entre las mismas que reintroduce el horizonte de una totalidad imposible. Es este juego el que hace posible la articulación hegemónica." (140).

---

<sup>50</sup> Así como toman categorías gramscianas, Laclau y Mouffe toman del primer Althusser el concepto de *sobredeterminación* para caracterizar las relaciones sociales, contra la determinación "en última instancia" por la economía que Althusser intentó hacer compatible con el primero (1987, 110-112).

En este contexto, es posible retomar ahora (cfr. Introducción en este trabajo) el desarrollo que realiza Guattari en relación con los procesos de singularización en la constitución de subjetividades contemporáneas. Si el individuo ya no debiera ser pensado en tanto identidad homogénea (en forma equivalente a la de los planteos de Laclau y Mouffe, el autor considera que ése sería el término adecuado para el sujeto cartesiano) tampoco debería ser concebido como *individualidad*:

Sería conveniente disociar radicalmente los conceptos de *individuo* y de *subjetividad*. Para mí, los individuos son el resultado de una producción en masa. El individuo es lo serializado, registrado, modelado. Freud fue el primero en mostrar hasta qué punto es precaria esa noción de totalidad de un ego. La subjetividad no es pasible de totalización o de centralización en el individuo. Una cosa es la individuación del cuerpo. Otra es la multiplicidad de agenciamientos de la subjetivación (...) El modo como los individuos viven esa subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión o creación, en la que el individuo se reapropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso que yo llamaría de singularización. (1986, 31-33)

Si se acepta la hipótesis de Guattari, es preciso entonces investigar cómo son posibles en las sociedades actuales los *procesos de singularización* o la *producción de singularidad*. Cómo es posible *perforar el blanco* <sup>51</sup>.

Desde la perspectiva de Michel de Certeau, por ejemplo, la producción de sentido en las prácticas de la vida cotidiana está asociada -contra la creciente regularización que impone la cuadrícula tecnocrática e instrumental de las *identidades capitalistas*- a la reversión y a la táctica política contingente.

Las *combinatorias operativas* que los sujetos ponen en juego en su vida cotidiana al enfrentarse con el sistema que los disciplina, los *modos de hacer* desde el interior de lo dado que pueden ir del escamoteo en la fábrica hasta la producción silenciosa de la lectura -que no implica sólo acompañamiento fiel al texto sino más bien deriva y metamorfosis-, todas estas prácticas de los usuarios, "de quienes se oculta, bajo el

---

<sup>51</sup> "Todos los devenires singulares, todas las maneras de existir de modo auténtico chocan contra la subjetividad capitalista. O los devenires son absorbidos por ese muro, o sufren verdaderos fenómenos de implosión. Es preciso construir otra lógica -diferente de la lógica habitual- para poder hacer coexistir ese muro con la imagen de un *blanco* que una fuerza sería capaz de perforar." (Guattari 1986, 50).

sustantivo púdico de consumidores, la condición de *dominados* (lo que no quiere decir pasivos o dóciles) (...) desembocan entonces en una politización de las prácticas cotidianas." (1996, XLII-XLVIII).

Al igual que en las prácticas cotidianas, también en el terreno del arte las *maneras de hacer* en relación con los *sistemas impuestos* constituyen un campo de resistencias que operan en el terreno del otro:

Mil maneras de *hacer/deshacer el juego del otro*, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad sutil, tenaz, resistente de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas. (22)

En el caso de los *discursos mediados*, las representaciones establecidas están dadas por la producción de sentidos desde la actual cultura massmediática; las resistencias, a su vez, se *valen de* ese terreno para hacer finalmente otra cosa. Así, las diversas apropiaciones de lo que llamé antes *rasgos técnicos* de esa cultura -reproducción; fragmentación, simultaneidad y velocidad de las percepciones-, así la inversión del género dentro del género y la construcción de subjetividades singulares, sacan provecho del terreno ajeno.

Los *discursos mediados* constituyen, en definitiva, una de las respuestas más interesantes a la pregunta por las posibilidades de un arte político en la época actual. Frente a la museificación de las vanguardias, para quienes el modelo de lucha era más bien el de la *transgresión*, los *discursos mediados* siguen el modelo de las *resistencias*. Porque, tomando el argumento de Hal Foster (1985), cuando la transgresión que lucha por los sentidos sociales es integrada como parte de un todo que absorbe lo *otro* sólo para neutralizarlo, cuando ese todo se vuelve prácticamente inabarcable en tanto no tiene límites, no existen posibilidades de una oposición frontal desde otro lado:

Reconsiderar el lugar de las vanguardias no implica negar su carácter crítico en el pasado sino, por el contrario, ver cómo puede ser reinscripto como resistente, como crítico en el presente. La importancia de este reposicionamiento está sugerida en las metáforas (militares) de ambos términos: *vanguardia* connota la transgresión revolucionaria de límites sociales y culturales; *resistencia* sugiere lucha inmanente con o dentro de ellos.

(Foster 1985, 149, traducción mía)

La lucha por un espacio, o la lucha en el espacio del otro que define el concepto mismo de *resistencia política* <sup>52</sup> viene dada así, tanto desde la perspectiva de Foster como desde la de Laclau y Mouffe analizados antes, de la mano de la revisión de las categorías de sociedad, sujeto y poder que hasta aquí he venido desarrollando. También para Foster las fuerzas sociales que puedan oponerse a la *imposición* de sentidos, y por ende el sujeto de un arte político posible en el capitalismo tardío, exceden -pero no anulan- la categoría de clase social; del mismo modo que la lucha contra esa imposición se juega en el terreno tanto de los códigos culturales de representación como de los medios de producción. Más aun, si se considera el pasaje de las sociedades occidentales hoy globalizadas desde un primer capitalismo de producción a un posterior capitalismo de servicios o consumo, el terreno de ese consumo -por ejemplo, el de los "consumos culturales"- se convierte estrictamente en arena política.

Esa lucha en el espacio del otro se lee una y otra vez en los textos de los *discursos mediados*. En el habla productiva de personajes como Toto, Teté y Raba -en las novelas de Manuel Puig- quienes invierten las lenguas institucionales que los sujetan o disciplinan; en la narrativa de Puig en su conjunto, que decide apropiarse tanto del discurso de "alto modernismo" como del de la industria cultural, haciendo con ello otra cosa; en el tratamiento *delirante y excéntrico* de géneros masivos como el policial duro (cinematográfico y literario) o la historieta en *Su turno para morir* de Laiseca, en la *máquina descompuesta* que guía todo el "sistema narrativo" de *La ciudad ausente* de Piglia; en la capacidad que exhiben muchos graffitis para la apertura a una lectura silenciosa y disruptora de significaciones prefijadas por la cuadrícula urbana...

En definitiva, lo que aquí aparece son modos particulares en que la palabra artística generada en el marco de la producción cultural massmediatizada construye una reapropiación del discurso del otro y encuentra los resquicios para la inversión del sentido y la libertad. De la multiplicidad de estos espacios intersticiales que el arte puede poner en juego, las prácticas artístico-verbales que aquí analizo, asumen

---

<sup>52</sup> La historia registra usos "célebres" del término mismo "resistencia" para nombrar esa lucha sutil y tenaz, siempre algo oculta en el interior de representaciones dadas: en Europa, la Resistencia durante la segunda guerra mundial; en Argentina la resistencia peronista posterior al golpe militar de 1955.

la zona más cercana a la massmediación y por ello también la más riesgosa, en el sentido de su fragilidad para la construcción de una distancia respecto de las modelizaciones serializadas y regimentadas propias de la subjetividad mediático-capitalista. Hecho que reafirma, por otra parte, la necesidad de su relevamiento y análisis.

### **3.2-Cultura joven y massmediación**

Como parte de los textos atravesados por los *discursos mediados* que analizo en este trabajo integra también un recorte cultural propio ligado al ámbito de las culturas juveniles en la segunda mitad del siglo XX, considero pertinente aquí establecer algunas premisas básicas para el abordaje de tales textos en función de ese recorte específico.

Mi trabajo no se interesa en particular en las letras de rock o los graffitis como prácticas artístico-verbales en tanto que jóvenes, sino justamente en cuanto comparten una serie de rasgos equivalentes a los que encuentro en cierto tipo de literatura, y que permiten incluir a esas prácticas artístico-verbales en el campo de los *discursos mediados*. Sin embargo, desconocer el marco conceptual que se ha desarrollado hasta el momento en estudios específicos, permitiría sólo un acceso restringido a esos objetos. Por otra parte, el caso de las subculturas jóvenes puede ser considerado, en relación con el desarrollo previo que he realizado en torno de la categoría de sujeto, como la manifestación de ese desplazamiento desde la centralidad de una clase (productiva) a la sobredeterminación entre diversas posiciones de sujeto, una de las cuales -el ser joven, en este caso- adquiere un rol prominente pero no exclusivo.

Es ya aceptado en los estudios sobre el tema (Avelló Florez y Muñoz 1985, Braslavsky 1986, Guillén Ramírez 1985, Margulis y otros 1994 y 1997) el hecho de que la categoría de "lo juvenil" debe ser pensada en términos más culturales que biológicos. El pasaje entre la infancia y la adultez no está fechado: hay sociedades en las que el tiempo de *tránsito* es sumamente corto; en otras, por el contrario, se extiende durante una considerable cantidad de años. Así, en sociedades

preindustriales tal período ha sido mucho más corto que en las industrializadas y -sobre todo- postindustrializadas. Ello se debe a que el salto entre la juventud y la adultez se define en gran medida a partir de la entrada del individuo al sistema productivo, y a partir también de la adquisición de ciertas responsabilidades de orden afectivo. La independencia afectiva respecto de la familia de origen, o la independencia espacial, es decir, la constitución de un espacio material y simbólico más allá del de la familia de origen son las variables a tener en cuenta en este caso.

Es destacable el hecho de que si bien cualquier etapa de la vida de los seres humanos puede llegar a conceptualizarse como tránsito o etapa intermedia entre una anterior y una posterior, en las sociedades occidentales contemporáneas es la etapa juvenil la que se concibe más frecuentemente como pasaje e intermediación. Podría pensarse así que se trata de un efecto de peso en el momento de caracterizar a las diversas culturas juveniles puesto que pareciera que la etapa central, hacia la cual todas las demás apuntan y alrededor de la cual se organizan, es la adultez. Y esto, aun a pesar del *juvenilismo* que caracteriza a la cultura de fin de siglo, juvenilismo que no es otra cosa que una tendencia a adoptar parcialmente rasgos comunes a ciertas subculturas jóvenes (pero no a todas), gesto que por lo general se agota en la superficialidad de las apariencias. Cabría por tanto diferenciar este tipo de sociedades organizadas a partir de la edad adulta de otras en las que la vida de la comunidad se organiza, por ejemplo, en torno de los ancianos. En estas últimas sociedades, de hecho, difícilmente podría pensarse la categoría de lo juvenil como herramienta de análisis.

Aceptado el concepto de "lo joven" como categoría cultural -período de tiempo anterior a la adquisición de ciertas responsabilidades (lo que en los estudios sobre el tema suele denominarse como *moratoria social* (Margulis y otros 1996)- es preciso señalar, con todo, que tal período puede variar considerablemente atendiendo a otros factores como la clase o el género. Así por ejemplo, es verificable el hecho de que aun dentro de una misma sociedad, el pasaje hacia la adultez se adelanta en los sectores de menores recursos económicos (y más todavía para las mujeres que para los varones) y se atrasa en los de mayores recursos. Los jóvenes urbanos de las clases medias y altas son, en efecto, quienes *gozan* más probablemente de esa *espera* concedida por el resto de la sociedad.

Sin embargo, aun a pesar de tales diferencias, existen factores que permiten considerar cierta relativa (e incluso también aparente pero no por ello menos significativa) unificación de culturas y subculturas jóvenes. En primer lugar, lo que Margulis y Urresti (1997) denominan *moratoria vital*, período de tiempo en la vida de los sujetos que -a pesar de sus otras diferencias- los liga en torno de una socialización a partir de códigos diferenciables generacionalmente y en los que sobresale cierta experiencia del tiempo en tanto no limitado, aquello de lo que se dispone imaginariamente en exceso. En segundo lugar, un marcado consumo cultural ligado en gran medida a los medios masivos con eje en la música, aun a pesar de la diversidad de estilos: este eje pasa *globalmente* por el rock y todos sus derivados para grandes sectores de jóvenes urbanos de clases medias y altas, pero también para muchos jóvenes de sectores populares que se diferencian así de sus pares apegados a la música mediática *propia de su clase de origen*, esto es, en Argentina, la música de bailanta.

Habrá que notar además que la idea de una cultura joven en cierto modo autónoma y con peso considerable en el resto de la sociedad se da en Occidente de manera bastante reciente. Aun cuando hayan existido en otros períodos acciones culturales propias de los jóvenes (en el romanticismo, por ejemplo <sup>53</sup>) el concepto de cultura juvenil que funciona en la actualidad comienza a cobrar importancia sólo a mediados de este siglo.

En este sentido, las prácticas culturales de los jóvenes a partir de las décadas del '50 y '60 y la consolidación de los medios audiovisuales (cine, TV, radio, música, video) determinan la constitución de aquello que se entiende por cultura juvenil. En el cruce de ambos factores -irrupción de los jóvenes como grupo social capaz de moverse dentro de una cultura propia y expansión de los medios- se plantea un cambio en el concepto mismo de cultura. Según Franco Ferraroti (1985) un fenómeno como Woodstock, por ejemplo, muestra hasta qué punto la idea de cultura pasa de ser un "(...) modelo normativo basado en el perfeccionamiento individual y en la metódica capacidad de duda (...)" a convertirse en "(...) norma de vida, estilo y

---

<sup>53</sup> Al respecto, cfr. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy (1978). Puesto que los autores leen en gran medida a partir del texto de Walter Benjamin *El concepto de obra de arte en el romanticismo alemán*, resulta interesante tener en cuenta que el propio Benjamin,

manera de ser en grupo.”<sup>54</sup> De tal manera, es interesante observar cómo la música, por ejemplo, no es ya una práctica artística *para escuchar* sino más bien una *para vivir*. A partir de los '60 la cultura de los jóvenes se hace, en efecto, cada vez más vivencial. Todo hecho cultural -incluidas las prácticas artísticas- se convierte así en un hecho de vida. Un legado de la cultura grupal del hippismo -comunitarismo que en ciertas prácticas cotidianas se asociaba a diversas prácticas artísticas- que aún en los '80 y '90 se mantiene vigente a pesar de las grandes diferencias entre las culturas jóvenes de ambos períodos (oposición entre pensamiento utópico y descreimiento de las utopías; denuncia de los medios masivos y aceptación de la imposición del marco mediático, visión de futuro e incertidumbre respecto del futuro, etc.) En uno y otro caso, la música (más otras prácticas artísticas conexas) se constituye en el *verdadero* lugar de vida.

Ahora bien, aun cuando la constitución de las culturas jóvenes a partir de los años '60 se halla indisolublemente ligada a los medios masivos, la relación entre ambos términos no es estable. En principio, entre los '60 y los '80/'90 se produce un cambio en la concientización de la relación misma. En los '60 se conjugaban una cierta dosis de confianza en la democratización de la cultura a partir de los medios (residuo de ideologías modernizadoras de la época) más una gran cantidad de rebelión (denuncia de la alienación producida por el sistema, incluidos los medios), rebelión que, sin embargo, no pudo prever por completo la operación fagocitadora que los medios mismos produjeron sobre ella. Esto es, la comercialización de la cultura beat-hippie. Las culturas jóvenes posteriores, mucho menos rebeldes en sentido sesentista, se hacen cargo de otra forma de aquella operación. Así en los '80 aparecen desde el cínico-festivo “En mi pieza tengo un poster de todos ustedes (firmado) El Che”, de un grupo graffitero como Los Vergara, hasta el “futuro llegó

---

en sus primeros escritos se ocupa de la experiencia de la juventud. Cfr. Walter Benjamin (1993).

<sup>54</sup> Podría pensarse que esta transformación del concepto de cultura viene ya preparada por cambios más generales que se habían operado ya desde el siglo XIX en Occidente. En términos de Williams (1980) desde los románticos se percibe la cultura no sólo como el *cultivo del espíritu* sino también, en su sentido más antropológico, como el modo de ser de la comunidad. Lo que destaca Ferraroti en su apreciación es cómo ese *modo de ser* se piensa en la cultura joven en tanto grupal (y no individual) pero *diferente* del resto de la sociedad.

hace rato/ llegó como vos no lo esperabas” de Los Redondos (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota).

Ciertamente la relación de los jóvenes de los '80/'90 con la cultura de la massmediación es entre resignada y cínica: una aceptación de la fuerza de la institución mediática a partir de la cual se producen sin embargo respuestas variadas. Los usos políticos de estas subculturas no pueden desligarse de la conciencia de esa relación con la institución. Siendo improbable encontrar las líneas de desarme capaz de convertirla en otra cosa, las políticas de oposición más frecuentes son las de resistencia antes que las de la rebelión.

Pensar una subcultura joven implica entonces una tarea de recorte: en primer lugar, histórico-sociológico, como ya he sostenido entre las culturas jóvenes de los '60 y las de los '80/'90 existen diferencias fundamentales; luego, un recorte a partir de diferencias de género, clase, educación, lugar de residencia. No existe una única cultura juvenil en un período determinado. El concepto de subcultura, de ese modo, parece en efecto más apropiado. En un sentido más bien general el término “subcultura” responde a una diferenciación de códigos y grupos, dado que no se puede postular la idea de *una* cultura joven homogénea. Sin embargo, en un sentido más específico que cubre el funcionamiento de diversos grupos y *estilos* en el marco de las culturas jóvenes, el término “subcultura” remite a la concepción gramsciana de la cultura sostenida por los estudios culturales (Williams 1980 y 1981, Hall 1989, Hebdige 1989) en función del concepto de *hegemonía* y de las posibilidades de resistencia al consenso:

Podemos volver ahora al significado de las subculturas jóvenes, ya que la emergencia de tales grupos señaló de forma espectacular el quiebre del consenso en el período de postguerra (...) Sin embargo, el desafío a la hegemonía representado por la subcultura no se manifiesta en forma directa. Más bien se expresa de forma oblicua en el estilo. (Hebdige 1989, 17)

De tal manera, pensar las subculturas jóvenes implica un movimiento doble: por un parte, establecer a pesar del efecto homogeneizador inducido por la cultura massmediática, las diferencias cualitativas entre grupos y estilos, y por la otra, tomar nota de que, en muchos casos, cuando se habla de subculturas jóvenes se está partiendo de cierta marca de resistencia al poder hegemónico, por lo que el término no resultaría adecuado para aquellos grupos que desde sus estéticas jóvenes

sostienen el peso de la hegemonía <sup>55</sup>. Con todo, aun en los casos de esta concepción *más militante* de las subculturas jóvenes, es preciso prestar atención al hecho de que en todo momento esas prácticas de resistencia se ven *amenazadas* por su incorporación al sistema. Incluso en el caso paradigmático del punk (a partir del cual piensan autores como Hebdige (1989) o Marcus (1993)) el marco de *contención* massmediático se presenta tarde o temprano. Es por ello que Hebdige considera el potencial de aquella resistencia oblicua capaz de producirse en el *estilo* y que permitiría, aun sesgadamente, instalarse como espacio de lo político.

Más allá de esta caracterización general de la ineludible relación entre culturas jóvenes y massmediación postulo para mi trabajo un par de *entradas interpretativas* específicas. En primer lugar, una particular forma de asociación de los sujetos que, con variantes, suele darse en todas las culturas jóvenes a partir de la necesidad de búsqueda de identidad y pertenencia en el pequeño grupo. Se trata del fenómeno de las *bandas* o *tribus*: grupos de jóvenes con particulares vínculos afectivos de apoyo recíproco; particulares actividades cotidianas que van, según los casos, desde estar juntos para *no hacer nada*, escuchar música, peregrinar por la ciudad hacia o desde un lugar de encuentro con otros grupos (en un recital, por ejemplo), hasta unirse para llevar adelante *acciones delictivas* (robar, por ejemplo, en algunos casos); y también particulares relaciones con el mundo exterior a la banda.

No planteo aquí un análisis sociológico de estos grupos -ya suficientemente realizado en trabajos más específicos- sino el captar el fenómeno de las bandas como *forma significativa* que se reproduce en diversas zonas de las prácticas culturales de los jóvenes. Este tipo de asociación de sujetos puede observarse tanto en el accionar cotidiano de los jóvenes como en sus prácticas artísticas. Se constituye así un sujeto de enunciación colectivo que da significado a estas prácticas en tanto espacios de autoexclusión respecto de las prácticas de significación dominantes en las que prima la individualidad. La asociación por pandillas, patotas, bandas, tribus se reproduce incluso en bandas de rock o de graffiteros. Ya desde hace tiempo, por ejemplo, la jerga del rock ha sustituido el término "grupo" (grupo de rock) por el de "banda", y esto no tanto porque el término ya era parte de la lengua

---

<sup>55</sup> A los fines de una mayor precisión terminológica habría que hablar en general de *culturas jóvenes* (en plural) y en particular, en los casos de estilos que marcan una resistencia frente

de la música (banda: orquesta, banda dominguera, etc.) sino porque se trata de aquello que la jerga denominó hace unos años como *la banda de la calle*: "Me voy corriendo a ver/ que escribe en la pared/ la banda de mi calle/ la tribu de tu calle" (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota). Una misma forma significativa que está en la base de prácticas diversas y que hace que, recíprocamente, se vayan tomando como modelo: las bandas de la calle modelizadas a partir de los grupos de rock y viceversa.

Otra entrada interpretativa específica apunta a las *prácticas cotidianas*. La hipótesis que aquí manejo consiste en suponer que estas culturas no reconocen límites precisos entre prácticas artísticas y vida cotidiana. A diferencia de la mayoría de los adultos para quienes el centro de sus vidas pasa por el eje familia/trabajo-profesión (y para quienes el arte se constituye en esfera autónoma), las subculturas jóvenes hacen pasar las suyas, con diferencias de acuerdo con los diversos subgrupos, por el eje grupo de pares/prácticas mediático-audiovisuales (salvo quizá en el caso de las subculturas de la droga en las que el eje massmediático pasa a un segundo plano y en las que por momentos los lazos de solidaridad entre pares se desvanecen). Así, adolescentes y jóvenes que trabajan ponen el lugar de *verdad* de sus vidas no en el trabajo sino en la vivencia de la música, los graffitis o el video. Los estudiantes secundarios, por su parte, realizan la misma operación pero respecto de la escuela. Sólo los jóvenes universitarios, ya sea que trabajen o no, modifican esta clave puesto que se van acercando a intereses más propios de los adultos haciendo pasar sus vidas por el eje del estudio/profesión. En los jóvenes universitarios de los '80/'90 el lugar de la cultura mediática, aunque poderoso, es menos vivencial, salvo en los casos de universitarios cuyas futuras profesiones se conectan directamente con esa cultura (estudiantes de cine o video, músicos, etc.) quienes se convierten en productores de parte de la cultura mediática que consumen los más jóvenes.

En el caso de los jóvenes de sectores populares más marginalizados, sin embargo, para quienes las promesas del trabajo en tanto posibilidad de promoción social ya ni siquiera existen, ciertamente no es el trabajo un lugar de *verdad* como en los adultos pero tampoco es seguro que éste se encuentre en las prácticas artísticas de otros jóvenes: el *estilo* en el que se puede dar oblicuamente la

resistencia es puesto en cuestión desde la simple necesidad de supervivencia. En tal caso, la necesidad de consolidar proyectos de articulación efectiva queda abierta.

Hasta qué punto entonces los límites entre arte y vida se borran en algunas subculturas jóvenes *significativamente*, esto es, más allá del intervalo que supone la *moratoria social y vital*, de manera de reinstalar -aunque en forma desplazada, como ya he señalado- el debate de las vanguardias, es algo que efectivamente requiere de demostración a partir del análisis particular <sup>56</sup>. En principio, arte y vida encuentran como espacio común la calle, lugar a veces físico a veces simbólico de muchas subculturas jóvenes. *El declive del hombre público* debe ser matizado en este caso, dado que la privatización de la vida se ve excedida aquí por espacios de intermediación como por ejemplo el recital, a la vez música y cuerpos en reconocimiento, o el graffiti en tanto formación artística callejera. En ese terreno, algunas prácticas artístico-verbales jóvenes se dan un espacio para la resistencia *mediada*. En ellas está centrado el análisis que presento en los capítulos IV y V.

---

<sup>56</sup> Greil Marcus (1993), por ejemplo, considera en una misma *constelación*, el dadaísmo, la internacional situacionista y el punk.

## **Capítulo II: La narrativa de Manuel Puig**

## **1-Los relatos de la reproducción**

Original (lat. *originalis*) adj. Perteneciente al origen // Aplicable a la obra artística, científica, o de otro género, producida directamente por su autor sin ser copia, traducción o imitación de otra. U.t.c.s. Cuadro original.

Ocho novelas publicadas a lo largo de veinte años -1968/1988- constituyen el material básico <sup>1</sup> a partir del cual Manuel Puig produjo para la Argentina (y paradójicamente, o no, fuera de la Argentina) una literatura de resistencia frente a concepciones del sentido hegemónicas en la cultura mediática y aun en la alta literatura. Proyecto original por lo inédito y único, es sin embargo un cuestionamiento absoluto de la categoría de lo *original* en literatura. El corpus puigueliano, en efecto, no se reconoce a sí mismo como terreno de invención. Imposible encontrar en él las credenciales de autenticidad que lo resguardarían en el espacio de su propia aura. Por el contrario, cada relato, cada discurso, surge de la manipulación de relatos y discursos anteriores. De entre ellos, los que provienen de los medios de comunicación de masas ocupan un espacio privilegiado. Cine, radio, prensa (en modulaciones genéricas que con frecuencia muestran el sello del melodrama) imprimen en estas novelas, desde su misma génesis, la marca de la reproducción. Se trata de medios que se constituyen en función de sus posibilidades de reproducción técnica. Su potencial exhibitivo depende de la variedad de reproducciones involucradas en los procesos de producción/recepción. En el cine -tal vez el caso más evidente- el concepto de lo *original* pierde por completo su significado. Las copias de un mismo film establecen entre ellas un tipo de relación de plano único que incluye aun la primera: el original a partir del cual se suceden las copias de exhibición es también una copia producto de un largo proceso de reproducciones técnicas.

Aunque privilegiados, los relatos y discursos de los medios de comunicación no son la única materia prima capaz de generar estas novelas "de reproducción". La otra materia fundamental de estos textos está dada por una diversidad de géneros

---

<sup>1</sup> Considero aquí sólo las novelas de Puig y no sus guiones cinematográficos, textos teatrales o relatos breves.

discursivos de la lengua cotidiana ya sean orales o escritos: conversaciones telefónicas, cartas, memorándums, etc. En algunas novelas, incluso, la génesis técnico-reproductiva interviene en la recuperación de conversaciones mantenidas entre Puig (escritor) y ciertas personas de su conocimiento, recuperación dada a través de copias dactilográficas (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*) o grabaciones (*Sangre de amor correspondido*)<sup>2</sup>. Las copias definitivas, esto es, las novelas, suman a su vez la traducción como práctica reproductiva ya que los diálogos recuperados se habían llevado a cabo en inglés y portugués respectivamente.

La traducción, ya ahora como forma discursiva incluida en los textos, es parte junto con la cita, la codificación discursiva y la transcripción, de una serie de procedimientos que vehiculizan diversos modos textuales de la reproducción. Serie que, además, constituye una de las caras del principio doble (y básico) por el cual la narrativa de Puig cuestiona los *originales* en literatura. La otra cara: la problematización de la categoría de *narrador*.

### 1.1- Modos textuales de la reproducción

En las novelas de Puig abundan los traslados y las traiciones. Tal la configuración de un procedimiento que se multiplica en traducciones (que trasladan y traicionan) de diversa índole: de una lengua a otra como en *Maldición eterna*<sup>3</sup> o *Cae la noche tropical* donde los personajes traducen textos del francés o del portugués que la novela *transcribe*, de un habla a otra dentro de la lengua mayor como en *Pubis Angelical* donde se traduce del español rioplatense al mexicano y viceversa, de un código a otro como en los innumerables films convertidos en relatos orales (Molina en *El beso de la mujer araña*, Toto en *La traición de Rita Hayworth*) o *cartoncitos*

---

<sup>2</sup> En varias ocasiones Puig comenta la génesis (reproductiva) de estas novelas. Cfr. entrevista en *Tiempo Argentino*, 11-4-85.

<sup>3</sup> Para Ramírez, el anciano inválido de *Maldición*, Larry comete la mayor traición al traducir sus diarios de cautiverio cifrados sobre el texto de unos libros franceses.

(Toto, en los comienzos de su aprendizaje reproductivo traslada las imágenes vistas en las películas a cartoncitos que dibuja y colorea <sup>4</sup>).

Al igual que la reproductibilidad técnica benjaminiana, la traducción amplía los horizontes de recepción de una obra aumentando su potencial exhibitivo. No casualmente el mismo Benjamin se interesó por uno y por otro fenómeno (Benjamin 1982 y 1971). Como señalé en el capítulo anterior, hay algo tanto en el modo particular en que Benjamin concibe la reproductibilidad técnica como en la traducción que pertenece al orden del desplazamiento, de la diferencia contenida en la repetición, algo que implica búsqueda más que complacencia en lo siempre igual.

Pero por otra parte, la traducción, mediadora entre dos códigos, establece relaciones de equivalencia en un trabajo de transformación que tiende a hacer desaparecer -paulatinamente- el texto de *origen* o fuente. Esta lenta desaparición va compensando, en el proceso de traducir, la primacía necesaria (aunque efímera) de la fuente. La jerarquía primera del original cede paso a la ausencia más absoluta en la versión traducida. Entre ambos estadios, un punto cero, virtual, ni más ni menos sino igual. La mediación traductora restablece así el sentido de la equivalencia, haciendo posible, entonces, la ubicación del texto/fuente y del texto/traducción en un mismo plano. Las jerarquías se achatan para dar lugar, sólo, a las versiones.

*Sangre de amor correspondido*, la anteúltima novela de Puig, opera en este grado cero de las jerarquías. Novela/traducción en el sentido más amplio, reproduce en español un ritmo de habla brasilera haciendo proliferar las versiones de una historia que, por redundancia y contradicción, se cuelga casi del vacío: no existe versión originaria ni definitiva. De tal manera, el principio de reproducción funciona aquí también a nivel de la trama descubriendo la escurridiza localización de la verdad en/del discurso.

La novela se desarrolla en el terreno delineado por dos grupos de categorías (verdadero/falso, masculino/femenino). Una voz sin cuerpo (Gloria) interroga, desmiente y exige veracidad a otra voz (Josemar) que responde haciendo proliferar versiones de su propia historia. La novela cuenta esa proliferación de versiones, cuenta la posibilidad de que la escena del desvirgamiento de Gloria haya ocurrido

---

<sup>4</sup> Respecto del aprendizaje y gradación de la actividad reproductiva de Toto cfr. más adelante nota 26.

muchas veces y de maneras distintas o de que no haya ocurrido nunca. Para Josemar todas sus versiones son verdaderas; fuera de él quienes traen la verdad son siempre las mujeres. Verdadero/falso, masculino/femenino son ejes de significación sobre los que gira la novela y que, sin embargo, se revierten a sí mismos como lugares fijos. En su entrecruzamiento, igualando la verdad al principio femenino (esto es, haciendo decir y pensar: verdadero/falso; femenino/masculino) el texto revierte la forma habitual de una lengua para la cual las secuencias correctas son: primero lo verdadero, luego lo falso; primero lo masculino, luego lo femenino. Con todo, tal como hacen sospechar la proliferación de versiones y el discurso donde se representa toda la novela (el de Josemar que no sólo en la(s) historia(s) que cuenta sino en sus propias palabras reproduce la ambigüedad de las versiones encontradas al repetir constantemente: *¿verdad?, ¿no es cierto?, ¿no?*), el orden cruzado que propone la novela tampoco es estable: inmediatamente después de poner la verdad en boca de las mujeres (sobre todo de la madre, pero también de Gloria, Olga y la mujer de Josemar en Río) la novela se plagia a sí misma en su epílogo repitiendo una de las versiones de Josemar para quien *todas las versiones cuentan*.

En cuanto a la cita, la codificación y la transcripción, procedimientos que completan los modos textuales de la reproducción, en su trabajo de multiplicación de originales exponen el campo de la narrativa como aquél que ha perdido su unicidad irrepetible y se compone de fragmentos y restos, de palabras ya dichas, discursos ya pronunciados y relatos ya contados.

La cita aparece recurrentemente bajo dos formas: **cita de letra** (fragmentos de tangos, guiones cinematográficos) y **remisión a (o cita de) géneros masivos** (folletín, policial, ciencia ficción). Se citan textos y se *concitan* géneros: entre ambas modalidades se establece una relación de complementariedad puesto que, si la cita textual aparece por lo general en epígrafes a modo de marco (al igual que los subtítulos aclaratorios: novela policial, folletín), la remisión a géneros masivos en relatos codificados en el interior de los textos dialoga (a veces en contrapunto) con esos marcos. Así, en *Boquitas Pintadas* que lleva el subtítulo de *folletín* y epígrafes en cada entrega que citan tangos y boleros, se respeta el relato codificado del castigo de los malos en la figura de Mabel y de su nieto lisiado, y de la recompensa de los buenos en el ascenso social de Nené y Raba (Ludmer 1971); en *The Buenos*

*Aires Affair* se contrapuntea la atribulada existencia de Gladys y sus compañeros de ficción con los epígrafes que citan fragmentos de guiones hollywoodenses; o en *El beso* se sigue el relato del *sacrificio por amor* en la figura de Molina.

Y no sólo los relatos aparecen codificados previamente; en la narrativa de Puig proliferan discursos codificados de muy diverso tipo. Muchos de los discursos de las novelas de Puig están traspasados por ciertas formas fijas y codificadas (y el discurso codificado nunca es único u original sino, por el contrario, es un discurso formalmente repetido, a la vez reproductor y reproducible). Tal el caso, por ejemplo, del "Diario de Esther" (*La traición*), traspasado por el discurso *diario íntimo* (de adolescente) con marcas características como el discurso engolado y sensiblero, el discurso apelativo ("Diario querido: soles y lunas se han sucedido en la bóveda del cielo sin que nosotros tuviéramos nuestro encuentro acostumbrado, el encuentro del alma con su espejo (...) " 260). Traspasado también por el discurso codificado de cierto peronismo militante ("(...) no me venga usted con que hay que ocultar al trabajador y su sudor, y alabando ese rascacielo porque oculta de la vista de los ricachones (y de sus conciencias) el espectáculo feroz (y hasta ayer triste por lo mal remunerado) del trabajo." 262-3). Lo mismo ocurre en muchos otros casos como la composición escolar de Toto (*La traición*), adecuada al modelo *composición literaria* (discurso anti-coloquial, léxico culto, etc. <sup>5</sup>) o con el discurso de Valentín (*El beso*), ajustado al modelo *discurso político de izquierda*.

Finalmente, como consecuencia del espacio vacío ocupado por la categoría de narrador <sup>6</sup> la mayor parte de la producción puigueana se presenta como una gran transcripción donde entran fragmentos de discursos heterogéneos que integran en sí mismos -a su vez- una multiplicidad de otros discursos <sup>7</sup> y pueden dividirse en **discursos orales** (conversaciones, diálogos telefónicos, voces de la radio), **discursos escritos** (cartas, diarios íntimos, artículos periodísticos, documentos

---

<sup>5</sup> Cfr. más adelante en 2- Los usos del género, en este capítulo.

<sup>6</sup> Cfr. 1.2-Narrador, también en este capítulo.

<sup>7</sup> Más de una vez se ha citado a Bajtin en relación con la obra de Puig. Antes que una discusión acerca del carácter monológico o dialógico de esta narrativa prefiero destacar el modo en que ella exhibe el carácter no individual del lenguaje (esto es, genérico e ideológico).

institucionales: policiales, forenses, jurídicos, médicos), y **discursos interiores** (monólogos interiores y similares) <sup>8</sup>.

El conjunto de estos modos textuales de la reproducción (traducción, cita, codificación, transcripción) hace pensar que, en las novelas de Puig, problematizar la idea de lo *original* es también cuestionar la categoría de *discurso propio*. Al atacar la posibilidad de un discurso individual y único -representación completa y acabada de una subjetividad sin fisuras- el lenguaje aparece como el lugar por excelencia donde se cuestiona la propiedad privada. De allí que se haya leído esta narrativa como el ataque al concepto mismo de *estilo* (Pauls 1986). Sin voces propias ni inflexiones personales, la palabra exhibe en grado máximo el proceso de su constitución social. Ni siquiera allí donde las voces son nominadas, atribuidas, se trata de la "expresión" de un sujeto. Más bien de una trama social que constituye al lenguaje propio (tanto como éste la sigue constituyendo a aquélla). Pero que el discurso no toque la cuerda del sujeto único, indiviso y trascendente no implica, con todo, que el sujeto narrativo (sujeto narrador y sujeto narrado) exhiba el código (lingüístico, social, institucional) como armadura opresiva, uniformadora o desingularizante (Guattari 1986). En un universo lingüístico mediado por palabras de otros, códigos, géneros e instituciones, el discurso puigeano no apuesta a la plena autonomía liberadora. Singularidades pequeñas, aprendizajes, resistencias, hablan en los intersticios del código llámese éste cultura de masas, Iglesia o doxa. De allí que operen en el sentido que he atribuido a los *discursos mediados*. La dinámica entre el código y los huecos es lo que se pone en evidencia.

Si la "armadura" se llama cultura de masas, esto es, medios masivos (técnico-audiovisuales) de comunicación, nada mejor que unas palabras *textuales* como forma de poner en escena no sólo el debate que en torno de este tema se viene desarrollando en la crítica cultural a lo largo de todo el siglo veinte, sino también la posición que la novela adopta en relación con él. En *El beso* se lee:

— Es que la película era divina, y para mí la película es lo que 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?

---

<sup>8</sup> La única novela en la que no se *transcribe* discurso escrito es *Sangre*.

— 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. (85)

Una vez más, el *peligro* de la alienación viene del lado de los medios. Y sin embargo, en *El beso*, se trata de un *riesgo* insustituible ya que funda el espacio de toda comunicación posible. Sin películas, no hay relato (ni relación). Molina, el homosexual, cuenta películas clase B a su compañero de celda, Valentín, el preso político. Molina usa las películas como forma de pasar/matar el tiempo. A su vez, Molina seduce: cuenta películas, teje su tela de araña en torno de Valentín quien, al aceptar las reglas del juego, encuentra un sustituto del estudio, *su* forma de matar el tiempo. El relato de películas elimina el tiempo y hace posible la relación entre ambos: *relato/relación*, efectivamente pueden ser sinónimos.

Como condición de posibilidad de toda comunicación, el relato de películas constituye el primer eslabón de una cadena de intercambios que van pautando el tiempo de la ficción. En ese intercambio Molina ofrece relatos, comida, cuidados y, finalmente, *la vida*. Valentín, sobre todo, ofrece el cuerpo. De ese modo constituyen una relación que desde sus fundamentos mismos (ser homosexual, ser preso político) cuestiona un orden de opresión.

Así, la narrativa de Puig se instala en el espacio mismo de la cultura mediática como contexto de enunciación pero lo tuerce de manera tal de comenzar a significar otra cosa. No sólo desde el nivel argumental en ésta y otras novelas la cultura de masas se constituye en parte del relato, también desde el trabajo con los géneros masivos y la reproducción el *giro* establece modos de apropiación que no significan negación sino desplazamiento respecto de ese contexto.

## 1.2- Narrador

En el reverso de la reproducción, un espacio vacío que no tendrá el privilegio de completarse con la figura del narrador. Sin discurso propio ni estilo, nadie que hable por otros o con otros manteniendo la distancia propia de quien se sabe a la vez algo

más y más allá. Al cuestionamiento del narrador como instancia narrativa inamovible, como subjetividad indivisa, corresponde siempre una pluralidad discursiva construida sobre la base de un tejido de voces múltiples. Tal cuestionamiento se da, básicamente, en dos formas: por **borradura completa** o por **exacerbación del narrador omnisciente tradicional**. En cuanto al primer caso, el narrador ocupa un lugar vacío en *La traición*, *El beso*, *Maldición eterna*, *Sangre de amor* y *Cae la noche*. La borradura, además, opera según dos procedimientos: el montaje de discursos orales, escritos y monólogos interiores, y la novela/diálogo, modalidad que va ganando terreno desde *El beso* pero que se evidencia ya en el carácter coral (Piglia 1972) del primer capítulo de *La traición*. Respecto del diálogo puigeano, puesta en escena de voces desnudas (Aira 1990) baste decir, quizá redundantemente, que en él no hay instancia narrativa externa que identifique a las voces que dialogan, dejándose a la completa discreción del lector y de los propios personajes que dialogan la reconstrucción de los contextos de enunciación más pertinentes.

En el otro caso, el cuestionamiento se da menos por borradura que por exceso. En *Boquitas*, *The Buenos Aires* y *Pubis* se combina una borradura parcial con una exacerbación del narrador omnisciente que procede como narrador descriptor hiperobjetivo, relator o titulador (Ludmer 1971) desnaturalizando por completo el discurso. Cuestionar la categoría tradicional de narrador implica así poner en evidencia su pretendida inocencia. Implica, también, desarticular una concepción de sujeto unificadora y totalizante.

Si el vaciamiento de la figura tradicional de narrador tiende a negarle a estas novelas el peso de una conciencia unívoca, la producción de otra categoría literaria que involucra a los sujetos, la producción de personajes, se mueve en terreno similar. Y no tanto porque se desdibujen sus contornos -lo que sí ocurre en parte de los personajes de Puig, sobre todo los de las novelas que van desde *Pubis* (aunque sólo en las partes donde se relata las historias del Ama y de W218) hasta *Sangre*-, sino porque su diseño se mueve en el interior de una compleja yuxtaposición de puras voces sin rostro (Rama 1981) como las de Larry y Ramírez en *Maldición*, las de Josemar y Gloria en *Sangre*, y tipificaciones de la más pura cepa folletinesca: ¿qué duda cabe de que Mabel es en *Boquitas* la mala de la película, Juan Carlos, el galán inveterado, o Nené la sufrida víctima de su pobre ignorancia?

Ciertamente, los personajes de Puig podrían reconocerse en dos series de estrategias constructivas que, aun participando de un mismo signo lingüístico-representativo, aquél que presenta subjetividades sólo a partir de discursos y no de descripciones en cierta medida exteriores a ellos (conocerlos es, fundamentalmente, saber cómo hablan), se oponen en función de la posibilidad de concederles o no una *identidad*. En un caso (Mita, Toto, Nené, Leo, Molina, etc.), la fuerza lingüístico-representativa sugiere cierto *efecto de realidad*; en el otro (el Ama, W218, Larry, Josemar), la difuminación de los contornos proviene tanto de una *torsión* lógica como verbal: a una flexibilización de los principios de la lógica aristotélica (temporalidad, causalidad, identidad, no contradicción<sup>9</sup>) corresponde una fuerza extraña, extranjera, del lenguaje que se evidencia en la traducción. ¿En qué idioma hablan estos personajes *traducidos* del inglés o del portugués como Larry o Josemar? ¿En qué lengua se reconoce su subjetividad? La mediación traductora nos aleja su identidad. La narrativa de Puig es en esto axiomática: el realismo será siempre *textual* o no será<sup>10</sup> (Hamon 1973).

Por último, otra forma de concebir la *identidad*. Junto al vaciamiento del narrador y el vaivén entre encuentros y desencuentros de identidades verbales, la incorporación de subjetividades *otras* respecto de transparentes sujetos universales: sobre todo, voces femeninas y voces homosexuales. Por su intermedio, la narrativa de Puig habla en los límites de ciertas condiciones culturales de representación (Owens 1983). Aquellas que todavía no saben dónde ubicar (salvo en los márgenes) las masturbaciones de Gladys (*The Buenos Aires*) o la homosexualidad de Molina (*El beso*) y que las novelas de Puig, ubican, casi como un remedo, en los márgenes textuales del pie de página, imponiendo la lectura detenida de esa letra *menor*.

En cuanto a las voces femeninas, sin gran espacio para la duda es posible afirmar que son las que dan consistencia a la *obra* marcando sus límites más precisos. La producción novelesca puigueana se cierra, bien es sabido, al *Cae (r) la noche tropical*. Novela de mujeres por excelencia, que se resuelve dentro de los límites

---

<sup>9</sup> En *Maldición*, por ejemplo, Ramírez y Larry intercambian identidades durante el diálogo, el que interroga y el interrogado -al igual que en *Sangre*- se confunden constantemente. Por otra parte, Josemar, en *Sangre*, cuenta versiones siempre contradictorias.

<sup>10</sup> En términos de Philip Hamon el *realismo textual* es aquél que evidencia el hecho de que el lenguaje (y por tanto, la literatura) no puede reproducir (representar) más que lenguaje.

algo difusos pero siempre presentes de la **novela sentimental**, *Cae la noche* no hace otra cosa que llevar a un grado de máxima exposición el principio femenino que está en la base de toda esta narrativa.

En efecto, desde el primer capítulo de *La traición*, en el que sólo las voces femeninas dan comienzo a la historia hasta esta última novela en la que sólo las mujeres cuentan, un arco que a la vez da consistencia a la obra y trabaja sobre una transformación. Si el género discursivo al que podía adscribirse aquel primer capítulo de *La traición* era sin duda del orden de la **conversación doméstica** <sup>11</sup>, *Cae la noche* nos cuenta la historia de Nidia (quizá una de esas voces femeninas del primer capítulo de *La traición* pero con sesenta años más) quien decide *desembarazarse* del modelo doméstico nada menos que a los ochenta y tres años de edad.

Nidia y Luci, dos hermanas octogenarias, comparten el departamento que la segunda posee en Río de Janeiro, barrio de Leblon, ciudad a la que la han llevado los avatares de la vida y la necesidad de no alejarse de su hijo. Los días transcurren entre rememoraciones del pasado y los relatos que Luci prodiga a Nidia acerca de las desventuras amorosas de Silvia, psicóloga argentina residente en Río y vecina de Luci. Las diversas circunstancias de la relación que Silvia mantiene con un viudo del que se ha enamorado actúan, para Nidia y Luci, casi a modo de teleteatro a medida.

Sin embargo, ambas hermanas hacen un uso del género más que singular. A grandes rasgos, el género permite que las ancianas comiencen a reconstituir los modelos familiares asentados a lo largo de toda una vida, cuestionando sus mismas bases. Claro que cada una de ellas logra un grado diverso de éxito en la empresa. Luci, aun cuando afirma haberle tomado el gusto a la independencia ("un poco tarde pero para siempre" según sus propias palabras), no puede evitar seguir a su hijo a Suiza cuando éste debe trasladarse nuevamente por razones laborales. Al poco tiempo, en Suiza, Luci muere, habiendo dejado el proceso de transformación de modelos familiares a medio camino. Pero la historia ofrece -siguiendo el modelo melodramático donde el mal siempre es reparado- una verdadera compensación, Nidia será la encargada de llevar a cabo un personal plan de "emancipación" que complete el iniciado por su hermana.

Desembarazarse del modelo familiar adquirido es tarea que, también en este caso, se resuelve según un género discursivo: se trata de un discurso que se ampara en el chiste. A los 83 años de edad y sin familiares ya viviendo en Río, Nidia decide llevar a cabo lo que su hijo denomina "tu idea revolucionaria de emigración". La novela termina con un informe de vuelo de la empresa Aerolíneas Argentinas en el que se da cuenta del viaje (ya definitivo) de Nida a Río para, digámoslo así, comenzar una nueva vida. Para el lector, todo en el accionar de Nidia suena a chiste. Un chiste que se cuenta a sí misma, no para provocar la risa de los otros (efectivamente su familia en Buenos Aires no se ríe en absoluto) sino para generar un estado autónomo de felicidad. En Río, Nidia se reencuentra con la risa y lo repite a quien quiera oírlo ("(...) y a la sombra de la palmera me voy a matar de risa de tus cuentos del frío de allá" 150 y más adelante al comentar su reacción ante los relatos del guardia nocturno "(...) hacía tiempo que no me reía tanto" 151). Esta mujer con mucho vivido y ya poco por vivir -al menos desde el punto de vista del tiempo abstracto de los relojes- usa el género, esto es, tanto la novela sentimental como el chiste, para dar un nuevo rumbo a su vida. Incluso utiliza un género que, tradicionalmente, no suele ser siempre permitido a su género de mujer. La mujer capaz del chiste, aunque habitual en las prácticas de vida cotidiana, no suele tener espacio en las marquesinas del humor reconocido. Una vieja con buen humor, aquél que realmente sirve para la construcción de la felicidad, es sin duda alguien de quien -en palabras de la protagonista más joven de la novela, Silvia- "deberíamos tomar lecciones".

Por ello, *Cae la noche*, la última novela de Puig, la narrativa de Manuel Puig toda, se cierra sin duda con el mejor chiste y la mejor utopía.

Entonces: otra idea de literatura. Literatura que no crea ni origina sino que trabaja reproduciendo textos/voces/géneros para contar algunas historias *con las que podamos contar*.

---

<sup>11</sup> Cfr. más adelante 2-Los usos del género.

## **2-Los usos del género**

Los relatos de la reproducción pueden ser leídos, ahora, ya no en la secuencia que involucra veinte años, ocho obras, sino en el detalle de una sola categoría -el género- y de dos obras -*La traición* y *Boquitas*- que reenvían también al resto. Leer los relatos de la reproducción en el género es darle, ciertamente, un espacio privilegiado a un dispositivo que habla, sin embargo, de los demás. Pues el género en Puig no se define nunca unilateralmente sino que comporta una cantidad de determinaciones de modo de llegar a constituir, por acumulación, un mecanismo complejo que puesto en funcionamiento va produciendo su propio estatuto teórico. En Puig, género no es sólo una clase de discursos o de textos. Género es: condición de posibilidad del discurso, marca de reproducción, cultura de masas, antirrealismo, forma discursiva de constitución de subjetividades, melodrama e, incluso, singularidad.

### **2.1-La traición de Rita Hayworth**

*La traición* despliega, por superposición de voces, una historia. Se trata, como en el resto de las novelas de Puig <sup>12</sup>, de la historia vital de un personaje, en este caso, infancia y adolescencia de Toto. Y sin embargo, desplegar una historia no es lo mismo que narrarla. Se diría que *La traición* no cuenta nada o casi nada. De un modo u otro los diferentes discursos van dejando expuesta la vida de Toto, pero ninguno de ellos es una narración de esa vida. La función narrativa queda reservada para el enlace cronológico entre los discursos (cada capítulo está rigurosamente fechado). La novela cuenta por medio de este encadenamiento de discursos. A su vez, cada discurso se realiza en uno o varios géneros. De ese modo, la novela cuenta enlazando discursos que son géneros. Afirma literariamente lo que ya Bajtin (1978 y 1982) había elaborado en su análisis del enunciado como unidad de la

---

<sup>12</sup> Todas las historias de Puig giran en torno de lo que pueden llamarse "biografías ficcionales". Esta característica llega a su punto de máxima exposición en *The Buenos Aires Affair* donde el narrador presenta sendos capítulos con los *acontecimientos principales en las vidas de Leo y Gladys*.

comunicación discursiva. Usar la lengua es construir enunciados con arreglo a ciertos moldes genéricos preestablecidos.

La narrativa de Puig nunca esconde sus moldes genéricos. Por el contrario, los deja constantemente a la vista y con ello realiza un movimiento doble: por un lado, busca su propia genealogía en la cultura popular-masiva que no reniega del carácter genérico ni de la lengua ni de la literatura (no así la cultura "alta" de la modernidad<sup>13</sup>), y por el otro, se opone a todo intento de "ilusionismo referencial": lengua y literatura no reflejan una realidad fuera de sí mismas sino que la construyen según ciertos esquemas de representación; los géneros forman parte de tales esquemas<sup>14</sup>. La exposición de marcas genéricas va contra toda naturalización de los esquemas de representación de modo de no olvidar su carácter de instancias mediadoras entre la lengua (la literatura) y su afuera.

En el trabajo de dejar a la vista sus propias marcas genéricas, *La traición* dibuja (despliega) un tríptico: los géneros están dispuestos según un ordenamiento espacial preciso. En el panel izquierdo, es decir, al comienzo (capítulos I y II) los discursos son orales: dos tipos de conversaciones femeninas cada uno con requerimientos genéricos propios<sup>15</sup>; en el panel derecho (al final, capítulos XII al XVI) todos los discursos son escritos: un diario íntimo, una composición escolar, un anónimo, fragmentos de un cuaderno de pensamientos, una carta; el panel central se completa con una serie de monólogos interiores (capítulos III al XI exceptuando al IV, una conversación femenina que por registrar una sola de las dos voces funciona a modo de soliloquio y sirve de transición entre el panel izquierdo y el central).

El monólogo interior es una especie discursiva ambigua que, en rigor, se sale de la clasificación por no ser ni oral ni escrita (aunque pueda pensarse más cercana al discurso oral) y que responde a convenciones puramente literarias. Es una de esas

---

<sup>13</sup> En cuanto al carácter genérico de la lengua popular, téngase presente el uso de fórmulas y refranes (Ong 1982). Respecto de la negación de los géneros literarios en la literatura moderna "alta", se pueden citar, por ejemplo, las palabras de Maurice Blanchot al respecto (lo que, por otra parte es ya casi un lugar común en los estudios sobre géneros literarios): "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin de genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger" (citado por Todorov 1978, 44). Cfr. asimismo Derrida (1982).

<sup>14</sup> Lo cual no significa que constituyan categorías a priori en el sentido kantiano. Los moldes genéricos no son ni ahistóricos ni universales.

<sup>15</sup> Cfr. páginas siguientes.

convenciones la que determina el carácter más laxo de la conformación genérica de tales monólogos. Debido al procedimiento básico de asociación de ideas, el monólogo interior parece moverse con mayor libertad entre una gran variedad de moldes genéricos excediéndolos de modo de crear los suyos propios. Con todo, la representación del pensamiento (el monólogo interior) no escapa a la codificación propia de la lengua mediante la cual se representa.

En *La traición* cada monólogo gira en torno de una o más preocupaciones básicas del personaje que monologa, preocupaciones que se hallan articuladas según determinados discursos de influencia ya codificados. De entre ellos, quizá los géneros institucionales sean los más insistentes. Su ejercicio monopólico permea cada fibra del sujeto. Teté y Toto, por ejemplo, ambos niños/adolescentes según transcurre la historia intentan definir los contornos de su futura sexualidad adulta en el marco (pero también en contra) de dos géneros monopólicos: el discurso de la Iglesia y el discurso de Hollywood respectivamente.

El monólogo de Teté gira en torno de la culpa que le produce creerse causante de la enfermedad de su madre ("(...) que abuelita con los peones siempre está rezongando 'mi hija no está bien, desde que tuvo a la Teté quedó mal'" 108). La única forma de controlar tal situación es rezar, confesarse, imaginar la propia muerte junto a la de su madre en términos de un designio divino ("Dios va a querer que nos muramos juntas, Dios es bueno (...) " 110). En el **rezo** (sub-especie discursiva dentro del género mayor) está cifrado el poder que el discurso de la Iglesia ejerce sobre Teté; a su vez, el rezo pertenece a esa clase de géneros discursivos (como las invocaciones mágicas) capaces de otorgar poder a quienes los pronuncian: para Teté rezar o dejar de rezar implica administrar el bien o el mal, el rezo la hace poderosa ("Yo no voy a rezar para que a la Hermana Anta no la corra el jardinero o el lechero porque así le levantan el hábito y le hacen tener un hijo, después nadie va a saber nada, que fue culpa mía que no recé (...) " 107-8).

El poder del discurso de la Iglesia radica en su ocultamiento como clase de discurso. Teté vive dentro de un único discurso y no es capaz de reconocerlo como un tipo de discurso posible entre otros; de ahí que los géneros institucionales sean monopólicos, invadan todas las esferas de experiencia de los personajes. Y sin embargo, dentro de su mismo sistema es posible encontrar medios de transgresión. Sin saberlo, Teté practica una de las formas de resistencia del débil (Ludmer 1985 y

1988): para resolver el conflicto que le produce su deseo de ir con Paqui a lo de Pardo, y de ese modo conocer detalles sobre lo que la preocupa, el sexo, utiliza un arma que le provee el mismo discurso de la Iglesia: la **confesión** (otra sub-especie dentro del género mayor). Teté *usa* la confesión practicando una sutil inversión de sentido; en efecto, planea de antemano tanto el hecho "pecaminoso" como su posterior confesión. Lo que no piensa confesar es el plan premeditado capaz de dar curso a todo. En realidad, confiesa para ocultar y de ese modo se le permite permanecer dentro del sistema ("(...) que si yo voy ahora un día con la Paqui y escucho cuando el Cataldi cuenta todo y después me confieso, lo mismo puedo ir al cielo (...) " 117).

Si Teté piensa al sexo en términos del discurso eclesiástico, Toto lo imagina en términos de escenas cinematográficas ya vistas: " (...) la Pocha, no me quiso decir que era 'cogía'. ¿Qué le hacía con los pelos? (...) Los pelos son los que se comen a los pescaditos en la cinta del fondo del mar (...) " 44. Una y otro ven al sexo a través de los géneros discursivos bajo cuya influencia caen; así los géneros se convierten en vehículos de internalización de ciertas imágenes de mundo, esto es, en formas de constitución de subjetividad.

Así y todo, si se piensa en una gradación de codificación discursiva que vaya de menor a mayor, los monólogos interiores de *La traición* constituirían el primer estadio. El segundo nivel estaría conformado por los distintos tipos de conversaciones que aparecen en el comienzo de la novela. El capítulo I se presenta bajo la forma de una **conversación femenina de carácter doméstico** con requerimientos básicos como el sexo de las participantes, su lugar marginal dentro del circuito de la producción, los tópicos abordados, etc. Se trata de una conversación *de mujeres* salvo dos excepciones que de algún modo confirman la regla: el nieto y el abuelo, ambos ubicados en sectores marginados de la producción (el antes y el después). Ciertamente, el abuelo realiza una actividad de tipo comercial (vende pollos), pero ésta no se aparta del ámbito doméstico: se realiza sin necesidad de salir de la casa (cuando el abuelo sale es para *regalar* un pollo al padre de Violeta) y en forma conjunta con el resto de la familia (Clara pregunta: "¿A cuánto venden los pollos?" 8, la abuela separa pan duro que sobra en la casa para darlo a las gallinas).

Los temas de conversación también se mantienen en el ámbito de lo familiar: se habla de Mita, cuya presencia vendría a completar el círculo de la familia, y de las tareas de la casa: coser, bordar, cocinar, encerar. Incluso quienes trabajan fuera de casa (Violeta y Adela son oficinistas) piensan en tareas domésticas: hacer un cubrecama, encerar el piso del *jol*.

El principio femenino, el alejamiento de los circuitos de la producción mercantil (dado por la oposición adentro/afuera de la casa), los quehaceres domésticos no son, sin embargo, determinaciones que puedan pensarse en forma aislada unas de otras: todas apuntan a un tipo de economía doméstica a través de la cual se percibe el mundo y que domina el espacio de la oralidad. "Clave del entendimiento familiar de la realidad", tal la definición que del melodrama da Carlos Monsiváis (Barbero 1983). De hecho, el melodrama se convierte en matriz genérica que recorre toda la narrativa de Puig <sup>16</sup>. Estos primeros capítulos de *La traición* son, simplemente, la piedra de toque que hace posible esa construcción.

Los otros dos capítulos que pertenecen al discurso oral son también conversaciones *de mujeres* aunque algunas de sus determinaciones cambian: el capítulo II es una conversación *de sirvientas*, el IV, *entre amigas*. La primera se mantiene en el espacio doméstico, los hombres que participan o vienen de afuera (el lechero) o no cuentan (Toto es un bebé, no habla; Berto escribe una carta en vez de estar "haciendo cuentas" <sup>17</sup>). La segunda es un tratado acerca del modo en que a las mujeres les conviene relacionarse con los hombres. Tal tratado se resuelve discursivamente dentro de los moldes de un catálogo de ventas. Choli, vendedora de Hollywood Cosméticos, suple la falta de familia (es viuda, su hijo está en un internado) absorbiéndose dentro del discurso que le provee la Empresa <sup>18</sup>; a su vez, pretende reencontrarse con el ámbito familiar (vía nuevo matrimonio) usando el mismo tipo de discurso: a su modo, realiza la misma operación que Teté, se "aliena" dentro de un discurso fuertemente armado que la borra como individuo, para operar

---

<sup>16</sup> Cfr. en páginas anteriores el sacrificio de Molina –su *dar la vida*– y más adelante el análisis de *Boquitas*.

<sup>17</sup> "Señor, yo no sabía que usted estaba escribiendo una carta, yo creí que estaba haciendo cuentas." 28

luego una inversión de sentido y usar tal discurso para sus propios fines: *atrapar a un hombre, casarse* <sup>19</sup>.

Finalmente, los capítulos que conforman el panel derecho del tríptico, exhiben de manera aún más abierta sus armazones genéricas. A las marcas internas propias de los diferentes tipos de discursos, se suman las determinaciones que surgen de los títulos que encabezan cada capítulo: "*Diario de Esther*", "*Concurso Anual de Composiciones Literarias...*", "*Anónimo dirigido al...*", "*Cuaderno de pensamientos de Herminia*", "*Carta de Berto*" (el subrayado es nuestro).

Estos títulos actúan a modo de disparadores genéricos, los cuerpos discursivos que los siguen se acomodan a sus instrucciones y no al revés: es probable que en el proceso generativo de la escritura el título constituya sólo un agregado; sin embargo, no hay duda de que en el texto el título aparece antes imponiéndose por lo tanto como marca *fuerte* <sup>20</sup>.

De los cinco capítulos que forman esta parte, el XIII, la composición literaria de Toto, se ofrece como clave a partir de la cual es posible leer toda la novela <sup>21</sup>. Así como *La traición* cuenta la vida de Toto desde su nacimiento hasta aproximadamente los quince años, así Toto relata en esta composición la vida de Johann desde la juventud hasta su muerte. De tal modo, y gracias a las frecuentes identificaciones de Toto con su personaje, la composición se convierte en una especie de complemento o continuación del resto de la novela.

La identificación de Toto con Johann es posible, ante todo, sobre la base del parecido físico. Sabemos que Toto no pertenece al tipo "deportivo": no es hábil ni

---

<sup>18</sup> "Una buena base de crema en la cara y casi sin colorete (es mejor pálida, más interesante) y después mucha sombra en los ojos que da el misterio de la mirada y cosmético renegrido en las pestañas." 56.

<sup>19</sup> En el monólogo de Mita: "La Choli, yo creo que si no era por el hijo, hasta de blanco se habría casado con el almacenero, en la foto está joven con ese vestido plisé. Qué berretín de casarse por Iglesia." 152.

<sup>20</sup> La imposición de la marca sigue siendo *fuerte* aun cuando los discursos lleguen a transgredir en parte sus instrucciones. Cfr. por ejemplo *Boquitas Pintadas (Folletín)* y *The Buenos Aires Affair (Novela policial)*. En cuanto a la marca/marco que ofrece un título cfr. Derrida (1984).

<sup>21</sup> Casi todas las novelas de Puig siguen una misma disposición externa de partes y capítulos (dos partes de ocho capítulos cada una). En este esquema, es frecuente que el capítulo XIII constituya un lugar importante en la economía de las novelas: cfr. en *Boquitas*

para aprender a nadar ni para andar en bicicleta <sup>22</sup>. Toto es un "flojo", un "gallina" <sup>23</sup>; además es petiso, no se desarrolla <sup>24</sup>. Por su parte, en la composición, dice Toto respecto de Johann: "(...) su imagen reflejada en la superficie de las aguas en cambio le irrita: su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva (...)" (175). La identificación se realiza por partida doble: Toto se identifica con Johann quien a su vez desea ser el estudiante "apuesto y de ojos renegridos y cabellos rubios" (272) que pasea con su novia por los bosques cercanos a la hostería. El estudiante no sólo tiene "(...) espaldas anchas sino también los brazos fuertes y diestros para la defensa (...)" (272).

Una vez establecido el paralelo entre Toto y Johann y su compartido deseo de ser *otro*, el principal episodio que sirve de pasaje entre ambas vidas (o, lo que es lo mismo, entre toda la novela y el capítulo XIII) es aquél en el que Toto, implícitamente, imagina su iniciación sexual según las alternativas de las relaciones entre Johann y Carla. Tal pasaje se presenta de acuerdo a una metáfora cromática que dará su impronta a todo el episodio: paso del anaranjado al rojo, momento crucial ("(...) creció la planta que es la adolescencia y se va a entrar en la juventud del fruto que es el goce anaranjado (...) Pero de ahí al rojo de la pasión hay sólo un paso (...)" 274).

Para Toto la relación sexual se presenta como un enigma que acarrea no poca dosis de maldad ("Se me ocurre que hay algo que me escapa al entendimiento, algún secreto infausto (...)") 273). El enigma: ¿cómo conciliar pureza y pasión? ¿cómo es posible que en el blanco de la pureza se encuentre oculto el rojo de la pasión? <sup>25</sup>. La oposición brazos flacos/brazos fuertes da la clave para resolver el

---

el episodio del radioteatro y en *The Buenos Aires* la escena triangular (primaria) entre Gladys, Leo y María Esther.

<sup>22</sup> Monólogo de Delia: "Y Mita me contaba 'nunca me imaginé eso, yo lo más confiada le pregunto al instructor cómo iba el Toto, y me dice que era el más atrasado porque no le hacía caso, ni en la zambullida ni en el estilo crawl (...)" 137. Teté en su monólogo: "Toto no vengas (...) Andá a practicar con la bicicleta que todavía no aprendiste, hace tres meses que tenés la bicicleta (...)" 111.

<sup>23</sup> Mita: "(...) con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol desde chico, y nada de mimos, no con este flojo, con este gallina... del Toto." 160.

<sup>24</sup> Delia: "Que no crece el Toto siempre quejándose Mita." 130.

<sup>25</sup> "El rojo también está oculto en el blanco, también está en ella, en Carla, que es tan blanca. ¿Será por eso que Hagenbruhl quiere verle la sangre para convencerse de que ella es tan baja como él?" 274).

enigma. Sólo la belleza física puede conciliar el blanco y el rojo, sólo el estudiante "bello y fuerte" (275) puede lograr que su amada "(...) no piense que la está maltratando (...)" y "(...) convencerla de que no se está aprovechando para después de pocos encuentros abandonarla y burlarse con sus amigos (...)" (276). Toto y Johann deben, por tanto, cambiar sus brazos flacos por los brazos fuertes del estudiante; de hecho, Johann lo logra aunque más no sea gracias a un "milagro de amor". Cuando Carla lo mira en la penumbra de la habitación

(...) qué bello se lo ve alumbrado por esas llamas doradas, nunca lo había visto así, esas espaldas fuertes y dos brazos robustos (...) y las llamas hacen lucir más negros que nunca los ojos y pestañas de él, mientras que sobre el cabello le arrojan reflejos dorados; ahora los cabellos del joven parecen dorados como un maizal. Lo cual significa que está ocurriendo una especie de milagro de amor. (278).

Sin embargo, Toto es menos osado que Johann; por no esperar milagros cambia sus brazos flacos no por brazos fuertes sino por una **escritura**: Toto se inicia sexualmente por medio de una proyección simbólica dentro de su propia escritura. Si el capítulo XIII marca la continuación de *La traición* dentro de la novela misma, es también porque en él Toto se convierte en escritor (Panesi 1983). Como Puig, escritor de novelas, Toto hace pasar su deseo por la actividad de escribir.

Por otra parte, en la composición Toto se constituye como narrador de un relato *no original*: cuenta una película ya vista, reproduce por escrito un relato en imágenes, con habilidad consumada por la práctica <sup>26</sup> traduce de un código a otro realizando el movimiento reproductivo predilecto de toda la narrativa de Puig. Al hacer suya esta técnica reproductiva, Toto pone en escena una manera de hacer literatura, exhibe una ideología literaria que niega toda posibilidad al uso de materiales únicos, originales, no mediados por el conjunto social, y que rechaza cualquier ambición de inocencia constructiva o representativa. De ahí el uso de los géneros. Toto (Puig) escribe textos que son géneros.

---

<sup>26</sup> Toto sigue pasos escalonados en su aprendizaje de esta técnica reproductiva. Primero traslada un relato en imágenes a otras imágenes (los cartoncitos): "Yo tengo 'Romeo y Julieta' toda dibujada en los cartoncitos" (40). Luego convierte las películas en relatos orales: "...y toda 'La puerta de oro' me contó el Toto a la ida y a la vuelta me iba a contar otra que yo no vi..." (149). Finalmente, cuenta películas por escrito: "Hoy lunes la película que tengo para contarte es muy difícil, en vez de una hoja extra tendría que escribir tres o cuatro." (221).

¿Pero qué clase de género es una composición literaria? Ante todo es un género *escolar*, un género que ocurre dentro de una institución y que está limitado por ella. De nuevo una institución impone su dominio sobre el discurso. En el caso, como éste, de una composición con *tema libre*, las marcas genéricas son más que nada formales. Cierta tona "elevada", sintaxis y léxico "cultos" (elisión de artículo determinado inicial, *atavío* en vez de *vestido*, *apetito* en vez de *hambre*, *lecho* en vez de *cama*) dan la medida de lo que Toto considera apropiado para el género. Toto supone estar utilizando una "lengua literaria". Para ello, construye un narrador omnisciente en tercera persona alejándose él mismo del relato para convertirse en *autor*. Sin embargo, se trata apenas de un aprendiz de escritor: por momentos interfiere en el discurso de su narrador ya sea usando la primera persona en vez de la tercera ("Su piel blanca, que no me digan que el blanco es la falta de color (...)") 274), ya sea dejando escapar explicaciones científicas de ciertos fenómenos naturales aprendidas, tal vez, en la misma escuela ("(...) y así dejando huellas moradas en su carne blanca, lo que significa que ese estrujar ha dañado su piel por dentro, ha provocado lastimaduras por debajo de la epidermis y el color morado viene de que se producen roturas de venas y arterias y equivalen a pequeñas hemorragias internas." 273).

Quizá Toto no sea todavía un gran escritor; sin embargo, en la composición literaria se reconoce a sí mismo y es reconocido por la institución (el regente lo propone como mejor alumno del año) como productor de escrituras, por lo que al terminar *La traición* Toto es ya, definitivamente, un *iniciado*.

## 2.2-También Boquitas Pintadas

También *Boquitas* es una *historia de vidas*. La novela cuenta las vidas de Juan Carlos y de Nené sobre un fondo de otras vidas: de Pancho, de Raba, de Mabel...

En el interior del texto dos discursos representan y pasan a otro registro lo que se cuenta en la novela (Ludmer 1971): tanto el álbum de fotografías como el discurso de la gitana narran en imágenes o con ayuda de imágenes (figuras de los naipes) la

vida de Juan Carlos (la gitana: "¿te parece mucho un peso cincuenta por barajarte toda tu vida enterita?" 97).

Por otra parte, *Boquitas* es una *historia de amor*. Historia de vida e historia de amor son, en realidad, lo mismo: la vida de Nené es la historia de un amor fracasado; la de Juan Carlos, la de la falta de amor (la gitana: "(...) porque carta de amor no te salió ninguna, puerco asqueroso, tanta mujer y no querés a ninguna (...) " 94). El amor sincero se concibe en términos de la propia vida: para Nené, Juan Carlos "era... la vida entera" (epígrafe a la entrega I que corresponde a las cartas de Nené a doña Leonor); en los momentos de mayor sinceridad (partes de las cartas que Juan Carlos escribe a Nené desde Cosquín) Juan Carlos llama a Nené "mi vida" ("(...) mi vida, me gusta de corazón decirte mi vida (...) " 111).

A esto hay que agregar dos epígrafes (entregas I y XVI) que sirven de marco redundante a la historia: de la *vida entera* a lo que ya casi *no es vida* (entrega I: "Era... para mí la vida entera", entrega XVI: "Sentir/ que es un soplo la vida..."); más dos puntos terminales que corresponden a momentos de no-vida: las entregas I y XVI se abren con sendas noticias necrológicas que dan aviso de las muertes de Juan Carlos y de Nené respectivamente. Extraña conjunción de perspectivas de la historia. *Boquitas* cuenta la historia a la vez como pasaje (los epígrafes) y como circularidad (las necrológicas). El relato avanza por superposición de dibujos de la historia y, al igual que *La traición*, por superposición de géneros discursivos. En la base de esa superposición es posible hallar una lógica compleja que se precia de no excluir términos opuestos sino de combinarlos de manera diferencial y que se repite, a mayor escala, en toda la narrativa de Puig: combinación de cultura de masas y experimentación vanguardista, de elementos realistas y antirrealistas, de categorías narrativas tradicionales y de ruptura de las mismas.

Asimismo, en *Boquitas* los géneros discursivos incluyen al mismo tiempo lo uno y lo múltiple. La novela se muestra como un catálogo o inventario de discursos disímiles (cartas, notas periodísticas, documentos policiales, jurídicos y médicos, diálogos telefónicos, discursos de narradores diversos, voces de la radio, etc.) y, sin

embargo, *una* matriz genérica recorre toda la novela. En Puig todos los relatos de amor/vida se conectan con un género en particular: el melodrama sentimental <sup>27</sup>.

*Boquitas (folletín)* es la única novela de Puig que lleva por subtítulo explícitamente la referencia a un género fuertemente ligado al melodrama. En rigor, el melodrama moderno es un género teatral desarrollado en Francia a comienzos del siglo XIX (Brooks 1974) para el cual se puede encontrar, sin embargo, una línea sucesoria de importancia en la cultura de masas. Según Jesús Martín Barbero (1983) el folletín de mediados y fines del siglo XIX constituye el segundo estadio en esta cadena; el tercero, el melodrama cinematográfico y la radionovela.

Una visión ya naturalizada e impuesta desde la cultura "alta" define al melodrama como el reino del sentimentalismo, de una concepción maniquea del mundo, del esquematismo, de la aporemiaticidad. Esto, con una fuerte carga de valoración negativa. *Boquitas* no se hace eco de tal carga. Por el contrario, usa el melodrama revistiéndolo a la vez de los caracteres más tradicionales y más novedosos. Combina todas las clases del melodrama moderno: folletín literario, radioteatro, tango y melodrama cinematográfico según códigos hollywoodenses <sup>28</sup>, y con ello hace política. En el melodrama de Puig se anudan algunas claves que definen la relación de esta narrativa con la cultura de masas: usos *singulares* de lo masivo, inversión de sentidos, permanencia de dispositivos de las culturas populares en el interior de productos masificados.

En cuanto al folletín, *Boquitas* al mismo tiempo se enmarca dentro del género y se desenmarca de él, o mejor, se desmarca (como en el deporte: se quita de encima la marca). Utiliza técnicas y procedimientos del folletín literario (la división por entregas, la recapitulación al promediar la novela -capítulo IX-, un toque de suspenso de rigor al finalizar algunas entregas (Schmucler 1969)) y deja de lado otros (sobre todo el narrador omnisciente tradicional con pleno poder sobre la intriga).

---

<sup>27</sup> La bibliografía acerca del melodrama es considerablemente vasta. Para la historia del género y aproximaciones generales, destaco de la totalidad los desarrollos de Peter Brooks (1974 y 1995). En relación con el gran desarrollo del melodrama (y sus múltiples variantes) en Latinoamérica, considero en particular las elaboraciones de Jesús Martín Barbero (1983 y 1987) y Silvia Oroz (1992)). Cfr. además: Bratton, Cook y Gledhill (1994), Cabrera Infante (1978 y 1995), Sarlo (1985), Smith (1973).

Sin embargo, la *destrucción del verosímil folletinesco* (Triviños 1978) se da, no por un ir en contra del género, sino por el cambio de contexto de materiales y técnicas. *Boquitas* usa técnicas folletinescas en yuxtaposición con un gesto experimental propio de las vanguardias. Según Adorno (1983) el experimento se liga siempre con lo nuevo, instauro el reino de lo imprevisible de modo de cuestionar la tradición. La narrativa de Puig pone en cuestión categorías narrativas tradicionales como las de autor y narrador. A la primera se opone un sujeto de la escritura que maneja hilos por detrás de un telón, sin lugar fijo ni voz propia y que procede sobre todo por montaje, concepto vanguardista por excelencia. A la categoría de narrador omnisciente tradicional se opone -tal como he analizado en apartados anteriores- o un lugar vacío o un desdoblamiento de múltiples funciones. Asimismo se experimenta con variaciones del monólogo interior y del fluir de la conciencia (nada más *moderno*) y se expone el fragmento y las mezclas como categorías artísticas privilegiadas.

Además, *Boquitas* arma su política del melodrama de varias maneras. En primer lugar, politiza una relación fundante de todo arte melodramático, aquella que liga estética y moral. Como señala Peter Brooks (1974), ya el meloteatro del 1800 no hace más que girar en torno de un núcleo básico: el reconocimiento de la Virtud; todos sus resortes dramáticos y sus procedimientos textuales se adecuan a tal fin moral. *Boquitas* es también una novela del reconocimiento de la Virtud, y ello se logra mediante el respeto a cierta función constante de todo folletín. En palabras de Claude Levi-Strauss: "(...) tratando de terminar bien, la novela por entregas halla en la recompensa de los buenos y el castigo de los malos un vago equivalente con la estructura cerrada del mito (...)" (citado en Triviños 1978). En *Boquitas* hay, efectivamente, recompensa de los buenos y castigo de los malos -lo que Smith (1973) conceptualiza como el modelo del *melodrama del triunfo*-, con un agregado: los buenos son *pobres*; los malos, *ricos* (Ludmer 1971). Esto representado siempre por figuras femeninas: Raba y Mabel, sirvienta e hija de los dueños de casa respectivamente. En el medio, otra mujer: Nené. En todos los casos las perspectivas ética y política se mezclan.

---

<sup>28</sup> En Barbero (1983, 67) se lee: "[En América Latina] en forma de tango o de telenovela, de cine 'mexicano' o consultorio radial, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario

Recompensa y castigo se otorgan según dos tipos de *posesiones*: por una parte, tener más o menos dinero; y por la otra, tener una familia más o menos numerosa. Raba, la más pobre, llega a ser propietaria de una chacra y jefa de una familia numerosa (dos hijos, cuatro hijastros y catorce nietos). La categoría de *familia*, como ya señalé respecto de *La traición*, tiene gran importancia en cuanto elemento constitutivo del melodrama. Para Barbero (1983, 68) "(...) en el melodrama perduran algunas señas de identidad de la concepción popular (...) que consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco (...)" Familiarizar las relaciones sociales implica sacarlas de la abstracción que les impone estar inmersas en una sociedad que se rige por la mercantilización de la vida cotidiana. De este modo el melodrama, producto típico de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, llevaría en sí a su contrario, es decir, cierto germen de resistencia de lo popular.

En *Boquitas* la felicidad se concibe en términos del *buen parentesco*: Raba es más feliz porque sus hijos logran *buenos casamientos* (Panchito se casa con la hija del dueño del taller mecánico donde trabaja, Ana María se va a casar con un tambero) y porque los once hijos de sus cuatro hijastros ya *casados* la llaman *abuela*.

También Nené llega a tener más: pasa de clase media baja a clase media alta (de padre jardinero a esposo martillero e hijos universitarios); al morir toda su familia la rodea (esposo, hijos, nueras y nieta). Finalmente Mabel, la más rica, debe seguir ejerciendo la docencia por necesidad, para ayudar a solventar los gastos de curación del nieto paralítico.

Asimismo, los atributos que sirven para determinar quiénes serán recompensados o castigados se distribuyen bajo un eje paradigmático de oposiciones binarias: Raba y Nené son pobres, buenas, inocentes y se ubican en la esfera del no-saber <sup>29</sup>. Mabel, en cambio, es rica, mala, nada inocente y se ubica en la esfera del saber <sup>30</sup>. Mabel es maestra, Raba y Nené sólo asistieron a la escuela primaria; finalmente, de

---

colectivo (...)"

<sup>29</sup> "(...) qué mansita es la negra, ésta no sabe nada (...)" Pancho, 102; "Pancho sin saber por qué se imaginó a Nené dormida con las piernas entreabiertas, sin vello en el pubis, como una niña (...)" 79.

las tres, Mabel es la más concedora en cuestiones de sexo ("(...) *Juan Carlos pregunta por una guacha*" (...) 164).

Además de presentarse en forma de folletín, el melodrama aparece en *Boquitas* bajo otras sub-especies: sobre todo, el melodrama tanguero y el radioteatro que, en el interior de la novela, también realizan sus propios movimientos de politización.

Una discusión frecuente en las reflexiones que se ocupan de los medios de comunicación masiva es aquélla que gira en torno de los modos (directos, indirectos, con qué mediaciones) que estos medios influyen en la parte receptora, esto es, el público. Con infinita ironía, en un gesto típicamente adorniano (y nada más alejado de la concepción de cultura de masas de Adorno que la narrativa de Puig) Raba, un personaje de ficción, la más pobre, la más ignorante, abre camino a posibles soluciones que nada tienen de canónicas por vía de reversiones y transformaciones de materiales que se le aparecen como dados <sup>31</sup>. Tales materiales vienen en forma de tango.

La relación de Raba con el tango es más estrecha que con otros productos de la cultura de masas: en cuestiones de cine -por ejemplo- prefiere películas con su "actriz-cantante favorita" que canta "tangos, milongas y tangos-canción" (85); para hacer más llevadero su trabajo en la casa del doctor Aschero, Raba misma se acompaña cantando tangos; finalmente, los momentos decisivos en la vida de Raba vienen precedidos por algún tipo de relación con el tango: la primera pieza que Raba baila con Pancho en las Romerías Populares es un tango (el de su *perdición*) y más adelante, en su monólogo, Raba podrá hacer suyas las palabras de ese otro tango: "(...) la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar." (172).

El otro momento decisivo en la vida de Raba es aquél en el que mata a Pancho con un cuchillo de cocina. La escena del asesinato no aparece directamente en la novela, su momento previo, sin embargo, se constituye en dos monólogos interiores pertenecientes a los principales actores del (melo) *drama*, uno de Raba y otro de

---

<sup>30</sup> "(...) ¿por qué repetía innumerables veces que Mabel era egoísta y mala pero que sabía servir el té de manera impecable?" 117

<sup>31</sup> Respecto del método de Adorno para construir sus ensayos (parte del cual era la *transformación activa*) cfr. Susan Buck-Morss (1981).

Pancho. El monólogo de Raba está pautado mediante una serie de fragmentos de tangos que se infiltran en el discurso.

Una secuencia que siga y enlace uno a uno estos fragmentos vendría a dar el relato del modo en que la decisión de Raba de matar a Pancho va tomando forma. Esa secuencia se divide en cuatro momentos fundamentales: 1-Ficción del casamiento; 2-Abandono; 3-Raba cegada por la furia; 4-Derivaciones de la ceguera: muerte del otro.

Al recordar la letra del primer tango, un tango *gauchesco* acerca del gaucho que se ha quedado solo después de la muerte de la *patroncita*, Raba construye la ficción de su casamiento con Pancho; en realidad, hasta está dispuesta a dar su propia vida por un casamiento previo (el espíritu de sacrificio nunca está ausente del arte melodramático, en los más sacrificados se reconoce la Virtud (Brooks 1974)). El segundo momento, el abandono real, está representado por el tango que relata los padecimientos de la muchacha del taller a quien su novio abandona después de "hundirla en el fango"; el tercero inaugura la temática recurrente de los ciegos -en términos de Ludmer (1971), los que no ven, no saben- con los cuales se identifica Raba. Los momentos tercero y cuarto realizan una especie de retorno a los dos primeros: Raba piensa en echarse lavandina en los ojos de modo de quedar ciega para que Pancho, compadecido, decida casarse con ella (nuevamente ficción del casamiento); sin embargo Raba, "en la noche triste de (su) ceguedad" (175) no puede evitar que Pancho la engañe ("se aprovecha que soy ciega y trae a otra más blanca..." 175) y la abandone. *Cegada por la furia* Raba se debate entre la propia muerte y hasta la de su hijo, una forma de resignación, y la muerte de Pancho, una forma de revancha, de hacer justicia con su propia mano. El último fragmento de tango que se infiltra en el monólogo de Raba desencadena la representación de esas muertes:

(...) '...castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal...' saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller le sale sangre: un pedazo grande de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas ¡y le partió en dos el corazón! y de un cuchillazo le corté el ala a un pollo pelado (...). (175).

Pancho es quien termina como el pollo *pelado* (la Pelada es la figura de la muerte que a cada momento se le aparece a Juan Carlos cuando la gitana le tira las cartas).

Contrariamente a lo esperado, el tango no hace que Raba se resigne a su *triste destino* -tópico tradicional del género analizado por ejemplo en Smith (1973)- sino que la lleva a actuar en contra de la ley: mata a Pancho: al policía, al traidor. Y esa ley no es capaz de castigarla <sup>32</sup>. Como en el caso de Teté en *La traición*, Raba confiesa el acto pero no la premeditación, habla para callar, también ella *sobrevive en/al sistema*.

Por último, la entrega XIII. También en *Boquitas* este capítulo expone claves de lectura de toda la novela, sobre todo desde el punto de vista del melodrama.

Se trata del encuentro entre Mabel y Nené en casa de esta última y del diálogo que mantienen, radioteatro mediante. Un conjunto de elementos arma el entramado melodramático del capítulo que, en lo fundamental, repite el esquema de apropiación e inversión respecto de los productos culturales de consumo masivo.

La escena del diálogo entre las *amigas* está enmarcada por intervenciones de apertura y cierre puestas en boca de un narrador omnisciente en tercera persona que emite juicios sobre sus personajes y la situación en la que se encuentran, y cuyo discurso presenta rasgos comunes con los del radioteatro incluido en la entrega. El narrador de la entrega XIII se acerca a un narrador tradicional de folletín (con lo cual enmarca doblemente el capítulo: por una parte, lo abre y lo cierra; por la otra, lo remite a un género o marco determinado): sabe siempre más que sus personajes y utiliza este saber *contra* el lector (si Nené se queda sin saber concretamente algo que Mabel sí sabe sobre Juan Carlos, al lector -aunque posea más elementos de juicio en el resto de la novela- tampoco se le brinda *en forma explícita* la *preciada* información). Al mismo tiempo, este narrador construye, como lo hacía Toto en *La traición*, un tipo determinado de lengua *literaria* apropiada para el género (con gran parte de parodia, si se quiere): "Tal vez un vago presagio asió su garganta con guante de seda, Mabel entre sus brazos estrechó un ramo de rosas y aspiró el dulce perfume (...)" (195), léxico *culto*, adjetivos antepuestos, cambio de lugar de

---

<sup>32</sup> Esto demuestra el modo en que el texto se acerca y se aleja de melodrama tradicional, esto es, se acerca para alejarse, no negándolo sino politizando el género en su reenvío hacia una lectura política no habitual. Si la ley del género exhibe la prohibición de la transgresión a la ley (Oroz 1992), la apropiación que hace Raba del melodrama tanguero da vuelta el "guante del destino" resistiendo desde dentro del sistema.

complementos en la frase que evidencian la artificiosidad -naturalizada- de ese discurso).

En el discurso de este narrador se filtran, asimismo, tópicos propios del marco melodramático-sentimental: humillación y destino en consonancia con las historias de amor: "Mabel (...) vio que los troncos fuertes se inclinaban, se humillaban." (195), "Mabel reflexionó (...) Qué inútil humillación, era de noche, no había sol ¿por qué inclinarse? ¿habían olvidado esos árboles toda dignidad y amor propio?" (212). Y finalmente, el último párrafo del capítulo: "Arboles que se inclinan por el día y por la noche, preciosos lienzos bordados que una pequeña chispa de cigarrillo logra destruir, campesinas que se enamoran un día en bosques de Francia y se enamoran de quien no deben. Destinos..." (213).

Con todo, el discurso del narrador proporciona sólo un marco. El eje central del capítulo lo constituye el diálogo mantenido entre Mabel y Nené. Nuevamente aquí la situación inicial se invierte. Mabel, la que siempre gana, termina cediendo ante el "cerco del destino" ("-Mirá, Nené, yo creo que todo está escrito, te podés romper la cabeza pensando y planeando cosas y después todo te sale al revés" 207). En el otro extremo Raba -como ya se ha visto- se juega "el todo por el todo", justamente como hubiera querido hacerlo Nené ("¿Te parece? Yo creo que una tiene que jugarse el todo por el todo, aunque sea una vez en la vida. Me arrepentiré siempre de no haber sabido jugarme." 207).

El diálogo entre las *amigas* se presenta en términos de una lucha<sup>33</sup>. En realidad, se trata de una *lucha libre* donde todos los recursos son válidos: intentos de descolocar al adversario, de ponerlo en evidencia, uso de engaños y ocultamientos. Lo que está en disputa es un cierto saber que gira en torno de la figura del Juan Carlos ("-Pero vos qué sabés de Juan Carlos, no sabés nada" "-Nené ¿vos no sabés la fama que tenía Juan Carlos? 209). Pero las posiciones de ambas contrincantes no son equivalentes; como siempre, Mabel sabe más que Nené y por ello su principal recurso de lucha (para mantener ese saber) es el ocultamiento. El radioteatro se presenta como un instrumento para tal fin. Para evitar que el diálogo se deslice hacia zonas que la comprometerían, Mabel propone (más bien, impone) escuchar la

novela de las cinco de la tarde. El radioteatro se convierte así en interferencia respecto del deseo de saber de Nené, es *murmullo*, *ruido* que tapa. De todos modos, termina volviéndose contra sí mismo, ya que articula todo el diálogo entre las *amigas* quienes por identificación con los sucesos y personajes de la ficción, van dejando a la vista sus deseos y frustraciones, se van descubriendo ("Nené con profunda satisfacción comprobó que hablaban de farsante a farsante." 211).

Finalmente, y aunque no sea mucho, Nené termina sabiendo algo más que al principio; a pesar del radioteatro, de Mabel y de su propia ingenuidad, ahora sabe que había algo que tendría que haber sabido de las relaciones entre Mabel y Juan Carlos. Para ella, el radioteatro -y la situación que genera- propicia un verdadero aprendizaje.

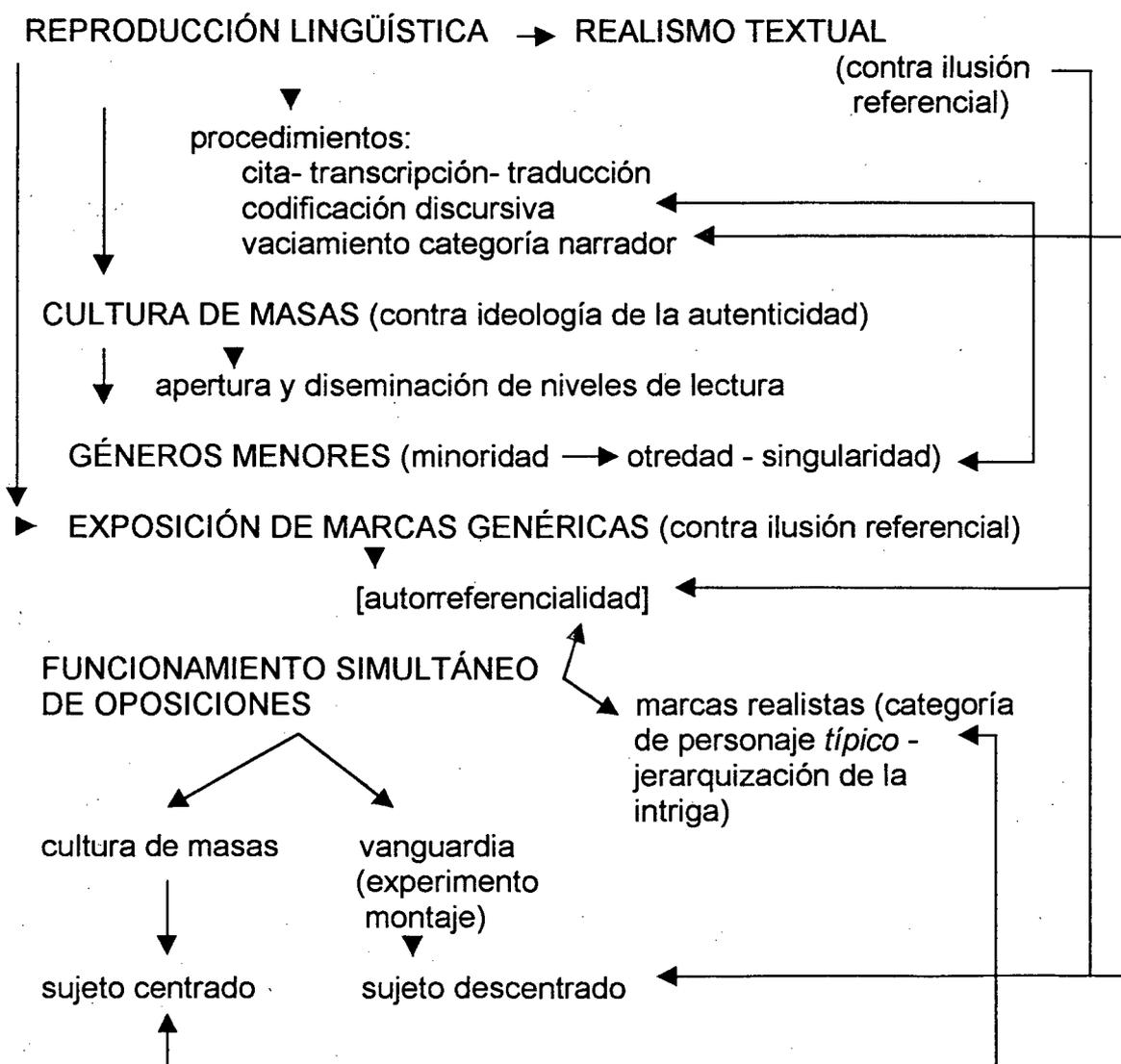
*La traición de Rita Hayworth, Boquitas Pintadas*: dos novelas de Puig (y no las únicas) que ponen en escena una **política del género**. Usan una categoría literaria y cultural para estar en contra y a favor, para tomar posición. Construyen un programa político-literario: contra otras literaturas, aquéllas que esconden sus marcas genéricas, contra un uso *mayor* de la literatura. A favor de una paradójica *singularidad* genérica, no sólo la que permite el uso singular dentro de las generales de la ley (del género), sino también la que permite la constitución de subjetividades singulares (singularidades y no identidades en términos de Félix Guattari) que nos abren a las diferencias. A favor de una literatura de *resistencia mediada* desde los usos del género. A favor de una literatura de *género menor*.

---

<sup>33</sup> "Nené sintió que un contrincante más astuto la había atacado por sorpresa (...)" 189, "(...) y la dueña de casa concibió repentinamente una forma de devolver los golpes asestados durante la reunión (...)" 210.

### 3-Cartografía

Reproducciones, subjetividades singulares y géneros pueden leerse así en un mapa o constelación de *entradas* interpretativas. Utópica cartografía puigueana que da la medida de la globalidad de una obra a partir de un interés central, y que por ello nos muestra un objeto. Estas entradas interpretativas, en sus interrelaciones, tejen la figura de los *discursos mediados* en la literatura de Puig. Particular diseño que hace ver hasta qué punto en la literatura argentina Puig fue uno de los primeros en advertir el potencial de resistencia que podía ser liberado ejerciendo una torsión sobre el (propio) terreno de lo mediático. Así, el mapa político que los *discursos mediados* dibujan en esta narrativa podría parecerse al siguiente gráfico:



Los *discursos mediados* de la literatura de Puig, entonces, incluyen una serie de conceptos clave o entradas diseminados a lo largo de la obra. Los análisis que presenté en los dos primeros apartados de este capítulo se reúnen en cierto modo en el mapa y se conjugan mediante reenvíos a los que a continuación doy palabras.

REPRODUCCIÓN LINGÜÍSTICA se desglosa en los dos términos que la componen. Se trata, por una parte, de reproducción de discursos según una serie de procedimientos textuales que, en conjunto, tienden a mostrar el campo de la lengua (y el de la literatura) como aquél en el que son posibles todas las violaciones a la propiedad privada: no hay discursos propios, únicos u originales. Lengua y literatura parecen garantizar siempre las mejores utopías.

La marca reproductiva atraviesa tanto los modos de apropiación de discursos *otros* (cita, transcripción, traducción) como la desjerarquización de *la* fuente del discurso: el narrador (vaciamiento de la categoría de narrador), y la disponibilidad de repetición de tipos discursivos (codificación discursiva). El acento puesto en la reproducción de objetos lingüísticos postula a esta literatura contra otras literaturas, aquéllas que aspiran a la reproducción de objetos sin más, es decir, a la reproducción de la realidad (indirectamente, por supuesto, toda literatura "representa" la realidad). Entonces, contra toda *ilusión referencial*, aquello que, siguiendo a Philip Hamon, llamo aquí REALISMO TEXTUAL.

Por otra parte, REPRODUCCIÓN LINGÜÍSTICA se une con CULTURA DE MASAS mediante una de las marcas constitutivas de los medios de comunicación masiva, esto es la *reproductibilidad técnica*. Esta, por determinación material del propio objeto inaugura la posibilidad (aunque no la efectividad) de nuevas ideologías culturales: nuevos medios de percepción, apertura y diseminación de niveles de lectura; y ello, en contra de las ideologías de la autenticidad, contra los *originales* y a favor de las copias.

La cultura de masas entra en los textos sobre todo por medio de los GÉNEROS MENORES. Con ellos se realizan varios movimientos que implican una politización a partir del campo específico (la literatura): se *usan* géneros no consagrados quienes cubren de *minoridad* la totalidad de los textos (minoridad que, entendida en términos deleuzianos, interviene también a partir de la incorporación de personajes-sujetos *otros*: mujeres, homosexuales, etc.), se exhiben lugares desde donde es posible concebir una torsión de lo masivo para dar lugar a las resistencias, se exponen

marcas genéricas como modo de no dejarse tentar (de nuevo) por la *ilusión referencial* (no hay representación inocente, los géneros -como tantas otras marcas textuales- son esquemas de representación).

Al mismo tiempo, al exponer sus marcas genéricas, ésta se muestra como una literatura que se *autorrefiere*, que habla de sí misma como literatura <sup>34</sup>.

Pero la exposición de marcas genéricas se superpone a otras marcas que se esconden como tales: se trata de los lugares "realistas" de las novelas de Puig (personajes típicos casi en el sentido lukacsiano, jerarquización de la intriga).

La superposición ocurre también en otros frentes: cultura de masas y vanguardia, categoría de sujeto centrado (personajes típicos) y descentrado (vaciamiento de categoría de narrador, vaivén entre identidades lingüísticas y singularidades *traducidas* -puras voces sin rostro-). La entrada en el cuadro es **FUNCIONAMIENTO SIMULTÁNEO DE OPOSICIONES**. Se trata de un uso del término lógico *complejo* (Rosalind Krauss 1983) como modo de expandir campos literarios anteriores -en lo fundamental, realismo y vanguardia- que hace que esta literatura pueda modificar las concepciones literarias hasta el momento vigentes.

Esta confluencia de opuestos es finalmente lo que permite reunir el despliegue de entradas y pensar en la *inclusión* a partir de la cual la resistencia es posible. Diseñado de este modo el campo o terreno, esto es, dentro de límites dados pero a la vez cada vez más vastos, la narrativa de Puig se da como contexto de enunciación tanto la *experiencia literaria* (la literatura como experiencia y experimentación) como el *entorno* massmediático. El resultado es un nuevo mapa político que deja a la vista, desde el arte de la palabra, otra fuerza para la construcción del sentido.

---

<sup>34</sup> Cfr. Capítulo III: 1-Una maldición literaria.

### **Capítulo III: Literatura y medios. Variaciones sobre el límite**

## **1-Una maldición literaria**

Cuando se trata de explorar los alcances del cruce entre la narrativa argentina de los últimos treinta años y los medios de comunicación masiva, el referente obligado es, sin duda, la producción de Manuel Puig. Y sin embargo, esta estética de fusión que privilegia tanto el imaginario mediático de cierta época -décadas del '30 y del '40 básicamente- como los procedimientos *técnicos* que involucran reproducciones, traducciones, esquemas y géneros *menores* es, con todo, un proyecto literario. De todo posible trabajo con el límite entre la literatura y los medios masivos audiovisuales, el de Puig quizá sea el menos distanciado. Pero la falta de distancia se escribe *desde la literatura*.

Aunque esto pueda leerse en todos sus textos, uno de ellos, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, asume el compromiso de decirlo. Se trata, en efecto, de la novela más *literaria* de Puig. En tanto novela de reiniciación de un escritor (Panesi 1983), en ella se definen los puntos claves de una poética que a la vez se exhibe y reflexiona sobre sí misma en la escritura y como escritura.

### **1.1-La novela se presenta**

La novela se presenta como un relato a dos voces en el cual dos hombres, uno viejo y otro joven, intentan a través del diálogo recobrar la propia identidad. Porque se ha perdido la memoria, como es el caso de Ramírez, un argentino de setenta y cuatro años internado en un Hogar para ancianos de Nueva York gracias a los oficios de una entidad de Derechos Humanos que, presumiblemente, lo ha sacado de la cárcel en Argentina. O porque no se logra dar un sentido a la vida que se lleva, como en el caso de Larry, un universitario graduado en Historia que desde hace varios años ha abandonado su profesión y se gana la vida, al comienzo de la novela, como acompañante del señor Ramírez.

Relato sobre el nombre <sup>1</sup>, estructurado sobre la base de preguntas y respuestas que siguen la mecánica de la entrevista periodística <sup>2</sup> y moldeado según los principios del relato de investigación: hay un enigma, y su resolución llegará por vía de la literatura. En la cárcel, Ramírez escribe una especie de *diario personal* sobre (encima de) unos libros franceses; Larry será el encargado de descifrar el enigma en un trabajo casi filológico que hará que su lectura se convierta también ella en escritura ("— Podría ser material útil para mí... para comentarlo. Escribir algo." dice Larry, 125).

La novela cuenta el proceso por el cual la reconstitución del nombre propio mutilado <sup>3</sup> se convierte en un trabajo literario, al tiempo que se cuenta a sí misma (ficción literaria que habla de exilios, mutilaciones, etc.) en su propio proceso de producción.

Ya desde la primera página *Maldición* deja al desnudo un conjunto de marcas que la señalan como ficción. Dominado por la figura del doble <sup>4</sup>, tal conjunto se expande

---

<sup>1</sup> Se puede decir, sin arriesgar demasiado, que se trata de un relato sobre el nombre del padre, con todas las consecuencias psicoanalíticas que esto pudiera traer aparejado. Con todo, una lectura psicoanalítica que siguiera las abundantes pistas que la novela ofrece en tal sentido encontraría tan pocos obstáculos que hasta resultaría obvia. Por lo demás, la novela presenta una representación interna del lector *resistente* (en más de un sentido, incluso el psicoanalítico): cuando Larry, a cada rato, vuelve sobre el tema de su Edipo, Ramírez reacciona: "--A la menor insinuación usted sale con esa insensatez. Alguien le contó todo eso y usted se lo creyó (...) Usted tiene miedo de que si no existe ese ... anhelo [de la madre] no haya otra cosa en su lugar. Por eso creyó lo primero que le dijeron." p. 128.

<sup>2</sup> El empleo de la entrevista, que domina el sistema narrativo de las tres últimas novelas-diálogo de Puig, en las que un personaje pregunta (Ramírez, Gloria y Luci, respectivamente en cada novela) y el otro responde (Larry, Josemar y Nidia), aun cuando por momentos los roles de entrevistador/entrevistado se intercambien, aporta un género masivo como esquema de representación y se encuentra en germen ya en *The Buenos Aires Affaire* en la que se reproduce una entrevista imaginaria que la revista Harper's Bazaar le hace a Gladys, la protagonista de la novela.

<sup>3</sup> La mutilación del nombre se liga aquí con el abandono del propio país, el ser extranjero. Ramírez, que ha perdido la memoria, es un exiliado. Larry, quien en su adolescencia leía *El extranjero* de Camus y se imaginaba en las playas de Argelia, es un extranjero dentro del propio país (es marxista, se niega a ir a Vietnam). Además, Larry, de apellido John, es descendiente de inmigrantes: el nombre de su abuelo paterno era Giovanangelo, "cuando mi abuelo entró se lo *mutilaron* en Inmigración" explica Larry (p. 31, el subrayado es mío).

<sup>4</sup> El problema del doble ha entrado en los estudios literarios a partir del psicoanálisis que lo ha analizado en relación con ciertos vestigios del psiquismo infantil ligados a la angustia ante la pérdida o la castración. Para ello, cfr. S. Freud, "Lo siniestro" en *Obras Completas* 1988 y O. Rank, *El doble*, Buenos Aires, J.V.E. Psiqué, 1996. Sin embargo, otra aproximación al concepto (en cierta medida relacionada con la anterior) puede leerse en Derrida, quien considera al doble como la representación de la ficción. Cfr. por ejemplo, *Posiciones* (1977), en donde señala la incapacidad de Lacan para ver el número cuatro a

en una serie de elementos que incluyen determinaciones respecto de la voz narrativa, la duplicación de instancias textuales de diversa índole y otros procedimientos de autorreferencialidad.

El hueco que deja la voz narrativa ausente es llenado por dos voces que dialogan sin huellas identificatorias externas y que por tanto deben asumir, en sus enunciados, sus propios contextos de enunciación ("—Mi nombre es Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza (...) Se me paga para pasearlo en su silla no para que le exponga toda una filosofía" 9). En este caso los sujetos de los enunciados ponen en escena la representación de su propio contexto de enunciación, una marca de ficcionalización que suele atribuirse, como función especificadora, a todo discurso ficcional literario <sup>5</sup>.

La duplicación de elementos textuales comienza a funcionar, entonces, con la instauración de esas dos voces narrativas y, a partir de allí, se diversifica. Ramírez, en Estados Unidos, se relaciona con dos personas: Larry y la enfermera de Virgo (en conjunto forman un trío que reproduce una situación recurrente. Por otra parte, todas las formaciones de tres son, en su base, relaciones de dos con un elemento mediador); el nombre de Ramírez, quien ha perdido su identidad, es Juan José <sup>6</sup>; son dos los perros que salvan a Ramírez en el sueño; Larry tiene dos padres sustitutos: Ramírez y el Sr. Brown; las instrucciones dadas por Ramírez respecto del destino de los libros después de muerto él también son dos (y contradictorias): un testamento escrito por el cual deja sus libros a Larry, y la donación -oral- a la Biblioteca del hospital en donde se encuentra; finalmente, Ramírez, al escribir su diario, se vale de palabras con doble sentido ("... aquí el personaje de la novela se refiere a *grève* como arenal, pero usted usa el otro sentido de *grève*, ¡huelga!..." 124).

---

través de la entrada del narrador en el texto de "La carta robada" de Poe. De hecho, la actividad imaginaria siempre indicaría algún tipo de desdoblamiento, representado en el caso de la ficción narrativa por el desdoblamiento entre un "autor" y un narrador.

<sup>5</sup> El *ocultamiento* de un narrador implica también la puesta entre paréntesis de una convención literaria que funcionaría como contexto subyacente y base evaluativa del discurso de los personajes. Se diría que a esta novela le falta doblemente el contexto (el real, como a toda novela, y el de la convención literaria). Cfr. Voloshinov, V. "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" (1981), en: Tzvetan Todorov, *Le principe dialogique*. (1981).

<sup>6</sup> Como en el caso de la voz narrativa sustituida por dos voces, la novela vuelve a mostrar aquí que la duplicación comporta una ausencia.

Una duplicación o, mejor, un debate acerca de la duplicación permite pasar además al espacio donde la novela se representa a sí misma en tanto tal. En efecto, Ramírez se pregunta por las relaciones que unen a las **cosas** con sus **nombres** (" —Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington". 9); lo que se busca es el elemento mediador entre dos instancias dispares (*las palabras y las cosas*), en este caso, a través de preguntas y respuestas. Ramírez pretende que Larry le restituya esa conexión perdida que no es otra que su propia memoria, su propio nombre <sup>7</sup>. Además, la jerarquización del elemento relacional (la conexión) es el aspecto clave a partir del cual la novela se divide en capítulos siendo uno de ellos -el capítulo doce- el espacio que la novela elige para hablar de sí misma.

Los veintitrés capítulos o secciones no numerados y relativamente breves que componen la novela están divididos en dos partes de doce y once secciones cada una. Esta división, sin embargo, puede leerse dejando fuera de la primera parte al capítulo doce, verdadero eje que divide a la novela simétricamente en dos mitades (con lo cual se repite la figura de dos elementos mediados por un tercero), cuyas determinaciones son en un caso la oralidad y en el otro la escritura. Dividida la novela de este modo, no hay en la primera parte irrupción alguna del elemento escrito (el texto sólo transcribe diálogos orales), mientras que en la segunda se reproducen fragmentos del diario personal de Ramírez y -en el capítulo veintitrés, a manera de epílogo- una serie de cartas que cierran la novela.

La sección doce, eje espacial de la novela, participa tanto de la oralidad como de la escritura (hacen aparición allí por primera vez *los libros* que servirán para descifrar el enigma de la vida pasada de Ramírez y darán lugar a un cambio en la vida futura de Larry <sup>8</sup>), y es el lugar donde la novela se representa a sí misma en diversos niveles textuales.

En varios sentidos, los libros sobre los que Ramírez escribe su diario personal dramatizan el conjunto del texto: *La princesse de Clèves*, novela psicológica que cuenta la vida de una mujer; *Adolphe*, novela autobiográfica que cuenta la vida de un

---

<sup>7</sup> El ser extranjero, la falta del contexto apropiado, acentúa la falta de conexión entre las cosas y sus nombres: Ramírez no reconoce gestos ni entonaciones (Cfr. Voloshinov 1981).

<sup>8</sup> Puesto que *aparecen* estos libros no son *desaparecidos*. La literatura conoce, ciertamente, modos sutiles de nombrar políticamente.

hombre; *Les liasons dangereuses*<sup>9</sup>, novela epistolar que lleva el elemento relacional a nivel de procedimiento, forman el dibujo de las relaciones sociales dentro del texto. Tales relaciones siguen un esquema fijo: un hombre (el padre), una mujer (la madre), y un elemento mediador (el hijo, fruto de la relación).

Tanto la familia de Larry como la de Ramírez están compuestas por tres miembros: padre, madre, hijo<sup>10</sup>. El otro trío de interés es el que forman Ramírez, Larry y la enfermera de Virgo; este trío, al tiempo que recrea la situación básica familiar (esto es, la novela familiar), muestra en su funcionamiento toda una *microfísica del poder*.

Larry y Ramírez tienen por centro de su disputa -además de los libros- a la enfermera de Virgo. Y la venganza se convierte en el arma del perdedor: al final de la novela, tanto Ramírez como la enfermera (cada uno por motivos diferentes) se vengan de Larry de modo tal que los libros no puedan quedar en su poder. Con todo, y aunque no se dé cuenta de ello, es Larry quien sale fortalecido de la situación ("—Pero usted es el vencedor, Larry, aunque no se dé cuenta. Usted ha salido con la suya" le dice Ramírez en el último encuentro, 262).

También en el caso de los libros de Ramírez el elemento relacional está jerarquizado ya que es específicamente sobre *Les liason dangereuses*, novela que a su vez media cronológicamente (s. XVIII) entre las otras dos (S. XVII y XIX), que Larry realiza el trabajo de desciframiento. La autorreferencialidad del dibujo que forman estos libros se asienta, por otra parte, en los géneros a los que pertenecen: lo autobiográfico, lo psicológico y lo epistolar. Se trata, en efecto, de una novela que cuenta las *vidas* de dos hombres cuya situación actual encuentra en gran medida explicación en mecanismos psíquicos arraigados y que cifran en la escritura de ciertas cartas momentos claves de la constitución de su identidad<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *La princesse de Clèves* (1678) de Mme de La Fayette, *Les liasons dangereuses* (1782) de Pierre Chardel de Laclous, *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant.

<sup>10</sup> Larry tiene un hermano y una hermana que, sin embargo, parecen formar grupo aparte. El día que Larry lleva a su novia a casa para que sus padres la conozcan, por ejemplo, los hermanos no participan directamente de la cena familiar: "Mi hermano y hermana eran pequeños, subían y bajaban por la escalera para darle una ojeada nomás. Y cuchicheaban y se reían entre ellos." (199).

<sup>11</sup> También los números cuentan lo que cuenta la novela. Ramírez construye un sistema de escritura poniendo números encima de palabras que están en francés. El nombre (la identidad de Ramírez, su escritura) se traduce en números, "número" en español equivale al "nombre" francés. A su vez este sistema de traducciones pone en escena el tipo de trabajo

## 1.2-Aunque casi por completo oral

Aunque casi por completo oral, *Maldición* pone sin embargo en lo escrito un peso fundamental: la escritura -la literatura- será la única capaz de conjurar el olvido, la falta de memoria; de ahí la importancia de las anotaciones de Ramírez y de las cartas. El eje de lo descifrado por Larry del diario personal de Ramírez es una carta no enviada de éste a su hijo y que a la vez transcribe partes de una carta que el hijo le había enviado a la cárcel. Por su parte, la novela termina con una carta de Larry escrita en el reverso de una solicitud de empleo y dirigida al Sr. Brown del Departamento de Empleos Profesionales en la cual Larry solicita empleo como asesor sindical (actividad que desarrollaba Ramírez en Buenos Aires). En ambos casos se trata de cartas entre padres e hijos (Larry escribe al Sr. Brown: "(...) de pronto me di cuenta que usted tenía razón con sus consejos." 278).

Así, los hombres se relacionan a través de la escritura; las mujeres, en cambio, no tienen palabras propias: la enfermera de Virgo lee en voz alta lo que otros han escrito, "(...) mi madre -dice Larry- no tenía palabras propias ni sabía pensar por su cuenta" (102) <sup>12</sup>. Eliminarlas del terreno de la escritura puede significar, entonces, para los hombres la posibilidad de relación: los mejores momentos que Larry ha pasado con su padre son las únicas *dos* veces en que han estado solos.

Que las mujeres no entren en el sistema de la escritura no significa, con todo, que no pesen en la economía novelesca: en realidad, ellas constituyen el valor que da la

---

discursivo que caracteriza a toda la novela y a la narrativa de Puig en general. *Maldición*, como ya señalé, está escrita en un español de traducción que mediatiza el material lingüístico restándole naturalidad. "Autobús", "gasolinera", "lavabo", son para el hablante rioplatense, términos que llevan inscripta la marca de cierto tipo de traducciones no locales; otros como "enamoriscar" o "escogitado" parecen llevar a cuevas la marca del diccionario. En ambos casos se trata de exponer el elemento que media o, en otras palabras, el tres. Las series numéricas representan a la novela en el interior de la novela. Todos los números remiten al juego fundante entre el dos y el tres. Larry tiene treinta y seis años (3 y 2 veces 3), Ramírez tiene setenta y cuatro (el doble de 36 + 2). La novela está dividida en dos partes de once (1 y 1 = 2) secciones cada una; la sección doce, que, como se dijo, funciona como mediadora entre las dos partes, corresponde al tres (1 y 2 = 3); finalmente, la novela en su totalidad tiene veintitrés capítulos mostrando de nuevo que el conjunto está formado por el dos y el tres (23 = 2 y 3).

<sup>12</sup> Fuera del texto, las mujeres sí escriben: la enfermera de Virgo lee en voz alta novelas escritas por mujeres. El *leer en voz alta* lo comparte con Mita de *La traición*, ambas leen el diario en voz alta para otros. Con ello las mujeres se ligan a una tradición de oralidad en cierto sentido marginal dentro del sistema de la cultura occidental posterior a la invención de la imprenta (Ong 1982).

medida de la felicidad. En este sentido, el señor Ramírez ha sido -según Larry- más afortunado: "-Sí señor Ramírez, de eso estoy seguro. Su esposa lo siguió esperando hasta el final." (260); a Larry, en cambio, la esposa lo abandona después de diez años de matrimonio.

Et final de la novela, nuevamente, consigna el peso de las mujeres. El testimonio oral de la enfermera respecto de la real voluntad de Ramírez con relación a Larry pesa más que el testamento escrito por el cual aquél le legaba los libros a éste. La venganza de Ramírez (por haberle revelado Larry su verdadera identidad) no impide, de todos modos, que el trabajo de escritura de Larry se proyecte hacia el futuro: el hijo toma del padre aun lo que éste no quiere darle. Larry se recupera a sí mismo gracias a lo que toma de Ramírez: en un primer momento, los libros (y la escritura), luego, cuando ya no los tiene más en su poder, un modelo para aunar la teoría y la práctica en la esfera del accionar político-sindical.

### 1.3- En su trabajo literario

En su trabajo *literario* (esto es, en su trabajo de mostrarse como literatura <sup>13</sup>) *Maldición* pone en escena, también, una elaborada teoría de la ficción (con posiciones claras respecto del autor, el receptor, la función de la literatura, por ejemplo) al tiempo que narra el proceso de constitución de un escritor encarnado en la historia de las relaciones de Larry con la escritura.

El recorrido de esa historia va desde el descubrimiento de la literatura en la pubertad como medio de nombrar al mundo ("—Yo buscaba un vocabulario para darle nombre a todo lo que iba descubriendo (...)" 145), hasta la configuración de una concepción de la literatura que se vive como *uso* (los libros le sirven a Larry para escribir, constantemente al referirse a ellos utiliza expresiones del tipo: "Si no quiere que los use dígalo de una vez" (140) o "Espero que no tenga nada en contra, de que use los libros" 173).

---

<sup>13</sup> Literatura que, en este caso para mostrarse como tal, en cierto sentido expulsa o aleja la habitual apropiación puigüena de la cultura de masas. Como señala Jorge Panesi en su texto para el *Encuentro Internacional Manuel Puig* (La Plata, 1997) la novela, aun contando con el discurso melodramático en la voz de Ramírez, "ha excluido la televisión de su universo: Ramírez la hace retirar de su cuarto, y Larry la descarta de su vida matrimonial. Erradicación necesaria puesto que *Maldición eterna...* es una celebración de la letra escrita de la escritura y de la literatura." (en José Amícola y Graciela Speranza (comp.) 1998, 161).

Un uso que, en gran medida, se conjuga con el goce. Larry, en efecto, descubre en la literatura una fuente de goce que no se relaciona necesariamente con el contenido de lo que lee ("Nunca entendí nada, pero estaba convencido de que me gustaba (...) Me gustaban especialmente las frases largas y complicadas, con referencias a referencias de referencias. El tema no importaba, era el movimiento que adquiriría, la lógica, la belleza, la arquitectura complicada, la estética, que me daban placer." 144-5). Si bien en el caso de los libros de Ramírez, el tema sí importa para Larry <sup>14</sup>, lo que más importa es la posibilidad de *hacer* algo con ellos. La literatura, la escritura, se convierte casi en un derivado de la acción, en este caso, una acción capaz de llenar un vacío, aunque sea en forma parcial: "Porque es una ilusión. El que alguien o algo desde afuera pueda completarnos." 78 <sup>15</sup>.

Para que esta concepción de *uso* pueda llevarse a cabo en el plano literario deben revisarse (y la novela toma a su cargo hacerlo) las relaciones posibles entre autor, receptor y texto. En primer lugar, se promueve el eclipse de la figura del autor: quien haya escrito el texto no *cuenta* ("Me encanta leer, me encantan las palabras y las frases (...) Me da un gran placer (...) Quien haya escrito el libro a mí me da lo mismo." sostiene Larry, 49).

Luego, se concibe la lectura como una fuerza productora en sí misma, capaz de generar nuevas escrituras (como la de Larry). La fuerza de la lectura constituye para la novela -incluso- un fantasma al que se debe temer y con el que se debe, inevitablemente, luchar. De allí el ataque del título. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* repite en su título las palabras que daban comienzo al diario personal de Ramírez. Una interdicción y una condena, tal la violencia que la novela ejerce sobre el lector. De antemano, se condena a todo lector por sus tergiversaciones: una vez que Larry ha descifrado buena parte de las notas de Ramírez y le ha dado a conocer su contenido, éste lo acusa de haber tergiversado todo ("—No creo ni una palabra de todo eso. Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé qué tipo de

---

<sup>14</sup> Dice Larry refiriéndose a los libros de Ramírez: "—Esto puede tener mucha importancia. Quiero anotar todo este material... Podría ser un documento importante, de resistencia a la represión (...)" (125).

<sup>15</sup> La ilusión que llena un vacío es a la vez *necesidad* de la literatura y marca de ficción. La única vez en la que aparece el término "ficción" en la novela es cuando Larry, como paliativo para el dolor de pecho de Ramírez, inventa una historia acerca de Vietnam: "—¿Era mentira? -Ajá, mentira. Nunca salí del país (...) Ficción pura." (73).

necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero (...)" 259).

De ese modo, la novela anticipa lo inevitable. Así como Ramírez escribe sus notas con palabras "de otro siglo" y convierte palabras en números, así como Larry asume el papel de intérprete y convierte números en palabras, así el lector de la novela cambiará en sus lecturas al texto. Se trata de un riesgo que la novela no puede evitar, ni siquiera si se presenta bajo el signo de la *maldición eterna*.

Esa *productividad llamada texto* está enunciada paso a paso en la novela. Por eso Puig abre el campo de juego a los *discursos mediados* sin renunciar a la literatura.

## 2- Encuentros cercanos de algún tipo

En la literatura argentina contemporánea destacan al menos dos novelas, ambas iniciales en las trayectorias de sus autores, que se tensan sobre el límite entre la literatura y los medios <sup>16</sup>. Esto es, se instalan justo allí donde los campos se encuentran y, al mismo tiempo, exhiben también un cierto desencuentro. A diferencia de la literatura de Puig, ofrecen una mirada en el límite pero algo más distanciada. Y aunque puedan encontrarse en ellas algunas marcas de la escritura que sus autores desplegarán luego no son textos que *hagan escuela* dentro de la propia narrativa de estos autores.

*Su turno para morir* de Alberto Laiseca y *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen son primeras novelas que, aun no fundando una estética por completo *mediada* -porque por momentos exhiben una distancia respecto del contexto massmediático que no aparece en la narrativa de Puig salvo en *Maldición*-, trabajan particulares variaciones sobre el límite entre la literatura y los medios que se integran también a los *discursos mediados*. De este modo, muestran hasta qué punto producir arte en la actualidad implica, casi inevitablemente, una relación con lo mediático.

---

<sup>16</sup> Fuera de la narrativa de Manuel Puig, no son estos textos los únicos posibles en el momento de registrar las conexiones que la literatura argentina posterior al '68 establece con la cultura de los medios. Sin embargo, no está en el espíritu de mi trabajo reseñar el conjunto de tales conexiones sino puntualizar aquellas zonas que apuntan a la construcción de una *discursividad mediada* -como la narrativa de Manuel Puig- o que, en el interior de la literatura, establecen el debate por la transformación de la literatura en función de la cultura mediática. De todos modos, a manera de marco, es posible establecer una clasificación que dé cuenta del impacto de la nueva cultura mediática en la literatura argentina contemporánea: **a) literatura de género menor**: policial, ciencia ficción, guión televisivo y cinematográfico, literatura "dibujada": la historieta y Oscar Masotta; **b) literatura que trabaja sobre el género**: una línea que va de *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano a *Los crímenes de Van Gogh* de José Pablo Feinman, más la variante letrada de esta apropiación del género: *La perla del Emperador* de Daniel Guebel, *El agua electrizada* de Carlos Feiling, o *Preciosas cautivas* de Claudia Gilman y Graciela Montaldo, por ejemplo **c) poesía e imaginario mediático**: que incluiría el modo en que la poesía más joven construye una palabra poética *en la era de los medios* (al respecto pero acerca de la poesía en E.E.U.U cfr. Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in The Age of Media* (1991); **d) las nuevas generaciones**: literatura y medios en los "hijos" de la televisión, tendencia que aún no es posible delimitar con claridad y que podría incluir textos como *Bulevar García* de Eduardo Milewicz, *Rapado* de Martín Rejtman, por ejemplo.

## 2.1- "Nuevamente el cartelito que dice *basura* (trash en inglés) suena desde el caño que *la nonna* tiene en su mano."

La cita que elijo aquí como título pertenece a *Su turno para morir*, novela policial *delirante* <sup>17</sup> de Alberto Laiseca. Aparentemente, no es la cita más significativa del texto. Casi un detalle. Sin embargo, en ella se cruzan determinaciones que la muestran como espacio de elaboración de una mirada particular sobre la relación literatura/medios.

Esta cita remite, en efecto, a la historieta, género masivo que combina dos medios, uno del orden de la palabra, el otro del orden de la imagen. Un narrador-guionista permite la incorporación en la novela tanto de la historieta como la del cine. El trabajo sobre los géneros *mediados* se completa -a su vez- con la parodia al policial duro. Pero los tres géneros entran en la novela en medida dispar. Si todo el texto es una parodia del género policial, y si gran parte del relato está armado en forma de escenas de un guión cinematográfico, sólo en unos pocos momentos se intercalan descripciones de cuadros de historietas.

Y allí es, precisamente, donde el relato se quiebra y un tiempo presente interrumpe la narración para detener la imagen <sup>18</sup>. Se produce así una sobreimpresión del eje de lo simultáneo en el continuo de la narración: en medio de dos sintagmas narrativos, un *cuadro* donde a la vez se ve, se oye y se lee (*la nonna* vista en actitud de ataque dispara un cartelito que *suena* con la palabra *basura*). La incorporación inesperada de este cuadro privilegia formas combinadas de percepción; claro que, en una novela, toda forma de percepción debe ser traducida a aquélla que se produce en el proceso de lectura.

El propio texto señala este límite. Y qué mejor forma de señalar que usar un cartel. El cartelito que sale de la punta del caño que *la nonna* tiene en la mano señala redundantemente: dice que los tipos que vienen subiendo la escalera son *basura* (y la fuerza de esa palabra es tan grande que literalmente mata), pero

---

<sup>17</sup> Tal el término utilizado por el autor para definir su literatura, término que sus mismos personajes intentan desentrañar más de una vez.

<sup>18</sup> La cita completa exhibe con mayor claridad el quiebre temporal al que se hace aquí referencia: "Algo después, cuatro tipos comenzaron a subir en fila la escalera, y atrás venían más. Nuevamente el cartelito que dice *basura* (trash en inglés), suena desde el caño que *la*

también dice que en una historieta, y en una novela, el sonido de un disparo es inaudible, que todo lo que suena debe ser leído.

Definitivamente, siempre existen límites genéricos determinados por la materialidad de los medios. Una novela, por más medios visuales (historieta) o audiovisuales (cine) que incorpore y transcriba a la escritura, sigue siendo una novela. Con todo, la incorporación de *medios* otorga a esta novela una forma excéntrica de narrar que la ubica por fuera casi de la tradición literaria *letrada*. Y ello, porque se trata de medios que tienen la posibilidad extraliteraria de contar más cosas a la vez o, mejor, de contar en varias direcciones, aquéllas que involucran no sólo a la vista en el proceso de lectura tipográfica sino a la vista capaz de reconocer dibujos e imágenes en movimiento (en el caso del cine), y por supuesto al oído.

Por otra parte, para que en una novela se pueda crear el efecto de estar contando en varias direcciones, es posible recurrir a un quiebre en la progresión lineal del relato. Aunque a grandes rasgos pueda leerse en *Su turno* una estructura narrativa lineal identificable (presentación del protagonista John Craguin, presentación del antagonista Earl "Polígono de Tiro" O'Connor alias *la nonna*, encuentro y desenlace <sup>19</sup>), justamente el discurso en manos del narrador-guionista tiende a minar la progresión de la historia. Para ello se activan estrategias del orden de lo discontinuo: yuxtaposición de escenas que sólo a veces se conectan narrativamente entre sí; superposiciones de planos dados por las *imágenes mentales*, esto es, traducciones discursivas de flash-backs o primeros planos cinematográficos y de pensamientos según los globos típicos de la historieta.

Esas *imágenes mentales* (tal la denominación con la que aparecen en la misma novela), se oponen, en tanto procedimiento, a todo tipo de subordinación sintagmática: no se trata de la introducción de un relato retrospectivo incluido en el relato mayor de un narrador o personaje sino, de nuevo, de la descripción de planos sobreimpresos ("Ahora, la cara del comisario que ocupa toda la visión, cuyos ojos se encienden. Superpuesto con esto y entremezclado, una imagen mental: un hombre

---

*nonna* tiene en su mano. De abajo hacia arriba tiró; los tipos empezaron a rodar uno tras otro de acuerdo con las leyes de Newton." (72).

<sup>19</sup> En realidad la *claridad* de esa estructura narrativa lineal está también subvertida por los espacios otorgados a cada parte. Mientras la presentación de John Craguin ocupa toda la primera mitad de la novela (hasta la página 61), el desarrollo de la intriga se da casi exclusivamente en la segunda mitad cuando se presenta al personaje de *la nonna* que ni siquiera es mencionado en la primera parte.

primitivo cazando con lanza un venado (...)" 83). La novela se deja llevar, así, por un simulacro de representación visual que estaría mimetizándose con la multiplicidad de imágenes audiovisuales que se imponen en la cultura contemporánea <sup>20</sup>, pero, a la vez, exhibe irónicamente la medida en que estas imágenes pueden llegar a impactar en la constitución de un sujeto lector: ante la dificultad para que se sigan construyendo imágenes mentales a partir del texto escrito <sup>21</sup>, la novela las reconstruye expresamente en un intento de no perder, definitivamente, a su receptor.

El manejo discontinuo del tiempo se ve favorecido, por otra parte, por las digresiones, relatos enmarcados e incorporaciones de géneros discursivos "extraliterarios" (un informe, un resumen de los hechos) que cruzan el relato mayor y amenazan siempre con superarlo. A la manera de Tristram Shandy: también en *Su turno* el subir o bajar una escalera puede dar lugar a un tiempo suspendido en el que una larga digresión llegue a ocupar varias páginas. En las primeras páginas del texto el señor comisario inspector John Craguin comienza a subir las escaleras de la jefatura extasiado por la contemplación de una flor que lleva en la mano; pero sólo llega a destino -el primer piso- siete páginas después cuando, ya sin esperarlo, se lee: "El comisario termina de subir las escaleras". Claro que a esta altura, después de haber asistido a las conversaciones entre Craguin y su secretaria acerca de la ciencia ficción y a los discursos del primero en favor de la tecnocracia, el lector ni siquiera recuerda de qué escaleras se trata. La digresión, sin embargo, es un procedimiento más realista de lo que podría imaginarse: su tiempo es el tiempo de un éxtasis, mientras dure el éxtasis del personaje, durará la digresión del narrador. Este, en realidad se enfrenta siempre con su propia imposibilidad para narrar.

Si el cine y la historieta entran en la novela a través de este narrador guionista, el género policial lo hace más bien a nivel de la trama y de los personajes pero con un sesgo invertido. Y la parodia, se ha dicho, suele citar invirtiendo, dando vuelta. Como todo en esta novela funciona según una lógica de mundo al revés, donde todo es lo

---

<sup>20</sup> Si esto es válido para el año de publicación del texto -1976- lo es mucho más todavía para el momento actual.

<sup>21</sup> En palabras de Paul Virilio ("Velocidad y fragmentación de las imágenes", entrevista de Jerome Sans, 1989, 45): "Está claro que el daño más grande causado hasta ahora a la escritura y la lectura es que los lectores contemporáneos generalmente se han vuelto incapaces de formar imágenes mentales en base a la palabra escrita."

mismo, pero a la inversa (significante este último repetido hasta el cansancio <sup>22</sup>), se privilegia siempre lo inesperado. Donde hay policía, mafia y persecución se espera un clásico relato policial. En cambio, aparece el *delirio*. Esa misma ambivalencia paródica es la que experimenta el *héroe* de la novela -John Craguin- respecto de la ciencia ficción:

Detesto a los escritores de ciencia ficción. Siempre son los tipos que se quedaron a medio camino. Allí encuentran su lugar todos los falsos profetas, los vegetarianos, etc... Son una especie de Tercer Reich en disidencia. Los quiero y los odio al mismo tiempo. (18).

Se trata de una paradoja que roza lo cómico: un *héroe* de policial que siente amor/odio hacia el género masivo con el que, en cierta medida, compite. Y aunque no necesariamente la parodia concita la risa <sup>23</sup>, *Su turno* sin lugar a dudas acepta una lectura desde ella; lectura gozosa, podría decirse.

Además de una cantidad de guiños al lector vernáculo (un gangster que fuma tabaco inmejorable de Corrientes y otro al que llaman Negro Cedrón, por ejemplo), el narrador pone en escena un trabajo de fractura respecto de la lengua del género parodiado, que produce una inadecuación básica. Así como no sería adecuado que un gangster se llamara Negro Cedrón, tampoco lo sería -en términos de este texto- que una novela policial se escribiera en otra lengua que no fuera el inglés. De allí que se traduzca literalmente (destrozando, de paso, el original) y se diga, por ejemplo, "(la negra sonrío): —Chico, tú sí que eres loco del todo." (80). De allí que el narrador ponga en evidencia su carácter de traductor ("basura (trash en inglés)") y hasta de traductor poco hábil ("ve cerca de la jefatura (o como quiera que se llame ese lugar en EEUU)." 17).

Podría decirse así que la novela propone una relación de *excentricidad* respecto de la literatura a costa de un trabajo sobre los medios: excentricidad del narrar respecto de la narración literaria (despliegue de simulacros de imágenes audiovisuales superpuestas), excentricidad de la lengua de la literatura, lengua de género literario (aun cuando en su origen sea éste un género masivo). El texto cita un género en una lengua que le es ajena y exhibe el peso transformador de tal

---

<sup>22</sup> "Los de la CF representan la zona marginal del individualismo a la inversa" (p. 19) o "Yo también tengo mi cárcel de Spandau, pero a la inversa." ( 82), cfr. también 84, 87 y 113.

pasaje. Al hacerlo, quizá se esté enfrentando a la idea de un policial autóctono <sup>24</sup>. Lo que de destructor puede tener un texto paródico no apunta tanto aquí al género en su conjunto, ni siquiera a su vertiente *dura*, aunque éste sea el objeto parodiado, sino a la adaptación del mismo en el interior de la literatura argentina de la década del '70. Así se ubica *Su turno* frente a la "(...) revitalización del género policial bajo la influencia de las novelas 'duras' norteamericanas" (Amar Sánchez y otros 1982). Es, en realidad, la parte marginal de tal revitalización.

El acto de separación implicado en la parodia se convierte aquí en un acto de reflexión acerca de la propia práctica y de prácticas literarias (y mediáticas) contemporáneas al texto. Podría ser, por qué no, una cuestión de competencia (la novela, como he señalado, pone en escena la *competencia* entre dos géneros masivos: el policial y la ciencia ficción). Ciertamente, con los grandes de un género, con los padres literarios, no se compite (sí se los puede en cambio negar o dejar en suspenso). Con quien se compite es con los pares. *Su turno*, ópera prima de Alberto Laiseca, busca de este modo hacerse un lugar en la literatura argentina contemporánea aunque sea a costa de entrar *matando enanos a garrotazos* <sup>25</sup>.

Se trata, así, de una novela que destruye -porque pone en evidencia- otros modos de narrar. Y aunque exhiba la parodia de la cultura de masas (no sólo del policial sino también de la televisión y de la publicidad contra las que se levantan los "exabruptos" del comisario John Craguin) *construye* también con esos mismos materiales. Su *excentricidad literaria* la toma de los medios. Nunca, sin embargo, de manera plácida. Los exabruptos del comisario son parte del exceso implicado en el *delirio*. Contra la razón instrumental, *Su turno* propone una razón *delirante* que funciona por medio de una contradicción en los términos: razón delirante o, lo que aquí es lo mismo, realismo inverosímil (ni realismo mágico, ni literatura fantástica), realismo como nunca antes, quizá, había sido pensado que permite pensar también la singularidad.

Los personajes *delirantes* de Laiseca, en efecto, son únicos, singulares. Unos excéntricos que jamás se acomodan salvo a sus propias reglas. Tanto el comisario

---

<sup>23</sup> Cfr. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* (1985).

<sup>24</sup> De hecho, el texto ha sido publicado en el marco de una revalorización del género en una colección denominada *Serie Escarlata*.

<sup>25</sup> Título del segundo texto publicado de Laiseca, un libro de cuentos de 1982.

como el gangster son megalómanos, crueles, incongruentes. Plantean además una lógica de la diferencia pero por humorada. Como lo hace Nidia en *Cae la noche tropical* de Puig, quien lleva adelante desde el chiste y la novela sentimental su plan de "emancipación", *Su turno* construye singularidades resistentes (al sentido común) también desde diversos medios masivos (cine, historieta) y desde diversos géneros (policial, humor negro).

La humorada y el *delirio* se hacen carne, por otra parte, en la ficcionalización de una voz autoral que insiste en comentar su propio texto a pie de página para pontificar acerca de (y reírse de) la historia literaria: anuncia el valor de Poe, "escritor norteamericano, aún poco conocido. Injustamente." (40-41), y pronostica un futuro poco brillante para el "joven escritor Jean Paul Sartre" (43).

Así, los delirios *mediados* de Alberto Laisecca caen también del lado de la literatura, ya que la novela -todo el tiempo y a *garrotazos*- exhibe el modo en que pretende ocupar espacios literarios. Quizá, con todo, espacios no demasiado grandes o "elevados". Tal vez sólo el pequeño espacio del "tipo que compró *Su turno* entre otros libros en un cambalache, todo por \$ 30" (43), quien también, convertido en escritor, reescribe el texto a pie de página.

## 2.2- "Has alguna vez estado en el país de la dama eléctrica?"

El discurso de un personaje ("Martín Gomel (...) músico (...) diecinueve años y una consola cromada en la cabeza" 23) constituye una particular manera de variar sobre el límite a la que doy el nombre de *intensidad mediada*, y que constituye un mecanismo particular de los *discursos mediados*.

En *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen se representa una zona específica de la actual cultura de masas: el mundo del rock (punk). Sin embargo no leo aquí la historia que se junta con ese mundo, no leo casi la historia de la novela, sino la historia de un discurso. Un discurso que además de contar una historia, cuenta algo acerca de otra forma de pensar a la literatura, un exceso de toda tradición escrituraria. Todo ello dentro de una novela que no es otra cosa que un relato de viajes y exilios (e incluso de desaparecidos) o una novela de iniciación que cuenta dos veces lo mismo pero cambiando el contexto espacial (Europa y Buenos

Aires, allá y acá según el modelo cortazariano), y que se construye con fragmentos o breves capítulos que van alternando básicamente dos miradas, casi dos *modos de ver* (Berger 1980).

La novela cuenta, así, el cruce, y en cierta medida el enfrentamiento, entre dos culturas: una letrada, otra audiovisual mediática, encarnadas respectivamente en dos narradores, Gerardo y Martín. Ambas miradas pueden servir para formular una hipótesis de trabajo: según están dadas las cosas, literatura y cultura de masas participan de una relación inversa en la cual *lo más mediado es a la vez lo menos mediado y viceversa*. La paradoja de la formulación es sólo aparente: hay en juego dos clases de mediaciones. Por una parte, la mediación tecnológica, la cadena más o menos extensa de procesos técnicos que intervienen en la producción y/o recepción de estos productos culturales. Por la otra, la mediación "afectiva", aquélla que pertenece al orden de los sujetos y su experiencia y a procesos de identificación social.

En efecto, la cultura de masas se caracteriza cada vez más por su alto grado de mediación tecnológica y, sin embargo, sus productos tienden siempre a lograr *efectos* de inmediatez experiencial (lo que no significa, necesariamente experiencia inmediata efectiva <sup>26</sup>). La cultura letrada, por su parte, se mantiene en un mínimo de mediación tecnológica (aquélla que era un máximo en el momento de invención de la imprenta) pero no accede a los mismos efectos de inmediatez que la cultura de masas. El objeto libro, por ejemplo, requiere no una identificación directa sino un tránsito. Todo libro es un pasaje a recorrer. En realidad esto es válido más para algunos tipos de literatura que para otros, más para una novela, que para el discurso poético; hasta la novela más fragmentaria requiere el armado de ciertos recorridos que van atentando contra el efecto instantáneo de sus fragmentos. El discurso poético, en cambio, se abre más fácilmente a miradas simultáneas (e inmediatas). La novela, justamente, pareciera ser el género más característico de la cultura letrada <sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Cfr. Capítulo I: 1.1-Arte, técnica y reproducción, en particular acerca del concepto de experiencia en Walter Benjamin.

<sup>27</sup> Walter Benjamin: "No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa -fábulas, leyendas, incluso narraciones cortas." (1986).

En este caso, la oposición cultura letrada/cultura mediática puede ser pensada como la generalización de un núcleo opositivo básico determinado por el par oralidad/escritura. Sin embargo, se trata de una oralidad particular que, en contraposición con aquélla de las civilizaciones que no conocen la escritura (oralidad primaria de los pueblos primitivos) denomino -a la manera de Ong (1982)- "oralidad secundaria". Esta oralidad secundaria se lleva a cabo siguiendo ciertos procesos tecnológicos más complejos que los de la escritura (y aun que los de la escritura impresa) y a la vez mantiene la *presencia* del discurso oral. Aquello que se transmite de acuerdo con este tipo de oralidad se "vive" siempre de manera más inmediata que aquello que debe ser leído.

En *El país* los discursos de ambos narradores, decididamente, ponen en escena esa oposición. Martín **dice**, Gerardo **escribe**. A Martín el tiempo del decir inmediato le fagocita la historia: dice casi siempre en presente una historia que, aunque pasada, se vive al momento del decir ("Silbo un rato más. Pero las palabras siguen, es divertidísimo. En realidad esto se *dice* solo. O a lo mejor alguien lo *dice* por mí." 13, subrayado mío). Gerardo, en cambio, escribe desde un ahora pero cuenta una historia pasada que necesita reconstruir ("Ahora que *escribo* y no hay razón para inquietarme" 243, subrayado mío).

Gerardo, además, es el típico narrador que interpone su recuerdo, su memoria, entre los hechos narrados y el tiempo del relato. Y la memoria, aunque no lo pretenda, mediatiza ("No sé cuántas cosas más dije, y en el fondo no pretendo ser fiel porque estoy inventando, o al menos transigiendo. Sí me acuerdo, en cambio (...) " 102). Martín, al narrar en presente, vive el recuerdo, produciendo un efecto de simultaneidad casi "impropio" en una novela. Se trata de un discurso que se ilusiona con la posibilidad de que las cosas sucedan y sean contadas al mismo tiempo, eliminando la distancia que produce la elaboración de un relato posterior. Su particular registro poético actúa en el mismo sentido.

De hecho, si el modelo de organización narrativa está dado para el discurso de Gerardo por el género novela (Gerardo es lector de novelas, el primer libro que saca del estante a pedido de Martín es, ¿casualmente? *Rayuela*), el modelo para el discurso de Martín es la poesía. Además de tomar forma a partir del reconocimiento de cierta tradición poética (Baudelaire, Rimbaud, por ejemplo, como punto de partida para la construcción de una poética del rock), este discurso exhibe un sujeto que es

él mismo un narrador-poeta, narra como podría hacerlo un poeta: en presente y predicando un mundo que es análogo del yo, un mundo que no tiene un lugar fijo, que no se ve (invisible como los personajes que lo acompañan: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison...) pero que tiene nombre: El País de la Dama Eléctrica ("Y Jimi canta preguntando: 'Has alguna vez estado en el país de la dama eléctrica?' Cómo no, claro que sí. Y no es que haya estado: yo vivo en el país de la dama eléctrica" 96).

También Martín tiene nombre pero no lugar. A diferencia del resto de los personajes de la novela, en el pasaje entre la historia de Buenos Aires y la de Europa (de hecho, casi la misma historia), su nombre no cambia. Para Martín da lo mismo cualquier lugar, en todas partes se vive "confinado" ("La verdad, no creo en esto de la libertad, lisa es un confín." 145).

Y porque no tiene lugar no tiene (lengua) madre: antes de encontrarse con Angela, su madre, a quien no ve desde hace cuatro años, reflexiona: "Yo querría mostrarme y decirle *Still crazy after all these years*, nada más para que me entendiera en un flash" (16). La lengua en la cual se pueden decir las cosas importantes, no es para este *muchacho punk* la lengua materna, sino una jerga hecha de retazos y distorsiones de otras lenguas: reales, inventadas, traducidas. Su signo es la avidez, una avidez adolescente que se emborracha con la disponibilidad del universo lingüístico, del mismo modo que Martín al pasear por las calles de Amsterdam: "(...) a veces los países desarrollados me ponen como borracho. Hay negocios que venden todo lo necesario para reventarse hasta el final (...)" (15).

Esta jerga adolescente y *subdesarrollada* para construir su identidad, pone en marcha, a partir de un procedimiento típico en los *discursos mediados*, una serie de apropiaciones de lo lingüísticamente dominante. Por ejemplo, del inglés, la lengua del rock, la más reproducida y la más traicionada. La mayor cantidad de letras de rock reproducidas en la novela pertenece a canciones en inglés. A partir de tales fragmentos de canciones Martín se convierte doblemente en intérprete: reproduce en su discurso fragmentos de canciones que de algún modo comentan las circunstancias que va narrando, esto es, interpreta lo que narra y, además, canta canciones en inglés, interpreta musicalmente canciones ajenas.

Pero a la *traición* implicada en la interpretación se suma una traición mayor: nuevamente, la traducción literal. El discurso de Martín impone una apropiación

bastarda del inglés, un uso *excéntrico* que se potencia aún más en la traducción literal no ya de la lengua mayor sino de una jerga de por sí *menor* como el inglés de los negros norteamericanos ("Y el negro sin dejar de tocar la guitarra subido al pedestal del faro: 'Tú, estúpido mamón, quieres tú dejar de hablar mierdas?'" 12). Tal perversión lingüística construye el gesto político más contundente de este discurso. Contra la *lengua común*, lengua nacional estabilizada, una jerga adolescente y apátrida; contra el inglés, *lengua común* massmediatizada, la traducción literal.

Queda claro así que el discurso de Martín, en tanto *intensidad mediada*, no propone una identificación acrítica para con la cultura en la que vive sino más bien un uso político de sus *medios*. Tal uso de *medios* instaura una relación resistente para con esta cultura que se continúa en la figura de Martín como personaje. Cuando Martín descubre que en el bar de Micol, Wolfgang está pasando el video de sus recitales en el molino, se siente seducido y estafado a la vez:

(...) La pantalla me tiene cazado. No sé si soy yo o es otro, pero la verdad es que me apuro a tocarme los brazos para no disolverme (...) Hago lo posible por no treparme a la pared y reventarme a piñas. Hago lo posible por no ponerme colorado: después de todo es una consagración" (253).

Como respuesta, para transgredir su propia imagen congelada, con un cortaplumas se corta uno a uno los rulos teñidos de *jena*.

Ahora bien, que un cierto discurso y un cierto sujeto de ese discurso produzcan en una novela una relación particular respecto de la cultura de los medios, no significa necesariamente que la novela en su conjunto produzca el mismo tipo de relación. Respecto de la cultura mediática el de Martín es un discurso ambivalente desde dentro. La novela, en cambio, lo es desde fuera, desde la mirada letrada. Aunque el discurso de Martín sea, en efecto, un discurso literario, expone un uso de medios que instaura una relación de interioridad para con la cultura mediática que, definitivamente, no tiene la novela como tal. Se da así el caso de un discurso que lucha contra su propio marco. Que tal discurso sirva de pretexto para el recorte de una lectura interesada en ciertos *encuentros cercanos* asociados a los *discursos mediados* dice bastante, sin embargo, respecto de la efectividad de la lucha.

### 2.3-"... Es deber de los artistas consagrados como yo..."

(N. de A.)

"¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?

¿Algunos premios o agradecimiento?"

Garcilaso

Finalmente, dos breves citas me permiten reunir ambas novelas. La primera, una nota al pie en *Su turno para morir*. Luego, el epígrafe que lleva *El país de la dama eléctrica*, una cita, a su vez, de unos versos de Garcilaso. Más o menos cercanos ambos textos coinciden en abrir sus márgenes (una nota al pie, un epígrafe) a la reflexión acerca de su posible/deseable destino como objetos de consumo. ¿Un conjuro para suscitar la fama de parte de una literatura que se sabe no masiva? También, una ironía. De hecho, se trata de una ironía de autor. Epígrafe y nota al pie construyen un discurso autoral que ironiza acerca de la inserción social de la literatura en el interior de la cultura massmediatizada.

Con todo, ciertas zonas de estos textos enmarcados irónicamente (epígrafe y nota al pie son también, por supuesto, marcos) ponen en acción una práctica discursiva que transforma a la literatura llevándola hacia un campo de prácticas culturales mezcladas y de *resistencias mediadas*. Funciona allí una vampirización de medios en sentido estricto. Su consigna sería: sacarle sangre a la cultura audiovisual mediática y sentarse a escribir los resultados de la transfusión <sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Dado que mi análisis se presenta en gran medida como un comentario de *citas escogidas*, bien vale cerrarlo recurriendo una vez más a una de ellas. También un discurso autoral. En este caso, un fragmento del epígrafe que lleva *Su turno* que, para que no queden dudas, aclara: "(...) Su rostro estaba vuelto de nosotros, pero todos reconocimos al conde Drácula (...)".

### **3-Una increíble máquina macedonio-benjaminiana**

Contar historias. *Contar historias con las que podamos contar* era el enunciado recursivo con el que elegí nombrar a los textos de Puig al cerrar mi análisis de esa narrativa en su relación con la cultura mediática. También *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, último texto que *cierra* <sup>29</sup> el corpus literario de los *discursos mediados*, postula tanto una teoría política del relato como una recuperación del procedimiento reproductivo que se lee en la narrativa de Puig, llevado en este caso a eje temático-formal. De hecho, no hay una cosa sin la otra: se cuentan historias sobre una máquina que reproduce historias, se construye formalmente una máquina de narrar -la novela misma- a partir de la transcripción de historias -versiones o copias- intercaladas. El texto es también, solapadamente, una lectura política de la obra de Puig. Lectura oblicua puesto que se presenta, en principio, como una ausencia.

Los textos de Ricardo Piglia nunca dejan de señalar su diálogo con la literatura. En *La ciudad ausente* Macedonio Fernández y Joyce son -como mínimo y en forma abierta- los referentes obligados (Rodríguez Pérsico 1992). Detrás, sin referencia explícita, esto es, ausente, se encuentra la máquina reproductora de relatos, versiones, copias y traducciones que está en la base de la narrativa de Puig. La misma trama de la novela está montada sobre una máquina tal: la Eterna, la cantora, último sueño de escritor, es en efecto un instrumento técnico enloquecido, provisto de cables, cintas de grabación, luces y sonidos que comienzan a actuar contra lo previsto; pero es también una matriz de producción literaria: restos de historias, imágenes, versiones, relatos de relatos, voces son sus materiales.

---

<sup>29</sup> Como señalé en la introducción, *La ciudad ausente*, cierra el corpus literario de los *discursos mediados* en más de un sentido, aunque, por supuesto, dejando cierto margen de indeterminación en lo que todo objeto de la crítica literaria tiene de abierto. Cerrar esta parte del corpus y del análisis implica limitar un recorte pero también darle *consistencia*. La novela, en efecto, puede leerse como base para la consideración del resto de los textos literarios ya analizados. En cierto modo, también, como *una teoría* sobre cómo leer la reproductibilidad técnica.

En tal sentido, la novela repite el gesto de *Maldición*: usar la máquina reproductora pero quedarse dentro de la literatura (y de la política <sup>30</sup>). Destino de la literatura en la era de la cultura mediático-audiovisual: apropiarse de saberes técnicos para convertirlos (invertirlos) en lengua literaria. Tal el límite y quizá también en alguna medida la confirmación del proyecto puigeano-masottiano de un arte -una literatura- de los medios masivos de comunicación; o quizá, de un arte *mediado*, fórmula no tan exultante pero no menos significativa.

La producción de Piglia, combinación de cultura letrada y género policial (y esto ya era Borges, por supuesto), suma en *La ciudad ausente* un sutil imaginario cinematográfico de ciencia ficción (entre *Metrópolis* y *Blade Runner*) capaz de dar cuenta de las condiciones de posibilidad del espacio urbano de fin de siglo. Pero por sobre todo esto, en la máquina reproductora, dispositivo técnico usurpado a la cultura de la massmediación -que es así condición de enunciación- se lee la resistencia en el lenguaje, o mejor, la utopía.

### 3.1-Escribir la ciudad (a)

"Está lleno de copias en toda la ciudad"

*La ciudad ausente* reescribe la ciudad contemporánea. La ciudad en ella es un tema, por supuesto. Pero también una manera, esto es, una matriz genérica cruzada por vagos imaginarios de ciencia ficción y modos del decir que interrogan subjetividades fragmentadas al filo del siglo. Novela que, además, habla de una ciudad y de un espacio surcados por palabras que se instalan en un fuera de lugar: relatos diseminados por una máquina descompuesta, nuevos lenguajes en boca de niñas poco convencionales, graffitis misteriosos o marginales -literarios incluso-, utópicas islas lingüísticas. Escribir la ciudad es en esta novela el marco para

---

<sup>30</sup> "Ese contraste [entre verdad y ficción] (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La Traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas." Retengo de estas palabras de Ricardo Piglia (1993b) el concepto de lo testimonial desplazado: *La ciudad* puede leerse, en efecto, en términos similares.

experimentar el lenguaje o quizá, más bien, el futuro en el lenguaje. Por ello, escribir la ciudad deviene también en una política de la resistencia.

Bajo los nombres de una Buenos Aires a medias reconocible y anacrónica (literalmente, fuera del tiempo, otra manera de estar fuera de lugar) se desplaza otra ciudad fantasmal y ausente aunque cubierta -en principio- de cotidianeidad. "Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión" (14). La amenaza, sin duda, viene en esta novela del lado de la literatura: una máquina construida por un tal Macedonio (Fernández) se alimenta de la "memoria viva" (178) para producir relatos que minan un orden establecido.

Sin embargo, por las noches, en los techos de los edificios los reflectores barren el cielo con haces azules, y quienes controlan han decidido confinar a la máquina reproductora de relatos en un gran Museo, e intentan, incluso, desconectarla. Pero cómo desconectar a la Eterna, cómo desconectar a Molly y su monólogo final.

La ciudad como marco, entonces. Su imagen es la de una ciudad poblada, lo anticipé ya, a partir de una tenue matriz de ciencia ficción de fin de siglo. Sin fuegos artificiales tecnológicos (la máquina macedoniana parece anclada en un imaginario tecnológico algo arcaico) pero con el mismo registro de la disolución de la ciudad en tanto espacio de la Modernidad<sup>31</sup>.

Junior, el periodista que busca el origen de la máquina, de alguna manera el protagonista de la novela:

Se bajó en la Nueve de Julio. Los pasillos estaban cubiertos de puestos y kioscos de lata donde vendían miniaturas y revistas de la guerra. Jóvenes conscriptos se detenían ante los pornoshops y los microcines, las galerías de tiro al blanco, los bares baratos con fotos de rubias semidesnudas, las agencias de Lotería. Al fondo había galpones de lata y locales que se habían ido acumulando en los corredores, aprovechando el tránsito continuo de los que viajaban en subterráneo. Los jóvenes habían invadido los salones, con sus crestas y sus Levis rotos, las navajas en las fundas de las botas, hacían sonar el heavy metal en los audios vestidos con las poleras negras de Metrópolis. (108)

---

<sup>31</sup> Salvando las distancias, el mismo tipo de disolución de lo urbano (hecha de mezclas babélicas, espacios a caballo entre el abandono y las tecnologías de última generación) que aparece en películas como *Blade Runner* de Ridley Scott o en las novelas de William Gibson (*Neuromante*, *Conde Cero*, *Mona Lisa acelerada*).

Si para la literatura argentina en los textos de Roberto Arlt es posible encontrar la máquina de visión propia de la ciudad moderna (Sarlo 1992, citando terminología de Virilio), en *La ciudad ausente* encontramos las condiciones de visibilidad de la ciudad contemporánea. En principio, no se trata ya de la ciudad como espacio público, el de la confrontación con un otro capaz de hacer crecer la experiencia (Sennett 1978). En todo caso, cuando se da el espacio público, aparece aquí a medias oculto, clandestino, bajo tierra: los pasillos del subte bajo la 9 de Julio, los sótanos del Mercado del Plata. Cintas grabadas en talleres clandestinos de Avellaneda que pasan (circulan) de mano en mano. Espacios que exhiben una cierta verdad en el texto. La tarea que Junior se impone es justamente desenterrar, sacar a la luz algo que algunos se empeñan en ocultar.

Tan tenue pero manifiesto como el marco genérico de ciencia ficción aparece así el género policial: hay enigma, hay investigador; el crimen -para algunos- es la literatura <sup>32</sup>.

El espacio de la ciudad integra, de hecho, ambos marcos genéricos (esto es, se incluye en ambos marcos y a la vez los une, los integra). A la disolución urbana de pasajes subterráneos, sótanos, talleres clandestinos y reflectores en la superficie corresponde la búsqueda de información velada, de datos que permitan llegar a la verdad de la máquina en una ciudad de luces siempre encendidas que prolifera en "ramificaciones paranoicas". Leer ciertos textos, como el que Fuyita le pasa a Junior, es mantener viva a la máquina ("(...) se llamaba *Los nudos blancos*, una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle.", 68).

Sumado a esto, cuando se sugiere la persistencia de esa zona típicamente sociable (ya no ausente) como lo es el café, la percepción de los personajes la quiere más cercana a la mediatización de las pantallas y de un mundo técnico de control audiovisual que a la experiencia táctil más directa:

Habían bajado al bar (...) eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol. "Esto parece un cine", pensó el Monito, "como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película."

---

<sup>32</sup> "Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, ése es el crimen." (164).

Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio. (12)

El bar -el café- como ficción massmediática. El cristal de la ventana es la pantalla que confiere consistencia a lo vivido. Sin pantallas no se ve nada. Y en términos de Fuyita, el guardián del Museo que pretende activar los mecanismos de resistencia a través de la proliferación de los relatos de la máquina, esa vivencia a través de las pantallas no está alejada del poder político:

El poder político es siempre criminal (...) El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena (...) Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión -dijo de pronto-, el ojo técnico-miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas. (66)

Poder telépata y sociedad de control. Extensión de un panoptismo distendido (lo que en sí mismo podría parecer un contrasentido) que caracterizaría a las sociedades de fin de siglo (Deleuze 1990). La máquina, sin embargo, "ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas" (66). Aumentar el caudal de relatos -hacer con ello una "novela río" (176)-, diseminar copias y traducciones es la contraofensiva de la ciudad paranoica: "(...)quieren anularnos, pero vamos a resistir (...) tenemos historias múltiples y pruebas (...) " (64). De todos modos, examinadas con más detalle, esas historias múltiples descubren su verdadera potencia en el trabajo con el lenguaje. No se trata sólo de contar sino de contar con palabras.

### **3.2- Lucía Joyce**

En el origen, hay una máquina de traducir que exhibe la reescritura implícita en toda traducción, es decir, la transgresión al origen que se borra a sí mismo en la proliferación de versiones. "Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo." (43). El tema del doble, William Wilson de Poe -el primer cuento introducido en la máquina para su traducción- deviene Stephen Stevensen, la primera versión.

Traducir el tema del doble implica, entonces, redoblar la apuesta: del dos a la proliferación infinita <sup>33</sup>. Además, más allá de los textos y de las versiones la máquina misma participa, en un principio, del carácter "siniestro" del doble: autómatas construida por Russo, (y en ello semejante a sus pájaros mecánicos y sus muñecas <sup>34</sup>), para paliar el dolor de Macedonio por la pérdida de Elena, máquina que llena un vacío, que anula la ausencia. Lo siniestro es en todo caso, para Elena misma convertida ahora en memoria pura, la Eternidad ("Era eterna y era desdichada", 70). Sin embargo la novela en su desplazamiento narrativo, en su transcurrir, opera también un desplazamiento. Cuando el "sueño" de Macedonio se vuelve colectivo, cuando la máquina, la Eterna, comienza a funcionar no sólo para Macedonio -o Russo- sino para la gente como forma de mantener viva la memoria tanto de los hechos como del relato, cuando se convierte en la cantora, lo siniestro se desplaza hacia otra máquina, la máquina de Estado <sup>35</sup>.

El mantener viva la memoria del relato es un bien que ofrece la máquina –medio de comunicación que pretende ser desactivado- a los tiempos que corren. Mejor aún que otros inventos de la época mediático-audiovisual ("Me parece un invento más divertido que la radio, decía (...)", 44), básicamente porque la máquina tiene la capacidad de cubrir la función narrador tal como Benjamin la percibía en la obra de Leskov (Benjamin 1986). A Macedonio "Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de *aparecidos* se iban muriendo." (44, subrayado mío). El desplazamiento, además, produce una inversión: la máquina colectiva opuesta a la máquina de Estado podrá finalmente contar historias de *(des)aparecidos*, tal el primero de los relatos de la máquina que la novela reproduce bajo el título de *La grabación*:

---

<sup>33</sup> Como ya comenté en relación con el análisis de *Maldición*, el tema del doble ha entrado en la crítica literaria vía el psicoanálisis, aspecto que forma parte, evidentemente, del bajaje teórico-crítico de Piglia y de su interés por pensar a la literatura tanto dentro como fuera de ella. La relación del dos con la proliferación múltiple ha sido analizada por Freud en "La cabeza de Medusa". Cfr. *Obras Completas* 1988.

<sup>34</sup> "Al costado una muñeca movía los brazos y trataba de sonreír. Junior tuvo la impresión de haberla visto ya y la impresión de que era demasiado siniestra para ser artificial." (120)

<sup>35</sup> En la reseña que Adriana Rodríguez Pérsico publica en la revista *Hispanamérica* (1992) se lee: "En *La ciudad ausente* la conspiración parte del Estado. El relato narra los intentos de desactivar la máquina, especie de espía que se ha infiltrado en las redes de información y materializa en imágenes los sentimientos hostiles de la población. A la máquina de la imaginación se le opone la máquina de la represión."

La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad. Está lleno de copias en toda la ciudad. (17)

Las historias de *aparecidos* mantenían el efecto de lo siniestro del lado de la literatura, del narrador y su relato, esto es, de la ficción fantástica. Las de *desaparecidos*, en cambio, lo trasladan a la realidad ("un documento duro, que viene directo de la realidad") para convertirlo en razón de Estado.

La capacidad de mostrar ese desplazamiento, ciertamente, es -leída desde este texto- propia de la literatura. Toda *La ciudad* es un señalamiento del poder de la ficción. Y el doble, se ha sostenido, no sólo convoca una ausencia (que retorna en la figura de lo siniestro), también convoca a la ficción. En tanto *La ciudad* aparece explícitamente como literatura se expande en multiplicaciones infinitas de diversos modos textuales del dos: Mac (Macedonio) y *MacKensey* (Junior), William Wilson y Stephen Stevensen, Russo y Richter, Ana Lidia y Anna Livia, las dos series de seis relatos producidos por la máquina (los no públicos y los que se dieron a conocer), los dos padres que pierden a sus hijas llevadas por sus madres a Barcelona (Junior y su padre).

En algún punto, con todo, el doble estalla en una red inextricable de puntos móviles que se reenvían unos a otros sin cesar. Los dos padres y las dos hijas se reencuentran en el padre y la hija del relato *La nena*, los viajeros ingleses (nuevamente Junior y su padre) reaparecen en Stephen Stevensen, un horario al parecer clave, las tres de la tarde, circula por el texto machaconamente...

Autorreferencia pura o, lo que es lo mismo en la poética de Piglia, lo testimonial desplazado, contado al sesgo, como ausente. Solo la ficción tiene el poder de la *verdad*. Por ello, muchas zonas del texto autorrefieren ya sea al todo o a las partes. La literatura toda funciona de ese modo. Macedonio, Borges, Arlt, Dante, Joyce... La lista completa de todas las referencias literarias diseminadas en la novela genera el *vértigo* de la totalidad. Como el aleph, la literatura tendría la capacidad de convocar el todo a la vez en forma lineal y simultánea. El aleph es, literalmente <sup>36</sup>, el lenguaje.

---

<sup>36</sup> "En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra

Las escenas acerca del lenguaje recorren toda la novela. Considero posible aislar, de todas formas, algunas de estas escenas que describen un recorrido ajustado: primero, el relato *La nena*, la historia de Laura, la niña que desaprende el lenguaje en función de su desfasaje (el del lenguaje, no el de ella) con la experiencia <sup>37</sup>; luego, *Los nudos blancos*, el relato quizá central de la novela que dice autorreferencialmente todo el texto bajo el registro del discurso paranoico de Elena; más adelante *La isla*, utopía (y distopía) lingüística en la que un solo texto, el *Finnegans*, puede contener el mundo. Por último, el monólogo final de la máquina -espacio textual hacia donde se dirige toda la novela- canto que *persiste*, voluntad irreprimible de la memoria.

Tales escenas se van encadenando unas a otras a partir de un extraño diseño de inclusiones que no permiten reconstruir una figura plana (de sentido). Si bien aparecen en el texto siguiendo una secuencia lineal, sus múltiples referencias cruzadas sobreimprimen a la línea una simultaneidad inusitada. La nena es, quizá, la infancia de la máquina. Como ella, aprende un lenguaje a partir de la variación de versiones. Laura además, es atendida en un principio -sin éxito, por supuesto- en la clínica del Dr. Arana, siniestro psiquiatra con cráneo de vidrio llamado a *regularizar* en *Los nudos blancos* los supuestos delirios paranoicos de Elena Fernández quien "(...) estaba segura de haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía alma) a una máquina." (70). Por otra parte, ya en el anillo de oro de *La nena* se anticipa el motivo central de los nudos blancos (aleph o "materia viva donde se han grabado las palabras", 123) puesto en escena recurrentemente a partir del segundo tercio de la novela y tematizado en la utopía lingüística de *La isla* y en el monólogo final.

Todos esos elementos reaparecen desordenados en el monólogo confirmando la figura de la red. No conocer el orden de las partes es desconocer el origen, el

---

vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina." (122). La deuda con "El aleph" de Borges no necesita ser comentada. Deuda que, por supuesto, ni comienza ni termina en esta cita. Como bien señala Rodríguez Pérsico (1992), la casa-museo de Carola Lugo es un laberinto de extraña composición. Por otra parte, resulta interesante notar que también la escuela en la que el William Wilson de Poe pasa sus primeros años lo era.

<sup>37</sup> Laura, quien deja en principio de usar los pronombres personales para luego trastocar las palabras ("el azúcar pasó a ser 'arena blanca', la manteca, 'barro suave', el agua, 'aire húmedo'." 57): "Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo." (57)

principio. En ese *desorden* respecto del origen se lee, nuevamente, toda la novela. Sólo cuentan las versiones, pequeñas muescas de la máquina reproductora convertida en "(...) una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado." (151).

Mujer, máquina, relato: lo que piensa el texto es la politización de una función o lugar (función mujer, función narrador, función literatura). Lo hace desde variados frentes, incluso desde las leyes del género <sup>38</sup>.

Si toda la novela es el itinerario detectivesco de Junior en la búsqueda de información sobre la máquina, a pesar de las cámaras que controlan, de las patrullas y de su propia ceguera, también es la puesta en escena de una política del relato ligada a una política del género: si bien los hombres buscan la verdad, y para ello son capaces de proporcionar textos (Renzi y Fuyita le dan a Junior dos de los relatos reproducidos en la novela), están ciegos (Junior usa anteojos, cada vez está más miope y directamente Ana le dice: "Estás ciego". 109). Las mujeres son aquellas capaces de proporcionar pistas, caminos a la máquina, la que resiste, la cuentera, ella misma una mujer. La mujer del teléfono, al comienzo de la novela, lo conduce al Majestic donde Lucía Joyce <sup>39</sup> le indica el camino hacia Fuyita; Ana guía a Junior hacia Carola quien, finalmente (y junto a Julia Gandini), lo guía hacia Russo. Allí termina el recorrido y también la novela.

Porque en el final está la máquina abandonada en una playa pero todavía viva. En un principio el recorrido de Junior es periodístico: trabaja en un diario y *necesita* la información. Luego, al final, no importa la información sino el relato, la voz de la máquina que es también la voz de la literatura:

(...) nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero *voy a seguir*, hasta el borde del agua, *sí*. (178, subrayado mío) <sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Nuevamente, como en Puig, la ambigüedad del término en español, permite el espesor de sentido: en este caso pienso en el policial, género del discurso, y en la máquina femenina en tanto representación de una posición de sujeto ligada con el género sexual (gender).

<sup>39</sup> "El lenguaje mata", "Viva Lucía Joyce", los graffitis que Junior lee en el techo del ascensor del hotel Majestic, no sólo importan porque representan toda la novela sino también porque -en el contexto de los *discursos mediados*- la conectan con los *discursos jóvenes-mediados que vendrán* (cfr. Capítulos IV y V).

<sup>40</sup> El final exacto del monólogo de la máquina -el final de la novela- recupera en forma absoluta la literatura: el "voy a seguir" está tomado literalmente de las últimas palabras de *El Innombrable* de Beckett y el "sí" es la última palabra de Molly Bloom en el cierre del *Ulises* de Joyce.

*La ciudad ausente* retrabaja la literatura moderna pero lo hace desde la lógica reproductiva de la cultura mediática. Este último gesto es el que, en forma extrema, pone en juego Puig en la mayor parte de su obra. Pero la narrativa de Piglia, por supuesto, es aun más letrada. De allí que constituya uno de los momentos de estas variaciones sobre el límite entre la literatura y los medios *asociados* a los *discursos mediados*, no desde fuera pero sí desde una posición algo desplazada.

Esos modos de asociación también se exhiben en los primeros textos de Cohen y Laiseca a través de su particular *vampirización* de medios. En el caso de estas novelas, no es tanto la lógica de la reproductibilidad y la proliferación de versiones lo que permite asociarlas a los *discursos mediados*, sino el artificio narrativo que toma dispositivos mediáticos como la velocidad y simultaneidad de las percepciones y los arrastra hacia la literatura. Por otra parte en *Su turno*, como en la narrativa de Puig, la asociación viene de la mano de la singularización a partir del uso de géneros masivos.

Lo fundamental es que, en todos estos casos, los modos de apropiación del marco massmediático se ligan a modos de liberación y resistencia. El "pero voy a seguir" de esta máquina literaria contemporánea, que asume como propio el marco massmediático, se postula desde un presente incierto pero significa futuro.

## **Capítulo IV: Subjetividades jóvenes-*mediadas* en letras. El rock argentino**

Si desde la literatura argentina contemporánea los graffitis abren, convocan <sup>1</sup>, *lo que vendrá*, es porque llevan inscrita sutil pero insistentemente la pregunta por las relaciones entre el universo joven y las prácticas artístico-verbales.

Es ya un lugar común la idea de que a partir de la constitución de las culturas jóvenes en el eje de los medios audiovisuales, los jóvenes han dejado de leer literatura. El graffiti *culto* de Piglia ("Lucía Joyce", "El lenguaje mata") resultaría así un gran chiste sólo para letrados del que la gran mayoría de los jóvenes quedaría afuera. Pero no sólo los jóvenes. De hecho, y los trabajos empíricos acerca de consumos culturales lo confirman (Landi y otros 1990, Terrero y otros 1996), el tono de época es mucho más audiovisual que letrado.

En Argentina se evidencia, en el pasaje de los '60 a los '80/'90, una importante transformación en tal sentido <sup>2</sup>. Si bien el amplio espectro de la literatura universal en mayor o menor medida estuvo casi siempre reservado a las elites intelectuales, en los '60 el proyecto de modernización cultural en el que se inscribieron vastos sectores de la sociedad estaba aún guiado por el prestigio y el valor del libro, o mejor, de lo letrado en sí mismo, que hoy ha pasado casi unívocamente a las tecnologías informáticas. Las posibilidades de un fenómeno como el del boom de la narrativa latinoamericana por ejemplo, estuvieron dadas, entre otros factores, por ese efecto modernizador que la prensa escrita de la época y la industria editorial contribuyeron a generar (Rama 1984). En contraste, la multiplicidad de publicaciones especializadas o no que se presentan en los '90 como agentes de modernización cultural a partir de la difusión de los alcances de las tecnologías informáticas es, si

---

<sup>1</sup> Pienso, como señalé en el capítulo anterior en los graffitis que Junior lee en *La ciudad ausente* Pero también, por ejemplo, en otra novela de Marcelo Cohen -*Insomnio*- absolutamente escandida por graffitis que un personaje -el Empecinado- inscribe por las noches en las paredes de la ciudad de Bardas de Kramer.

<sup>2</sup> Seguramente, no sólo en Argentina. Hay estudios que señalan que en Italia, por ejemplo, la gran mayoría de las personas no sólo no lee nunca libros sino que además se muestra orgullosa de no hacerlo, cfr. Benaminio Placido, "Leer sirve, apenas, para vivir" en *Clarín*, 18-3-96. Por otra parte, el gran éxito que año tras año tiene la Feria del Libro en Buenos Aires parece relacionarse más bien con cierta espectacularización de la cultura que con la supervivencia de una cultura letrada. Al respecto, cfr. también Jorge Aulicino, "Pasión de multitudes" (El fenómeno cultural en Buenos Aires), *Clarín*, 31-5-98, artículo que aunque destaca la amplia participación de público en eventos culturales en la ciudad, asimismo proporciona datos acerca de la ausencia de lectura en vastos sectores de la población.

no abrumadora, al menos sí considerablemente mayor que la de publicaciones dedicadas a la literatura <sup>3</sup>.

Aunque al momento de considerar lo que Steiner (1982) observó como *el abandono de la palabra*, no se deba pensar, entonces, sólo en los jóvenes, es cierto sí que las nuevas generaciones, formadas ya por completo dentro del universo de la cultura audiovisual, no acceden en su mayoría al *espacio literario*. Constituidas en tanto esfera autónoma en el período de postguerra, las culturas jóvenes evidencian ser en general más musicales que letradas. El pasaje, por ejemplo, de los beatniks al hippismo se presenta en tal sentido como un caso paradigmático (Hall 1970, Lagree 1975, Wolpin 1995). Ginsberg, Kerouac y el mismo Burroughs se piensan a sí mismos todavía como escritores; su formación, además, había sido letrada (Clark 1987, Holmes 1981, Kostelanetz 1972). Y si bien se *conectan* con la música negra -soul y jazz- la verdadera *conexión* en sentido mediático llegará con los hippies: Hall (1970) señala con acierto, la indiscutida impronta mediática de las metáforas en la consigna hippie de Timothy Leary ("Turn on, tune in and drop out", (conectarse, sintonizarse, separarse)" (Hall 1970, 16).

En Argentina, por su parte, la institucionalización de las culturas jóvenes como esfera relativamente autónoma, proceso dado a partir de mediados de los '80 con la aparición de los suplementos jóvenes de los diarios (suplemento *Sí* en *Clarín*, suplemento *No* en *Página 12*, por ejemplo) y las subsecretarías de la juventud en ámbitos municipales y nacionales, ratifica el declive de lo letrado en favor de lo audiovisual: el *furor* del diseño en la Primera Bienal de Arte Joven organizada por la Subsecretaría de Juventud de la Municipalidad de Buenos Aires en 1988 (Urresti en

---

<sup>3</sup> La transformación que evidencian las secciones culturales (tradicionalmente las más letradas) de los diarios más importantes en Argentina durante toda la década del '90 es significativa. Al respecto resulta interesante tener en cuenta ciertos datos: 1) La reconversión mediático-audiovisual del suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín* a comienzos de 1995, reconversión que, a imagen y semejanza del rediseño anterior del diario que ya había incorporado una nueva tipografía (aparentemente más legible y atractiva), menos texto y más ilustraciones (dentro de las que se destacan las infografías), incluyó una sección dedicada a los medios masivos audiovisuales. El proceso de transformación iniciado por este suplemento se completa en mayo de 1998 con el traslado a los días domingos y la incorporación del color. 2) El reemplazo, desde mediados de 1996, del suplemento cultural de *Página 12*, *Primer Plano*, por *Radar*, un suplemento-revista, a color, decididamente volcado a los medios audiovisuales -cine, TV., video, fotografía- que en su primer año eliminó casi las reseñas de libros para incorporarlas luego a un *suplemento* del suplemento: *Radar libros*. 3) El cierre del suplemento cultural de *El cronista comercial* en 1997.

Margulis y otros 1994) o la escasa referencia a la literatura en los suplementos jóvenes <sup>4</sup> dan cuenta de ello.

Aun así, ¿se trata en efecto de un abandono de la palabra artística o de un desplazamiento? En todo caso, ¿cuál es el espacio propio que se dan los jóvenes para construir todavía con palabras -aunque netamente *mediadas*- subjetividades singulares tal como aparecen también en literatura *mediada* del tipo de la de Puig?

En el contexto de esos interrogantes, rock y graffitis en Argentina se ofrecen como objeto no sólo posible sino también necesario por ser prácticas artístico-culturales omnipresentes en el universo joven que incorporan la palabra. Pero también, por ser formas colectivas de constitución de subjetividades ligadas, desde estos géneros, a fuertes procesos de identificación <sup>5</sup>. En este punto, las diversas estéticas y *tribus urbanas* irán recortando el campo sobre el que analizo los *discursos mediados* en el espacio de las culturas jóvenes, puesto que no postulo a las prácticas del rock y los graffitis en su totalidad como coincidentes con la singularización a la que tienden los *discursos mediados*, sino más bien como condición de posibilidad para su aparición.

En tanto condición de posibilidad, entonces, establezco primero en cada caso (esto es, en este capítulo y en el siguiente) los elementos fundamentales que definen a las prácticas, y sólo después me detengo en el análisis de los *discursos mediados* que las atraviesan.

### **1-Rock en letras**

El rock es una práctica artística de múltiple código en la que se combinan, como mínimo, música, palabras y cuerpos en escena. Las formas y proporciones en las

---

<sup>4</sup> Habría que tener en cuenta con todo, el *esfuerzo* del *No* por hablar a los jóvenes de literatura desde un código joven (en las columnas de Rodrigo Fresán, por ejemplo) o la aparición de nuevas formas periodístico-literarias en las columnas de Laura Ramos del suplemento *Sí* en su primera época.

<sup>5</sup> Identificación -y no identidad- es el término que utiliza Michel Maffesoli para dar cuenta de la construcción de la subjetividad *tribal* contemporánea, en la que pueden leerse políticas de (sutil) resistencia, "Potencia de socialidad [que] se opone al Poder de lo económico-político" (1990, 25-26). O, en otras palabras: "Tal es, pues, la diferencia que se puede establecer entre los períodos abstractivos o racionales y los períodos 'empáticos'. Los primeros descansan en el principio de individuación o de separación, mientras que los segundos están dominados por la indiferenciación o la 'pérdida' en un sujeto colectivo: eso que yo llamaré el neotribalismo." (36)

que tales soportes y sus respectivos códigos entran en contacto no son fáciles de determinar. Así por ejemplo, el aspecto corporal sólo entra de manera directa en las presentaciones públicas de los grupos (ya sea en vivo o en TV) y sin embargo, aun en las grabaciones, en todo momento los está marcando: no hay rock sin cuerpo ya que no hay rock sin espectáculo -publicidad de los cuerpos- aunque se lo consuma sólo a través de grabaciones. Desde sus comienzos un grupo de rock se conforma a partir de sus presentaciones en público; el acceso al disco es sólo una etapa posterior de consagración.

Esto es válido tanto para los distintos grupos en forma individual como para el género en su conjunto: los iniciadores del rock en Argentina, aquéllos que se reunían en *La Perla del Once* o en *La Cueva* a mediados de los '60 no soñaban siquiera llegar a grabar un disco. La cosa para ellos pasaba por la calle:

Así íbamos a otro bar, doblete, triplete... era una idea que se nos había metido, que la única manera de que se escucharan esas canciones era por la calle... y las canciones (...) todas hablaban de cosas que realmente pasaban por la calle. (Litto Nebbia en Grinberg 1977, 61)

Por otra parte, la expansión en los '80 de un nuevo género mediático como los video clips ha venido a reforzar de manera significativa la participación de la puesta en escena de los cuerpos y sus imágenes, en el marco de una cultura joven que en todos sus aspectos apunta a prácticas artísticas multimedias. En el rock, en efecto, cada medio se realiza a partir de su conexión con los otros. No se trata sólo de una práctica básicamente musical, aun cuando sea la música, por lo general, el primer elemento de referencia en muchos discursos sobre el tema.

A partir entonces de la "suspensión" de música y cuerpos, llego a las palabras. Contra la idea bastante extendida de que en el rock las palabras ni siquiera son escuchadas, considero que, como en cualquier parte, las palabras cuentan a pesar de que lo hagan en un sentido desplazado respecto de otras prácticas artísticas ante todo verbales.

Así, para pensar los modos en que esa palabra *cuenta* me detengo en la letra del rock como molde para nombrar el mundo. De este modo, incluso, el rock le da a la lengua cotidiana palabras nuevas. Se trata quizá, en los mejores casos, de una de esas prácticas que cambian las prácticas sociales porque son capaces de cambiar la lengua. Cambio de lengua que es también cambio de sentidos.

## 1.1-Relato de un naufragio: el discurso de la definición

Dado que el rock no es sólo género *discursivo*, en un primer momento caracterizaré la práctica en su conjunto. Pero a partir de sus propias palabras. De todas maneras, el género no está constituido verbalmente sólo por las letras de las canciones sino también por todos aquellos discursos que rodean las letras: palabras de cronistas e historiadores de la práctica, palabras de músicos y compositores, etc. Armo el discurso de la definición de la práctica, entonces, a partir de materiales discursivos heterogéneos: historias del rock en Argentina, entrevistas, prólogos y epígrafes a libros sobre rock y, también, letras de canciones.

Una definición de la práctica rockera surge de sus primeros relatos de fundación. En ellos la práctica se consolida y muestra su peso a partir del relato de sus orígenes. Contar cómo empezó el rock en Argentina es así equivalente a decir qué es el rock. A diez años aproximadamente de los comienzos del rock argentino Miguel Grinberg, poeta y periodista ligado generacionalmente a los primeros rockeros, escribe el primer relato. *La música progresiva argentina. Cómo vino la mano* (1977). Relato hecho de rememoración de experiencias personales, transcripción de escrituras de época, cuadro de situación y entrevistas a algunos de los principales protagonistas de aquella historia. Pipo Lernoud, al ser entrevistado, expone claramente la operación de equivalencia entre origen y definición que realiza Grinberg: “ —Pipo, para vos dónde empezó la cosa? —...Ese es un buen tema: ¿qué es la cosa que empezó realmente cuando empezó la cosa?” (1977,33).

Había “una cosa” y Grinberg, cercano en los '60 a las nuevas manifestaciones artísticas de la época en tanto poeta, “animador cultural” y director de revistas literarias como *Eco Contemporáneo*, cree importante darle una palabra. Esa palabra, que cuenta los inicios del rock en Argentina, funda una historia y en ese gesto se constituye también en parte de esa historia.

En este primer relato el rock es una práctica artístico-musical que es *diferente* puesto que comenzó en Argentina en un determinado momento no existiendo antes, y al comenzar se diferenció de las prácticas que ya existían (como la música *comercial*, por ejemplo). Además comenzó, por un lado, casi como una *necesidad*,

influida por la beatlemania (“(...) una fiebre benéfica que contribuyó a recuperar algunos de los mejores sueños del ser humano.” Grinberg, 7) y por el otro, porque lo que existía no servía para nombrar la realidad (“(...) nuestra música representaba una realidad inevitable que alguien tenía que describir.” Litto Nebbia en Grinberg, 62).

Ser diferente se unió entonces a ser joven y entre ambos conceptos surgió la idea del rock como expresión más cercana a los *sentimientos* de los jóvenes quienes llegaban a él desde los mismos espacios de *soledad*, *desamparo* y *bronca*. Es claro que detrás de las afirmaciones de Grinberg funciona una idea de rock como lugar de pertenencia e identidad de los jóvenes.

La definición entonces se va refinando. Rock es una práctica juvenil diferenciadora que evidencia una *voluntad de encuentro generacional* y que apunta a la expresión de los sentimientos de esa generación. A partir del rock, los jóvenes harían oír su voz. Producir/consumir rock es ocupar un lugar en la sociedad.

Por otra parte, la definición del rock que surge del libro de Grinberg se conecta con la ideología hippie. Esta conexión con el hippismo (amor libre, pacifismo, voluntad de transformación social, comunitarismo, etc.) deriva de un pensamiento utópico común a ambos en el que se postula la construcción de un mundo alternativo y en el que las contradicciones se resuelven.

Independientemente del carácter utópico de este relato de origen que hace coincidir la caracterización de la práctica con la ideología hippie y por la cual se ve el momento de aparición del rock argentino como algo en cierto modo *mesiánico* (35) y *místico* (78), las definiciones que surgen de él en cuanto práctica juvenil diferenciadora siguen teniendo vigencia y producen un curioso fenómeno de permanencia. Para Eduardo de la Puente y Darío Quintana (1988), quienes una década más tarde que Grinberg realizan una de las antologías comentadas más completas del rock argentino, esta práctica ha logrado “(...) lo que ningún movimiento político, social o artístico pudo hacer: mantenerse durante 35 años siendo *la voz de cada una de las nuevas generaciones*.” (13, subrayado mío). Extraño gesto de lo nuevo capaz de sostenerse en su novedad a pesar de los años.

A su vez, la definición del rock como práctica juvenil diferenciadora se especifica a través del señalamiento de una serie de enemigos. Además de la ya mencionada música *comercial*, y en un nivel de mayor generalización, el principal enemigo está

constituido por todo lo que frena las libertades del ser humano (políticas, sexuales, etc.)<sup>6</sup>, un enemigo personificado por Grinberg a través de la figura de "los carceleros modernos". En el primer relato de fundación del género, adscripto casi totalmente a la cosmovisión hippie, el rock encuadra en un *sutil mensaje* que es

Parte de la revolución profunda. Debemos ir más allá de las fronteras síquicas, orgánicas y geográficas. Y así disolvemos en el cosmos como una lluvia al revés, pulverizando nuestros egos para aparecer luego fundidos en un aluvión, ya sin decir yo, artista. No embanderarse, no rotularse. Ir tras la libertad absoluta, fluyente, lejos del control de los carceleros modernos. (27)

Grinberg escribió estas anotaciones -luego reproducidas en su libro- en un cuaderno de 1965. Así, en sus comienzos el rock fue un programa de acción transformadora. Luego, poco a poco, los enemigos se van particularizando. En el campo artístico-intelectual se trata de diferenciarse tanto de "(...) falsas vanguardias artísticas y de la penumbra mental." (27) como -parafraseando palabras de Pipo Lernoud tomadas de un folleto que hizo circular por el Bar Moderno en 1966- de los intelectuales que perdieron el tren, aquellos que se mueren en un café mientras a su lado pasa la vida, en colores y cinemascopio. Para Lernoud, la muerte de los intelectuales se traduce en su nula eficacia para la transformación social. La evidencia radica en que *no se les teme*. El panfleto, también un programa, concluye de manera rotunda: "Hace falta el estruendo. Señores, no se mueran." (Grinberg, 27). A mediados de los '60 el rock fue el estruendo.

Aun así, hay que notar que entre los primeros rockeros y los artistas e intelectuales que frecuentaban los bares de aquella época existió una relación de cercanía, no siempre compartiendo posiciones pero sí ocupando espacios contiguos evidentes, por ejemplo, en la participación de algunos grupos de rock en presentaciones del Instituto di Tella o en la edición por parte de Jorge Alvarez tanto de libros de los jóvenes escritores del momento como de algunos de los primeros LP de rock argentino bajo el sello Mandioca.

El otro gran campo del que el rock viene a diferenciarse es el campo político, más bien, en términos actuales, del discurso de la política. Para Grinberg los jóvenes comienzan a compartir desde el rock "(...) su voluntad de encuentro generacional en

---

<sup>6</sup> En uno de sus primeros temas, por ejemplo, Miguel Abuelo cantaba: "todo lo que ata es

un país llagado de una siniestra politiquería.” (103). Desde sus comienzos el género se dio autonomía respecto de los discursos políticos aun cuando no negara su posibilidad de ser político. De hecho, escrituras programáticas como las señaladas, sin *forzarse* demasiado pueden ser leídas políticamente.

La misma concepción autonomizante se lee en el epígrafe de Miguel Zavaleta que de la Puente y Quintana exhiben en su libro. Para Zavaleta -líder en los primeros '80 del grupo Zas- “(...) rock no es sexo, pero involucra sexo; rock no es política, pero involucra política; rock no es religión, pero involucra religión (...)”. Una definición de la práctica por la negativa que intenta captar su dimensión diferenciadora pero no independiente del conjunto social <sup>7</sup>.

Esa no independencia se lee, con matices, en toda definición de la práctica, ya sea que se la piense como “descripción de una realidad inevitable” (Nebbia en Grinberg, 62) o como “(...) todo ese sentido que como felicidad o angustia, transgrede permanentemente un delgado hilo de la realidad argentina.” (Spinetta, prólogo a Fernández Bitar 1987). Sin embargo, aquí los matices cuentan y definen estéticas, las mismas que en sus letras diferencian a Nebbia de Spinetta. Si en ambos casos la definición apunta a la diferencia de la práctica (describir la realidad desde la posición nuevo/diferente; transgredir la realidad por la producción de un discurso diferente) desde un punto de vista estético, describir y transgredir se oponen casi como realismo y vanguardia. Spinetta, sobre todo, no es ajeno a la carga histórica de las palabras que utiliza. Al respecto, el prólogo citado es más que elocuente; en él se define a la práctica tanto desde una estética de la no transparencia como desde la lectura de Foucault. Así el rock -“(...) esa mirada de roca que en el movimiento del roll busca salir de sí misma para ir más allá de los cursos de la decadencia de la civilización (...)” (Fernández Bitar, 7)- debe crear a la vez un modelo para *lo punitivo*. “Una guitarra que aúlla es un acople que recoge tanto margen de nuestras vidas que ya es todo.” (Fernández Bitar, 7).

---

asesino”, *Oye, niño*, 1968.

<sup>7</sup> Tomando conceptos de Pierre Macherey (1966), quien reflexiona acerca del estatuto autónomo pero no independiente de la obra literaria -en tanto ella es siempre su propia regla y se da sus propios límites, y sin embargo, aun así, no es autosuficiente ya que se relaciona con otros usos de lenguaje, ideologías, etc.-, se podría pensar el género y la práctica del rock desde su especificidad, esto es, en cierta forma, desde su autonomía aunque ésta no signifique independencia de lo social.

Rock se define, entonces, como práctica juvenil diferenciadora y, en su conexión con la realidad, como práctica eminentemente coyuntural. Tal vez allí radique su capacidad de permanecer en la novedad; cada nueva generación conectándose desde la diferencia del rock con cada nueva coyuntura: una diferencia que es, por tanto, también cada vez distinta. Rock es una práctica juvenil diferenciadora que permanentemente va cambiando de lugar.

El discurso de la definición se resuelve, por último, en los espacios autorreferenciales de las letras hechas canción. "Con mi balsa yo me iré a naufragar" (*La balsa*, Nebbia/Tanguito, 1967): en el comienzo del género la letra dice al género. Hacer rock, ser hippie (cosas bastante parecidas en ese momento) es constituirse como *náufrago*, una palabra-invento que fue capaz de definir las prácticas asociadas al rock: pasarse días y noches sin dormir, componer temas en una mesa (o baño) de *La Perla del Once*, experimentar con drogas, deambular durante toda la noche entre distintos bares y *La Cueva* para terminar a la mañana tocando la guitarra en Plaza Francia.

Finalmente, en los '80/'90 la producción de letras muestra con frecuencia la marca de la polémica interna dentro del género. Desde las letras se define cierto lugar de *verdad* del rock en contra de prácticas que suelen estar ligadas a él. Así desde los *márgenes* se problematizan las adquisiciones de modas y falsas posturas (Sumo, *La rubia tarada*) o desde la *independencia* se va contra la comercialización ("Vamos las bandas / rajen del cielo", Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota -en adelante, Los Redondos).

En ese sentido, Los Redondos se constituyen casi como grupo *testigo* del género marcando de cerca la producción de sus pares. Así por ejemplo cantan: "Yo voy en tren / no tengo dónde ir" y "Algo me late / y no es mi corazón" contra "No voy en tren / voy en avión" y "Tengo algo que late en mi corazón" de Charly García.

La polémica dentro del género marca, entonces, distintos lugares de *verdad*, tendencias, movimientos y también historias. A más de treinta años del surgimiento del rock en Argentina ya es posible contar su historia no sólo desde la crónica sino también desde su propia letra.

## 1.2-Una historia posible

Los relatos de fundación definieron al rock por su historia y al hacerlo dieron consistencia tanto a la práctica como al género discursivo. Todo género se consolida cuando desde su interior es capaz de darse una historia y hablar de sí mismo desde sus propios textos. La intertextualidad es, también, una marca de género.

Es posible, entonces, armar el tramado de un género que en la letra cuenta su propia historia. *En el principio fue la palabra*. Hay, en efecto, una letra alrededor de la cual se construye el rock nacional. Los medios, las crónicas periodísticas y la memoria colectiva joven la han convertido en mito fundacional. Se trata de *La balsa* de Nebbia/Tanguito. La muerte prematura del segundo contribuyó en parte a este proceso de mitificación. En forma paralela, la muerte posterior de Luca Prodan, paradigma de una posición *intransigente* dentro de la práctica, se insinuó como fenómeno similar, por ejemplo, en la gran cantidad de graffitis que intermitentemente recorrieron las ciudades con sus "Luca volvé" o "Luca not dead". Este espacio de recuperación de la figura, sin embargo, incorporó también una oposición dentro del género ante cualquier intento de mitificación que *traicionaría* las posiciones del mismo Luca.

La letra del género también lee *La balsa* como texto fundacional pero le escamotea el carácter de mito. Así, es posible armar una línea cronológica que saliendo de *La balsa* ('67) pasa por *Cantata de puentes amarillos* (Spinetta, 1973), *Peluca telefónica* (García, Spinetta, Aznar, 1982) y termina en *Canción de naufragios* (Los Redondos, 1986). El concepto fundamental alrededor del cual se organiza esa trama es la palabra-invento-definición *náufrago*. Si *La balsa* define el género por el naufragio y a través de él le da una proyección de futuro, *Cantata de puentes amarillos* niega el naufragio (y el hippismo) como proyecto trunco que ha perdido sentido: "Y en el mar naufragó / una balsa que nunca zarpó". Spinetta no define al rock -como lo hacía Grinberg- por su origen sino por su posibilidad de transformación en el futuro: "Aunque me fuercen / yo nunca voy a decir, que todo tiempo pasado fue mejor / mañana es mejor".

Aun en su diferencia un mismo gesto de confianza en el futuro (ya sea por la realización del naufragar o por la perpetua transformación) sirve de hilo conductor a esta historia, hilo que se corta en *Peluca telefónica*, un tema en colaboración que se

levanta como parodia del origen ("Estoy viviendo aquí en este mundo / abandonado / -Te alcanza la renta? / -No, a quién?")<sup>8</sup> y que define el lugar del rock como la mezcla de voces *presentes*, aquéllas de los rockeros del momento que no quieren justificarse por sus predecesores y que afirman su presencia a través de un registro *festivo* de voces y cuerpos<sup>9</sup>.

El proyecto originario del rock argentino queda así impugnado. Las ideas que se tienen del género sólo obtienen consenso a un nivel amplio como práctica juvenil diferenciadora que hace públicas subjetividades colectivas; más allá de los límites de esa definición existen estéticas variadas en muchos casos irreductibles unas a otras.

La historia que se arma con el naufragio no termina, sin embargo, con la impugnación; más adelante Los Redondos vuelven a la carga. Con su característico discurso anti-transparente construyen otra respuesta a *La balsa*: "Ya no estás solo, estamos todos en naufragar". No es la impugnación del concepto originario del naufragio sino una *recuperación* con cambio de sentido. Naufragar no es ya el proyecto utópico de un sujeto (aunque la práctica siempre lo haga colectivo) sino el presente de todos en un contexto casi opuesto al de *La balsa*. El mundo del sujeto -solo y abandonado- de *La balsa* era casi un mundo indiferente, el de *Canción para naufragios* es un mundo atravesado por "bombas de aquí para allá", mundo agresivo que hace que se perciba como náufrago a aquél que va a la deriva antes que al sujeto de un proyecto transformador.

De tal manera, tanto la impugnación total como el cambio de sentido dan vuelta la historia que cuentan *La balsa* y los relatos de fundación: o el rock no puede ser pensado en absoluto desde el término-definición *naufragio* o el naufragio es, simplemente, otra cosa. En ambos casos el género no se define por el origen sino por la (re)vuelta contra el origen.

### 1.3-Lenguas (una teoría del sentido)

---

<sup>8</sup> La primera parte de *La balsa* decía: "Estoy muy solo y triste en este mundo / abandonado / Tengo una idea y es la de irme / al lugar que yo más quiera. / Me falta algo para ir pues caminando / yo no puedo. / Construiré una balsa y me iré / a naufragar".

<sup>9</sup> Cfr. por ejemplo, todos los registros paródicos de esta letra: el uso de un habla caribeña, la mezcla de letra cantada y dialogada, etc.

La construcción del rock argentino puede leerse así en relación con los discursos de la definición y de la historia. Además, el género se construye a partir de un determinado uso de lengua. Se trata, en los comienzos, de la constitución del rock argentino como rock en *castellano*. Hasta ese momento el rock era reproducido únicamente en inglés, *la lengua del rock* y de los medios masivos *globalizados*. En ese sentido la opción por el uso del castellano fue una verdadera opción de identidad. Así, el trayecto recorrido por Litto Nebbia -paradigma de esta opción- fue del inglés al castellano: su grupo dejó de llamarse The Wild Cats para ser Los Gatos Salvajes, y luego simplemente Los Gatos. Más tarde, en los '80 fue Nebbia uno de los que menos aceptaron que otras bandas invirtieran el camino yendo del castellano nuevamente al inglés (desde Los Pericos, exponentes de cierto reggae local, a Luca, extranjero de toda lengua, o Charly García, por ejemplo) <sup>10</sup>.

Sucede que entre los dos momentos cambiaron muchas cosas. En primer lugar, se da el hecho de que si para los orígenes la elección del castellano fue necesaria como marca de identificación que pudiera consolidar al género, a partir de los '80 el rock ya tiene su espacio suficientemente delimitado como para necesitar tal elección; por otra parte, las relaciones que la práctica rockera establece con la cultura de los medios masivos de comunicación son en la actualidad quizá más complejas (o autoconcientes de tal complejidad) e implican muchas veces estrategias de resistencia al interior de la institución mediática. Uso menor de la lengua mayor: ¿qué es si no el inglés de Luca, italiano de habla inglesa, cantando en inglés y en *argentino*?

Las idas y venidas entre el inglés y el castellano marcan ciertamente una historia. Además, se dan las variantes dentro de la lengua propia. ¿Existe una marca lingüística del género? ¿Un determinado uso de lengua propia?

Podría pensarse que se trata de una cierta lengua generacional, una jerga de jóvenes que sin embargo no es homogénea. Las apuestas lingüísticas son diversas. Hay apuestas a la fluidez transparente, a la ambigüedad, a la violencia lingüística

---

<sup>10</sup> El inglés permanece con mayor o menor vigencia en el rock argentino después de los '80: en la actualidad, por ejemplo, se dan casos como los de Willy Crook, ex Redondo, quien lleva editados ya dos CDs completos en inglés -de música soul y funk- (con las letras traducidas en la gráfica interna). Sin embargo, el inglés también aparece en bandas *reas*, ligadas a un rock fuerte, crítico y en parte suburbano (por su alcance en sectores jóvenes de clase media y baja del conurbano bonaerense) como La Renga, banda que no duda en hacer por ejemplo un *cover* de un clásico como *Born to be wild*.

(violencia que se ejerce sobre la lengua), al hermetismo. Cada una de ellas, combinadas con otros elementos, dará una estética particular. Pero sí surge de la lengua del rock en su conjunto -me referiero no sólo a las letras sino a toda lengua que se ligue a la práctica rockera- un cierto registro capaz de infiltrarse en el habla cotidiana de toda la sociedad (Pipo Lernoud: "Era la época de *copar*, la época en que se inventó el idioma que se habla ahora." Grinberg, 50).

Inventar un idioma, cambiar la lengua, es cambiar los *modos de ver* de la gente. Operación que ya estaba inscripta en la invención del primer *naufragio* y que se mantiene como una de las fuerzas transformadoras más contundentes que posee el rock, aun cuando se constituya como práctica acoplada a la institución mediática. Institución que, todo el tiempo, se apropia de esos nuevos usos de lenguaje haciendo que éstos necesiten *salirse de lugar*.

Cuando una práctica artística le da palabras a la lengua cotidiana, cuando habla en el habla, es altamente probable que al mismo tiempo cambie otras cosas. Así el rock argentino provee al habla de los jóvenes algunas palabras capaces de producir relaciones no convencionales con el sentido. En primer lugar, se trata de una oposición al sentido que se instala en la *razón*. Un sujeto colectivo y amorfo, la gente, es el portador de tal sentido: "La gente busca una razón / yo estoy buscando un rock and roll / que me sacuda la cabeza" (Fito Paez, *Nunca podrás sacarme mi amor*, 1986). A cambio de la razón el rock se da la tarea de buscar otra cosa. En la jerga joven rockera una serie de sinónimos entra en la pista de esa búsqueda (en conexión o no con la jerga de la droga). El sentido es así aquello capaz de sacudir/romper/dar vuelta la cabeza. Decididamente, un lugar de conmoción.

#### **1.4-Sujetos**

Desde los comienzos del rock argentino y a lo largo de toda su trayectoria puede rastrearse un tipo particular de sujeto de la enunciación que funciona casi como clave del discurso del rock en su conjunto. En efecto, es considerable la cantidad de letras que se constituyen a partir de una voz que enuncia en primera persona singular. Una voz que nombra el mundo y se nombra ("Ya lo estoy queriendo / ya me

estoy volviendo / canción, barro tal vez", Spinetta, *Barro tal vez*, 1967) erigiéndose así en uno de los mecanismos que tienden a producir un *sujeto del rock* como categoría genérica. Otro de esos mecanismos está dado por la particular fusión de subjetividades que se marca en las acciones de los cuerpos: según los casos y las épocas, canto y baile arriba y abajo del escenario, silencio y encendedores en alto, *pogos*<sup>11</sup>, etc.

Tal sujeto de enunciación se convierte en portavoz de la diferencia de la práctica. El yo dice su diferencia y a través de sí mismo produce voces colectivas. Se trata de una voz singular que se ofrece para ser compartida por otros ("Pueden venir cuantos quieran / que serán tratados bien / los que estén en el camino<sup>12</sup> / bienvenidos al tren!", *Bienvenidos al tren*, Sui Generis (Charly García), 1973. Al mismo tiempo, también son considerables las apelaciones en segunda persona ("Figúrate que pierdes la cabeza", *Figuración*, Spinetta, 1970; "Si estás entre volver y no volver / si ya metiste demasiado en tu nariz", *Cable a tierra*, Fito Páez, 1983; "Vamos las bandas / rajen del cielo", *Vamos las bandas*, Los Redondos (Skay Beilinson/Indio Solari), 1987). Son precisamente esas segundas personas las que dan consistencia al yo a partir de un intercambio de voces que dispara mecanismos de identificación y pertenencia en el ámbito de las culturas jóvenes.

Por otra parte, en la constitución de esta *subjetividad rockera* el sujeto de la enunciación se acerca con frecuencia a ciertos márgenes en tanto vehículo de diferencias. La locura, como *extremo*, aparece como caso típico: "Y cuando mi balsa esté lista / partiré hacia la locura", *La balsa*, Nebbia/Tanguito, 1967; "Figúrate que pierdes la cabeza", *Figuración*, Spinetta, 1969; "Desnuda de frío y hermosa como ayer / tan exacta como dos y dos son tres (...) Les contaste un cuento / sabiéndolo contar / y creyeron que tu alma estaba mal", *El tuerto y los ciegos*, Sui Generis (Charly García), 1973; "Ayer soñé con los hambrientos, los locos / los que se fueron, los que están en prisión", *Inconsciente colectivo*, Serú Girán (Charly García), 1982

13.

---

11 Particular forma de baile y exaltación de los cuerpos que involucra saltos y choques colectivos, y que tuvo su origen en el estilo punk.

12 ¿Kerouac?

13 Sin embargo, otros márgenes que marcarían la producción de subjetividades singulares en el orden de las diferencias sexuales, por ejemplo, tienden a borrarse o hacerse menos visibles: en general, el sujeto del rock en Argentina es casi unívocamente *masculino*: la

Más allá de la indiscutible diversidad de estéticas, quizá sea este recurso a la primera persona lo que identifique al género desde las letras: el yo/tú se dice *diferente* respecto de aquellos que no comparten la práctica, estableciendo así espacios de *exclusividad* dentro de la cultura mayor.

### 1.5-Estéticas

La diversidad de estéticas que recorren el género puede acotarse a partir de la construcción de algunos *diseños de significación* surgidos de la combinación de determinados elementos *textuales* que, a su vez, se ligan a otros tantos elementos *extratextuales* que entran en la práctica. Cada uno de los actores de esa práctica participa de uno o más de estos diseños según los casos. Se trata, entonces, no tanto de descripciones de algún grupo o banda particular sino de construcciones que permiten leer el género y que, de todos modos, no pretenden agotarlo. Por otra parte, cada uno de esos diseños se liga en mayor o menor medida a los *discursos mediados* por lo que, luego de recorrer en general las distintas estéticas que arman la trama del rock argentino, me detendré en aquéllas más afines al objeto general de mi trabajo.

**-Utopías:** se trata de una de las figuras de mayor peso dentro de la primera década del rock argentino. Justamente el texto fundacional del género, *La balsa*, exhibe los rasgos más característicos de esa construcción utópica. Un sujeto de la enunciación en primera persona singular, colectivizado en la práctica rockera según el mecanismo ya señalado, dice su posición en el mundo ("Estoy muy solo y triste en este mundo / abandonado") y define una primera situación de carencia en relación con una localización espacio-temporal de cercanía e inmediatez. La carencia se

---

ambigüedad, la indeterminación, lo femenino y/o lo homosexual aparecen poco en las estéticas más rockeras. En todo caso, tiende a concentrarse en ciertas estéticas *modernas* de gran experimentación musical, en las que las representaciones de los cuerpos aparecen fuertemente marcadas por el disfraz, el afeitado, la *producción* (el arreglo de acuerdo con cierta imagen) del cuerpo. Tal el caso inicial de Miguel Abuelo y luego Federico Moura (Virus), este último reconocido como modelo por los grupos más jóvenes de entre los *modernos*, como Los Brujos, Babasónicos, etc. Otra vertiente donde paradójicamente se exhiben matices del cuerpo andrógino es el trash y heavy metal, aparentemente la práctica

corresponde así con el aquí y ahora. El texto se realiza como descripción prospectiva: de la situación de carencia del aquí y ahora se pasa a la enunciación del proyecto utópico ("Tengo una idea: es la de irme al lugar que yo / más quiera") a través de la transformación de las coordenadas espacio-temporales. *Este mundo se cambia por el lugar que yo más quiera, la locura y el naufragar, presente se cambia por futuro.*

Así en *La balsa* se combinan algunos de los rasgos fundantes de las utopías (Rodríguez Pérsico 1993): postulación de un mundo alternativo como reverso del mundo real; transformación de las categorías espacio-temporales de manera de poner distancia entre ambos mundos; indeterminación interna de la categoría espacial (u-topía como no-lugar) e insularidad en la concepción del mundo utópico (náufrago, en efecto, remite fácilmente a isla).

Tal modelo se traslada a un conjunto de letras que señalan sub-especies utópicas: las **fábulas de liberación** (*El oso*, Moris, 1970; *Hermano perro*, Spinetta, 1970) enunciadas por una primera persona ficcional (por lo común un animal) que propone un cambio entre encierro y libertad; las **fábulas de amor** (*Muchacha ojos de papel*, Spinetta, 1969; *Catalina Bahía*, Miguel Cantilo, 1972; *Estación*, Sui Generis (Charly García, 1972) en las que aparece el cuerpo-sexo como acceso de transformación utópica; y finalmente, las **utopías campestres** (*Mañanas Campestres*, Gustavo Santaolalla, 1972; *En el país de la libertad*, León Gieco, 1973) que reproducen el modelo según el eje direccional ciudad-campo. En una canción típica de esta figura como *El bolsón de los cerros* (Miguel Cantilo, 1972) se observa, por ejemplo, cómo se agrega al modelo el rasgo característico de las utopías realizadas, esto es, la inmovilización temporal ("Noches y noches sureñas / frente a la leña / fuego de paz y poesía / todo contagia su olor a madera"). No se da así el pasaje de un presente a un futuro posible sino el puro presente sin contradicción.

**-Oposiciones:** dada la determinación de los comienzos de la práctica a partir de la ideología hippie, el aspecto contestatario suele tomarse como rasgo necesario del rock en todas sus manifestaciones. Sin embargo, hay marcas específicas de lo contestatario que se desarrollan en algunas sub-especies discursivas particulares. En primer lugar, la **canción de protesta** que responde claramente a una estética del

---

más masculina del espectro. Cfr. Roberto Echavarren (1998) y la investigación que llevan a cabo Adrián Cangi y Roberto Echavarren para la publicación de su próximo libro.

compromiso: denuncia del sistema, crítica social, militancia. Para ello se da a sí misma una lengua cotidiana y *natural*, algún ritmo simple regularizado y, por lo común, una rima fácilmente identificable. El paradigma en este caso lo dan las canciones de Cantilo: "Apremios ilegales / abusos criminales / tu condición humana / violada a placer" (*Apremios ilegales*, 1970: nótese en este fragmento el caso de rima interna que coincide con la puntuación rítmica en el interior de los versos). Con el correr del tiempo, esta figura derivará en otras formas de oposición radical encarnada incluso en el estilo: el tema *Represión* (1983) del grupo punk Los Violadores da muestras de ello. En comparación con este tema, la canción de protesta mantenía un registro *ingenuo* muy de época que después de la última dictadura militar se vuelve insostenible.

Otra sub-especie discursiva de la oposición pasa por el eje de la **crítica a las instituciones**. De hecho, se trata de uno de los ejes claves de toda la producción del género aun en letras características de los '80 que exhiben su inclusión en la institución mediática <sup>14</sup>. Un ejemplo típico de esta sub-especie discursiva puede darlo el tercer LP de Sui Generis *Pequeñas anécdotas de las Instituciones* (1974). Pareciera que Charly García (compositor de Sui Generis) en su primera etapa no hace más que inventariar un ataque a todas las instituciones posibles: educativa, jurídica, matrimonial, de calificación cinematográfica, etc.

El ejemplo del tercer disco de Sui Generis sirve también para mostrar las diferencias entre **canción de protesta** y **crítica de las instituciones**. Mientras que en la primera todos los materiales parecen estar orientados *hacia la letra* en un sentido referencial sin mayor complejización de los recursos musicales, *Pequeñas anécdotas* marca la transformación de un grupo que como Sui Generis empezó enmarcado en la corriente de los *acústicos* y que aquí comienza a abrirse a nuevas perspectivas musicales: tendencia a enmarcarse dentro de los *eléctricos*, mayor problematización compositiva e instrumental, etc.

Al mismo tiempo, un elemento coyuntural viene a conjugarse con este cambio en el grupo. Se trata de la necesaria reescritura de algunas letras y fragmentos de otras debido a una censura que "vino muy de arriba" (Charly García en Chirom, 1983). Esto produjo letras tal vez menos directas pero con una carga asociativa mucho mayor. La transformación de los materiales verbales se combinó así con la de la

música por lo que en la **crítica a las instituciones** no se da el caso de la orientación de todos los recursos materiales hacia las letras *llanas* sino de una mayor refuncionalización de unos elementos respecto de otros.

La tercera figura dentro de la figura contestataria mayor es la que pasa por el eje de la voz particular: **la voz del insulto**. En ella la crítica social, la oposición a las instituciones *se dice* como insulto (en algunos casos literalmente: "Salgan al sol idiotas!", Javier Martínez, 1972, cantado junto a Billy Bond y La pesada del rock and roll) y a la vez *se representa* en la enunciación. Una voz áspera, corrosiva, exhibe opciones estéticas ligadas al anticonformismo y la oposición al sistema. En algunos casos esta voz encuadra en movimientos o tendencias recortadas dentro del rock, como el rock *pesado* en Argentina, desde La Pesada del rock and roll (banda de los inicios del rock argentino) hasta los grupos enmarcados en el heavy metal y, en cierto sentido también en el blues: Malón, A.N.I.M.A.L., Pappo, Memphis La Blusera, etc. En otros casos, desde posiciones más independientes respecto de esas tendencias se privilegia también un discurso que de algún modo se erige como **violencia de la voz**, esto es, también, **violencia de la palabra** (en el sentido tanto del insulto como de la violencia lingüística: con matices diversos, que no necesariamente incorporan el grito pero sí el quiebre de una voz *armónica*, habría que considerar los casos de Luca Prodan, Indio Solari, Palo Pandolfo <sup>15</sup>, entre otros).

**-Realismo urbano:** el rock es una práctica eminentemente urbana que (se) hace, (se) dice y (se) vive en la ciudad. Por lo general el sujeto del rock vive la ciudad como objeto problemático ya sea que opte por la evasión (de la ciudad hacia el campo, como en las utopías campestres), ya sea que la reconozca como único ámbito posible, objeto de amor/odio <sup>16</sup>.

La trayectoria de las relaciones entre sujeto del rock y ciudad también podría contar una historia. Una figura central en esa historia (pero no la única) estaría dada por el **realismo urbano** que incorpora modos del decir descriptivos y casi siempre llanos ligados a la conformación de una ciudad industrial y/o burocrática (*Avellaneda*

---

<sup>14</sup> Cfr. más adelante el límite crítico de la figura sobreviviente.

<sup>15</sup> Palo Pandolfo, compositor y cantante de Los Visitantes, apela a diversos registros de distorsión de la voz en consonancia con una palabra no transparente y una experimentación musical a partir de la mezcla y del eclecticismo.

<sup>16</sup> Como en la figura sobreviviente, cfr. más adelante.

*Blues*, Javier Martínez, 1968; *El hombre suburbano*, Pappo, 1971; *Lunes otra vez*, Charly García, 1972; entre muchos otros). Esta figura, en parte, podría cruzarse con la de la **crítica a las instituciones**: la ciudad, se diría, es una institución más<sup>17</sup>.

**-Otras palabras (a)** <sup>18</sup>: “Si tienes voz tienes palabras” (*A estos hombres tristes*, Spinetta, 1969). Desde sus comienzos la producción de Spinetta se centró en la palabra como materia de experimentación. Así como *La balsa* se constituye en texto fundante del género, aquél que le da una historia y una identidad, la *poética* de Spinetta le da al género un uso diferencial de la palabra. Se da así el caso de una orientación del rock hacia la palabra pero no, como en la canción de protesta, a un nivel referencial sino desde sus materialidades sonoras y asociativas. Las palabras se hacen menos transparentes y el sentido se dispersa. Spinetta llega a ser el paradigma inicial de la relación entre rock y discurso poético. Sin embargo, no es el único *modelo*. Otras bandas como Los Redondos o Los Visitantes, por ejemplo, valoran usos no referenciales de la palabra. En ellos la palabra se vuelve cuerpo, puro registro sensible, desmintiendo desde el género la lengua *propia* -masiva y/o serializada- del género. Operación que permite ligar estas *otras palabras* con *otros sentidos*, entre ellos, los de los *discursos mediados*.

**-Sobrevivientes**: se trata de una de las principales estéticas de los '80 en la que se combinan un personaje característico -el sobreviviente, aquél que no espera casi nada de lo que vendrá (y por ello es reverso del personaje base de la *utopía*) y que no responde más allá de los límites de un cuerpo presente-, una categoría espacio-temporal siempre inmediata y actual, más una cierta *convivencia crítica* (aunque esto sea casi una contradicción en los términos) con la cultura de los medios. Si se piensan los medios como institución, la figura **sobreviviente** se diferencia de la contestataria de la **crítica a las instituciones** por ubicarse imaginariamente no fuera

---

<sup>17</sup> Aunque el realismo urbano aparentemente es propio de los primeros tiempos del rock argentino, existe una línea de continuidad que atraviesa también las décadas posteriores, por lo general en el marco de estéticas bluseras y rocanroleras (esto es, que adscriben al rock and roll o a un rock fuerte, no al rock en general o al pop). Ejemplo de ello son las letras de bandas como Memphis y en parte quizá La Renga (por ejemplo: “La Perito está desierta y la luna que se ha posado / sobre los techos de Pompeya”, *Voy a bailar a la nave del olvido*). Sin embargo, la letra urbana aparece muchas veces decididamente por fuera del **realismo urbano** entrando en otras combinaciones posibles: *Gris atardecer* de Los Visitantes, por ejemplo, exhibe la letra urbana tan completamente ligada a la estética de la distorsión de la voz y la palabra no referencial (aunque aquí se acerque más) que se sale de la figura.

sino dentro de la institución, incluso, en los casos más críticos, muy a su pesar. Desde allí esta estética construye políticas de resistencia que permiten pensar al sujeto del rock en tanto producción de singularidad. De allí que sea ésta la estética rockera más atravesada por los *discursos mediados*.

---

<sup>18</sup> Cfr. en el Capítulo V, Otras palabras (b).

## **2-Estética del sobreviviente: una letra contemporánea**

Típica figura rockera de los '80, la estética del sobreviviente adquiere luego otras modulaciones que, sin embargo, no terminan de reemplazarla por completo. Cuando la producción de singularidad parece agotarse, y lo que era central en esta estética deja de activar modos resistentes <sup>19</sup> de vivir la cotidianidad, aparecen nuevas construcciones que rearmen la figura desde otros diseños: son quizá, los devenires de la figura.

Primero, entonces, es preciso desplegar la figura, contar su historia, mostrar sus ejes y sus bordes. Luego vendrán las transformaciones <sup>20</sup>.

El nombre de este *diseño de significación*, estética o figura, al tiempo que circula por las mismas palabras que la conforman en letras, pretende también cierto carácter evocador. Todo sobreviviente, en efecto, se constituye a partir de una situación de pérdida o vacío *de vida*. La pérdida puede ser de vidas de otros, en cuyo caso el sobreviviente es quien todavía conserva la propia; pero puede ser también pérdida de *su* vida, en cuanto quien sobrevive muchas veces no vive *realmente*: se dice, sólo sobrevivimos...

Ante la pérdida y el vacío aparece en ciertos contextos la actitud reconstructiva: empezar de cero, consolidar lazos sociales, levantar el edificio derruido. De esa manera, el referente es siempre el punto *de catástrofe* que originó la pérdida pero sólo para ser negado y dejado atrás. ¿Pero cómo negar lo que aún no termina? Eso que amplía el punto de pérdida hasta el presente continuo. El primer marco de la

---

<sup>19</sup> En un estudio pionero en el campo de las investigaciones sobre el rock argentino, Pablo Vila (1985) analiza el rock del período 1976-1983 como movimiento social de resistencia política. Si bien el concepto de resistencia que manejo en mi trabajo es netamente político, se vincula más que a un régimen político determinado -como el instaurado por los gobiernos militares de facto que se sucedieron en Argentina a partir de 1976-, a una relación de inclusión y separación respecto de construcciones de sentido de la industria cultural. Durante el período que duró la última dictadura militar, puesto que se trató de un régimen político autoritario, esas construcciones de sentido dependieron en gran medida de un poder centralizado que las regulaba. Por ello, es posible pensar que, en ese contexto, ambos modos de la resistencia pudieron también estar ligados. Sin embargo, después de 1983 la estética rockera del sobreviviente, en la que aquí cifro un importante núcleo de resistencia, se mantuvo vigente más allá del nuevo régimen democrático.

<sup>20</sup> Hasta cierto punto, me detengo antes de tales transformaciones ya que, aunque señalo ejemplos de esos *devenires en los '90*, la reflexión acerca de ellos podría dar lugar a una nueva investigación que excedería los límites de este trabajo

figura, en tanto punto de pérdida que la origina hacia fines de los '70, es el marco *desaparecido*. En relación con él, el rockero es sobreviviente. También lo es respecto de un segundo marco: la institución mediática, la industria cultural. Ninguna estética rockera, podrá salirse por completo de sus bordes, aun cuando pueda atenuarlos. Por ello, y en oposición a la actitud reconstructiva, la estética rockera del sobreviviente reafirma hasta el límite su condición y revierte incluso el valor negativo del *sólo sobrevivimos*.

El sobreviviente se afirma como tal y por tanto afirma sólo su presente: por una parte, no dirige su mirada hacia el futuro (porque "el futuro llegó, hace rato/ llegó como vos no los esperabas", Los Redondos, *Todo un palo*, 1987); por la otra, hace presente el pasado que dio lugar a la pérdida, pero sin nombrarlo. Ese pasado que no se niega pero que se carga de nuevos sentidos incluso, a veces, aparentemente contrarios. Como el sobreviviente sólo posee su cuerpo, en tanto *cuerpo presente*, no es raro que lo convierta en valor festivo. El cuerpo como fiesta resiste la completa sustracción de los cuerpos de la figura-marco *desaparecido*.

## 2.1-Bordes

"Qué se puede hacer salvo ver películas"

Charly García, 1977

Los marcos que bordean la figura le dan consistencia e identidad, la separan de otras posibles figuras (o estéticas) y le dan un comienzo hacia 1977.

En el principio sobrevivir es preservar el cuerpo, no desaparecer. Más tarde, es dar sentidos al cuerpo que sobrevive. Así, cuando la figura se consolida, el marco *desaparecido* se convierte casi en su prehistoria. No se olvida, pero no aparece. Una vez que pasa el mayor riesgo para el cuerpo, el de ser su negación total, ni siquiera cuerpo muerto, la apoteosis de los cuerpos presentes se hace rabiosa: "será porque nos queremos sentir bien/que ahora estamos bailando entre la gente (Charly García, *Buscando un símbolo de paz*, 1987).

La letra de la figura nunca nombra en forma directa al desaparecido. Al comienzo (*Los sobrevivientes*, 1979) por censura; luego (después del '82) por oposición a estéticas del *compromiso* que no reconocerán el punto de resistencia del ~~sobreviviente~~. Lo cierto es que, a falta de cuerpos, fue preciso para el rock ( y para toda la cultura argentina) decidir acerca de los nombres. Pero la cuestión no se resuelve sólo en el decir o no decir *desaparecido* sino en los conjuntos o combinaciones en los que estos nombres (nuevamente, a falta de cuerpos) pueden entrar.

Frente a letras de rock que luego del '83 (y por poco tiempo) nombran madres y desaparecidos <sup>21</sup>, las letras de la figura sobreviviente sólo se nombran a sí mismas: cuerpos presentes, establecen una relación elíptica con los cuerpos ausentes. Al nombrarse nombran al cuerpo ausente pero dando rodeos y vueltas, básicamente, por sospecha de las palabras demasiado directas. Quizá, una estética del merodeo le sea más conveniente.

Si uno de los marcos de la figura es el borde *desaparecido*, el otro es el de la massmediación. El rock siempre es parte de los medios aun cuando se ubique en el *underground* o se produzca desde un comercio independiente. Los medios son el primer círculo del *infierno* rockero contra el cual el sujeto del rock siempre se *estrella* <sup>22</sup>. La pregunta que se hace el sobreviviente no es cómo salir de los medios sino qué hacer dentro de su marco. Qué hacer cuando no se puede hacer otra cosa que "ver películas". En el momento prehistórico de la figura, 1977, se conjugan sus dos marcos: no se puede salir a la calle por miedo a perder el cuerpo, no se puede salir de los medios porque afuera no hay nada.

La *aceptación* de la realidad massmediada no hace, sin embargo, que esta estética se conforme con los medios. Al menos no lo hace en sus momentos más políticos. La televisión, por ejemplo, el *ojo idiota*, se encuentra con facilidad: "presiento el fin de un amor / en la era del color / la televisión está en las vidrieras /

---

<sup>21</sup> Por ejemplo, *Bajo el signo del terror* del grupo Bloke, *Represión* de Los Violadores, o *El camino final* de La torre, citados en de la Puente y Quintana (1988, 127). En relación con las Madres de Plaza de Mayo los autores mencionan: *Nada es como fue* de Miguel Zavaleta o *Tiempos difíciles* de Fito Páez, (122-123).

<sup>22</sup> "Yo quiero ser estrella de rock y morir asfixiado en el engranaje del show business" dice entre irónico y serio Martín, el protagonista de *El país de la dama eléctrica*, p. 145.



Los cuatros fragmentos de canciones transcritos pertenecen todos a Charly García y, dado que atraviesan cronológicamente la estética del sobreviviente, me permiten construir dos relatos paralelos a partir de los cuales contar la historia de su gestación.

Relatos de transformación, se recortan sobre el modelo del salto y no del pasaje continuo: se salta de un estado de cosas a otro sin atravesar casi espacios o tiempos, sino en una *pirueta* que revierte en un instante la situación inicial. Una figura recurrente, la inversión, hace posible el salto: inversión de posiciones de los sujetos de la historia, inversiones de códigos y sistemas dominantes que hacen que todo giro, toda vuelta, termine en pequeña revuelta.

Si hay dos relatos, comienzan con un cuestionamiento de los órdenes del ver y del actuar; el salto, por su parte, dará como resultado la afirmación del segundo de estos órdenes que absorbe o borra al primero.

El relato A se inicia con el deseo de un yo que es pura mirada sin cuerpo. A la expansión del ojo en actitud contemplativa corresponden tanto una sustracción del cuerpo propio como la aparición del cuerpo *otro* en movimiento (“Quiero verte desnuda / el día que desfilen los cuerpos”). Cuerpo desnudo, el objeto de deseo de la mirada es aun más cuerpo en su materialidad no (en) cubierta, es también movimiento puesto que aquello que se nombra es su posibilidad de traslado: cuerpos que desfilan, piernas que se estiran. Una mirada vacía de cuerpo, además, carece de espacio propio. No ocupa espacio. De hecho, todo espacio le es hostil y ajeno. Siendo la del sobreviviente una figura urbana por excelencia (“No me banco las hormigas / yo me voy a la ciudad”, Charly García, *Rap de las hormigas*, 1987), resulta interesante que en los primeros momentos de su constitución el espacio ajeno hostil sea la ciudad misma (“la ciudad se nos mea de risa, nena”), más todavía si se piensa que a la vez le proporciona el paisaje obligado de la cuasi-utopía inicial: “Quiero verte desnuda / el día que desfilen los cuerpos / que han sido salvados / sobre alguna autopista / que tenga infinitos carteles / que no digan nada”.

El cuerpo vacío sólo se dice en un tiempo detenido en un presente ambiguo que todavía en esta situación inicial no alcanza el grado de autoafirmación que tendrá en la situación siguiente: el presente es imposibilidad de pasado (“Y tus piernas cada vez más largas / saben que no puedo volver atrás”) y confianza mínima en el futuro (por eso cuasi-utopía, ¿cuándo llega realmente el día del juicio final? A la situación

utópica se le resta futuro cambiando algunos tiempos verbales, en vez de un futuro indicativo un presente subjuntivo, el sintagma deseante del comienzo arrastra en su presente a todo posible futuro: "quiero verte desnuda / el día que desfilen los cuerpos / que han sido salvados").

Hasta aquí, la situación inicial del relato. En el espacio en blanco de la hoja (y en el tiempo que va de 1978 a 1982), un salto fantasmal da lugar a la situación final invertida. El yo, hasta entonces pura mirada sin cuerpo, quiere a su vez ser objeto de la mirada del otro para *cobrar cuerpo* ("Entonces mírame a mí"); ante la mirada otra comienza a producir sombra, "bajo la luz tocando hasta el amanecer".

Sin embargo, el otro convertido ahora en mirada no renuncia a su cuerpo, "tratando que se muevan esos pies"; del mismo modo que el sujeto inicial convertido en cuerpo no renuncia al deseo de ser también mirada: "quiero verte, verte otra vez".

A partir de la vuelta de la mirada del yo inicial, el relato se muestra a la vez como círculo (repetición del mismo sintagma al comienzo y al final) y relato de transformación. El salto hace que el "quiero verte" repetido al comienzo y al final exhiba su diferencia. El cambio atraviesa el círculo de manera tal que si la situación inicial se resumía en un *querer ver + yo sin cuerpo*, la final se resume en un *querer ver + yo con cuerpo*.

En esta historia de *incorporaciones* lo que hace el salto es ligar al yo con un cuerpo presente. Quien sobrevive, en efecto, *todavía* tiene cuerpo. Estar aquí ("Por eso estamos aquí") es todo lo que el yo-cuerpo puede decir de sí mismo. Una afirmación del cuerpo presente que es también afirmación de la propia práctica ("Por eso estamos aquí / tratando que se muevan esos pies / bajo la luz tocando hasta el amanecer"). *Aquí*, un deíctico redundante de presente nombra ya no un espacio de otros sino un espacio compartido: el recital, *el* espacio de la práctica.

El primer relato en el que se puede leer, entonces, la constitución de la figura sobreviviente es la historia de cómo se llega a reafirmar la propia práctica. Estar aquí, tener cuerpo es cargar de sentidos aquello que se hace para sobrevivir en el marco de espacios mayores: la ciudad, las autopistas, el mercado.

En cuanto al relato B, el cuestionamiento de los órdenes del ver y del actuar se presenta bajo un signo negativo. El ver produce ceguera, el andar produce cansancio, la huida hartazgo. Se trata en este caso de la autopresentación de un sujeto plural también vacío, pero de sentido(s). Un nosotros carente del sentido de la

vista y de toda vitalidad, esto es, de un sentido de y para la propia vida. Si se sigue en la lectura el mismo procedimiento que en el primer relato, la situación inicial se invierte luego del salto al vacío (asalto al vacío, un saqueo que en vez de sustraer adiciona) de la hoja en blanco. Nuevo salto con *vuelta* nombrado en parte al comienzo de la situación siguiente: "Y damos vueltas a la heladera" es paralelo al "Entonces mírame a mí" del relato A, en ambos, luego del salto, se nombra la inversión capaz de dar forma a la situación final: dar vuelta(s) es girar en redondo siguiendo siempre el mismo recorrido, pero también es cambiarlo, invertirlo. Las *vueltas a la heladera* son a la vez la reproducción del vacío inicial ("Y damos vueltas a la heladera / y sólo queda un limón sin exprimir") y su negación.

El vacío, así, se llena con acciones que afirman la presencia de los sujetos, presencia momentánea y ocasional ya que el sobreviviente es en gran medida -como sugiere Michel de Certeau (1980)- quien resiste en cuanto sabe aprovechar las ocasiones ("Nos divertimos en primavera / y en invierno nos queremos morir"). Pero la afirmación de la presencia (viva) de los sujetos pasa sobre todo por el llenado de la falta de sentido(s). Una apoteosis de los sentidos. Y qué mejor sentido que *sentir(nos) bien*; por supuesto, una apoteosis del cuerpo. "Será porque nos queremos sentir bien / que ahora estamos bailando entre la gente".

Al igual que en el primer relato, el vacío se llena en tiempo presente. Sentidos presentes. En su práctica cotidiana el sobreviviente suspende pasado y futuro, sobrevivir es vivir el/al día.

Además, en el segundo relato la afirmación de la práctica cotidiana (y de la propia práctica: bailar entre la gente también señala el recital) adquiere un peso específico para la figura. Se trata de la afirmación del baile, ya presente en el primer relato, como práctica *intrascendente*; no porque el baile no pueda cargarse de todos los sentidos posibles sino porque aparece como práctica que no trasciende en bloque límites o fronteras, una práctica con movimiento circular ("y damos vueltas a la heladera", huimos *en* la ciudad) que busca su sentido en la permanencia (pero con vuelta) dentro de unos límites infranqueables de tan móviles; cada vez que se piensa en un afuera, los límites se corren y el afuera queda nuevamente adentro (en cuanto al rock y su marco más inmediato, cómo limitar el círculo de los medios y la industria cultural?).

La estética del sobreviviente pone de este modo en escena recorridos circulares (singulares) y constantemente invertidos, en oposición a otras estéticas rockeras que apostaron a la salida del círculo, enunciada en futuro y no en presente ("Con mi barca yo me iré a naufragar"). Si la salida del círculo, en muchos casos huida de la ciudad al campo (*El bolsón de los cerros, Mañanas campestres*) implica movimiento lineal y social hacia afuera, la pequeña inversión del círculo dentro del círculo postula una a-direccionalidad grupal pero no social, esto es, no ligada al conjunto de lo social. También en esto la estética del sobreviviente afirma su *intrascendencia*.

Fin del relato B: recuperación del movimiento intrascendente, sin dirección. "Yo voy en tren / no tengo dónde ir" (*Todo un palo, Los Redondos, 1987*).

### 2.3-Espacio-tiempo

"El futuro llegó hace rato"

Los Redondos

Una vez constituida, la figura se expande en innumerables repeticiones del aquí y ahora, espacio-tiempo del sobreviviente. El yo se ubica en el espacio del viajero, del que sigue en camino, ya que no se viaja para llegar sino para experimentar el pasaje<sup>24</sup>: "yo voy en tren / no tengo dónde ir". Porque el viajero está *lejos de casa* ("lejos, lejos de casa" Charly Garcia, *Eiti-Leda, 1978*; "Hace frío y estoy lejos de casa", Andrés Calamaro, *Mil horas, 1983*) y a la vez en el único espacio posible: la ciudad *que se nos mea de risa* (García). Si el espacio urbano es *desolación, calle desierta*<sup>25</sup> ("Escucho el beat de un tambor / entre la desolación y una radio / en una calle

---

<sup>24</sup> En términos deleuzianos, la fuga contra el viaje: "Huir no es exactamente viajar, ni tan siquiera moverse. Primero, porque hay viajes a la francesa, demasiado históricos y culturales, demasiado organizados, en los que uno se contenta con transportar su 'yo'. Segundo, porque las fugas pueden hacerse sobre el terreno, en un viaje inmóvil (...). La manera francesa de recomenzar consiste en partir de cero, en buscar una primera certeza como punto de origen, en buscar siempre un punto de apoyo firme. La otra forma de recomenzar, por el contrario, consiste en continuar la línea interrumpida, en añadir un segmento a la línea quebrada (...) El principio y el final nunca son interesantes, el principio y el final son puntos. Lo interesante es el medio." (1980, 46-48).

<sup>25</sup> Nuevamente Soda Stéreo: "No tenemos dónde ir / somos como un área devastada. / Carreteras sin sentido / religiones sin motivo / ¿Cómo podremos sobrevivir?" (*Prófugos, 1986*).

desierta", Charly García, *Yo no quiero volverme tan loco*, 1982) es también teatro antidisturbio (Los Redondos), en el que caen *bombas de aquí para allá* (Redondos).

Experimentar el viaje es buscar en la ciudad el espacio del aquí *dado vuelta* <sup>26</sup>, la ciudad es el círculo al que se da la vuelta <sup>27</sup>: en el horizonte del espacio sobreviviente la calle deja de ser así teatro antidisturbio para ser el espacio de la banda o la tribu ("Me voy corriendo a ver / qué escribe en mi pared / la tribu de tu calle / la banda de mi calle / la tribu de mi calle", Redondos, *Vencedores vencidos*, 1987); apropiado para *delirantes*, que bailan *en una calle cualquiera* ("Yo quiero ver muchos más / delirantes por ahí / bailando en una calle cualquiera", García, *Yo no quiero volverme tan loco*, 1982).

Pero la calle no sólo habla del aquí del sobreviviente, también habla de su ahora. Su tiempo se recorta, también, sobre el modelo de la calle, más precisamente de la escritura callejera. Una pintada política ("Somos el futuro", Juventud Radical), un graffiti ("Not future", The Rats) y dos letras de canciones ("El futuro llegó hace rato", Redondos; "No hay futuro", Los Intocables) arman un corpus a partir del cual es posible pensar el tiempo del sobreviviente.

A la apuesta al futuro de los grupos político-partidarios, el sobreviviente opone diversos matices de una afirmación del presente desentendido de futuro. "Somos el futuro" señala a una juventud de partido político convencida de su protagonismo en la construcción de la sociedad. Las letras-graffiti, por su parte, mantienen el tono de convicción pero contrario, puesto que el futuro soñado por anteriores estéticas rockeras "ya llegó, llegó como vos no lo esperabas", el sobreviviente suspende la espera. A cambio, se da la tarea de buscarle la vuelta al aquí y ahora.

---

<sup>26</sup> Viaje en tanto experiencia, convoca para el sobreviviente tanto la experimentación del espacio urbano como su percepción desde la experiencia de la droga: aunque sin postular la droga como programa, el sobreviviente no la niega y la incorpora en su enunciación. Tal es el caso, por ejemplo, de *Mil horas* (1983) de Andrés Calamaro, una canción que *se permite* contar una historia de guerra (Malvinas, presumiblemente) y droga ("vos estás tan fría / como la nieve a mi alrededor / vos estás tan blanca / yo no sé qué hacer) *al ritmo del baile*.

<sup>27</sup> Margulis y Urresti (1997) analizan el deambular callejero de muchas tribus de los '90 que, en relación con el rock, cargan de significados el viaje a través de la ciudad: desde sus espacios de origen estos jóvenes caminan casi en procesión hacia ciertos lugares de encuentro y reconocimiento entre pares (cfr. Capítulo V).

## 2.4-Políticas

“Si esta cárcel sigue así / todo preso es político”

Los Redondos

En su expansión temporal la figura exhibe, entonces, una política contra la política de partidos. Las letras-graffiti se escriben contra la letra de la pintada política. Este gesto de oposición no es sólo, mejor dicho, no es ya el de la búsqueda de una autonomía (como lo fue durante mucho tiempo en la práctica rockera), si por autonomía se entiende reglas propias de funcionamiento y política hacia el interior de la práctica autónoma, sino el de una nueva forma de pensar lo político.

La primera toma de posición de la figura es sostener que lo político conforma el círculo de que nunca se sale. Sin embargo, para que una generalización tal que extiende lo político al ámbito de las prácticas cotidianas en su conjunto no termine neutralizándose, es preciso levantar eficacias particulares. De ahí la continuidad de la práctica *tanto en el arte como en la vida*, tanto en el recital, ámbito de esta cultura *exclusiva* (en tanto diferenciadora y acotada a algunos grupos), como en la calle. “Me voy corriendo a ver / qué escribe en la pared / la banda de mi calle”. Este pasaje adquiere eficacia política en cuanto reconocimiento de la palabra como acción suficiente y no como causa de una acción posterior/exterior. Una palabra política que hace que estar en el recital sea ir “a ver qué escribe en mi pared la banda de mi calle” y que, a la inversa, estar en la calle sea “ver muchos más delirantes por ahí bailando en una calle cualquiera”, esto es, estar en el recital. Contra la neutralización que sufre el rock por parte de la cultura de los medios, se trata así de una reintegración a la vida cotidiana del *público* pero sin mediación extra: del recital a la calle sin solución de continuidad.

A la vez que la figura asume todo lugar como político, se da la posibilidad de apropiarse también de algunos espacios tradicionalmente políticos y de darlos vuelta. Por ejemplo, el manifiesto. Charly García, 1982. El manifiesto de la estética del sobreviviente se llama *Yo no quiero volverme tan loco*. También, en parte, manifiesto de la razón cínica (Sloterdijk 1987). Una llamada *salvaje* a la supervivencia que desde el discurso político corriente no puede ser leído más que

como descompromiso y despolitización <sup>28</sup>: “Yo no quiero meterme en problemas / yo no quiero asuntos que queman / yo tan sólo les digo que es un bajón”.

Como manifiesto, la canción incluye varios de los lugares comunes del discurso político-partidario: diagnóstico de la situación, oposición a otras políticas, afirmaciones programáticas y repeticiones que ponen el énfasis de rigor. Ya desde su marco de enunciación, en un aparte compuesto por palabras preliminares, la canción muestra su política: “Si esto no es el rock ¿el rock dónde está?” Discurso doble, irónico, que a la vez exige la puesta en contacto con la consigna (Si éste no es el pueblo el pueblo dónde está) y su distanciamiento.

La primera marca de esa distancia es la transformación de una política anónima en una política *desde* el sujeto: “yo no quiero volverme tan loco / yo no quiero vestirme de rojo / yo no quiero morir en el mundo hoy” (de paso: sobreviviente, el que *hoy* no muere). En este sentido la canción es paradigmática en cuanto politiza un recurso común en la *poética* de García como lo son las repeticiones anafóricas. Quizá la anáfora por excelencia del discurso poético (y tomo aquí al rock como su vecino o *pariente pobre*) sea la anáfora del yo.

La historia de constitución de la figura *sobreviviente* se generaba a partir del deseo de un sujeto (“Quiero verte desnuda”); en la canción manifiesto ese deseo se politiza a partir de reiteradas negaciones de lo otro político y de algunas afirmaciones programáticas. Negación de lo otro político es no querer: “vestirme de rojo”, “sembrar la anarquía”, “vivir como digan”. Pero sobre todo es negar el modo en que el otro político se hace carne en el sujeto mismo, no querer: “volverme tan loco”, “vivir paranoico”, “sentir esta depresión”, “esta pena en mi corazón”.

En cuanto a las pocas afirmaciones programáticas disponibles para el sobreviviente, sólo tienden a una autoafirmación. “Voy buscando el placer de estar vivo / no me importa si soy un bandido / voy pateando basura en el callejón”. Programa de poco aliento, sin duda.

Con todo, si se sale de la *poética* de García hacia otras zonas de la figura, puesto que no se trata de postular figuras completamente compactas u homogéneas, se puede encontrar el *límite crítico* para el manifiesto del sobreviviente. Los Redondos,

---

<sup>28</sup>No hay que dejar de tener en cuenta, sin embargo, el espacio coyuntural de una canción que como ésta aparece en disco en los últimos estertores de la última dictadura militar, la

una de las bandas de los '80/'90 relativamente más independientes respecto del marco de los medios, aportan la lectura crítica en la figura. Lectura que elige un tono fuertemente anticonformista pero que se aparta de la *crítica social* de parte del rock de los '60/'70. En aquella época el aspecto crítico del rock parecía plegarse con más facilidad al discurso político corriente. Aun cuando el rock no se hiciera cargo de discursos político-partidarios, en cierta manera ambos corrían paralelos. Así la estética de la utopía, por ejemplo, bien podía marchar al unísono de discursos partidarios de transformación social.

Los Redondos, sin embargo, dicen/actúan una palabra crítica siempre dentro del círculo de poder que está en todas partes y en ninguna del todo visible: "Si esta cárcel sigue así / todo preso es político". En ese límite crítico sobrevivir es saberse a la vez vencedor y vencido; al igual que en la historia de constitución de la figura, el sobreviviente todavía posee un cuerpo (vencedor) pero sin sentidos (vencido). Cuerpo mudo y ciego: "Se rompe / loca / mi anatomía / con el humor / de los sobrevivientes / y un mudo con tu voz / y un ciego como yo / vencedores vencidos", *Vencedores vencidos*, 1987).

La diferencia entre el manifiesto del sobreviviente y su límite crítico es sin embargo doble: por una parte, la constante puesta en escena inconformista del lado del límite crítico ("tu perro un perro cruel / con la costumbre de / no contentarse con los restos", *Vencedores Vencidos*); y por la otra, un desplazamiento del yo que pasa de la anaforización al final de la frase-verso pero repitiéndose no en sí mismo sino en el tú/otro. "Y un mudo con tu voz / y un ciego como yo": el yo-vos(z) se asimilan en la falta propia de quien ha perdido sentidos, yo ciego, vos sin voz. En el límite crítico, de hecho, el yo es siempre político porque *conjug*a con un tú: "me has fugado / me hago humo / de la alarma / ensayo general / para la farsa actual / teatro antidisturbio". **Me has fugado**, una frase agramatical <sup>29</sup> que resume lingüísticamente la política crítica del sobreviviente: yo me he fugado, tú te has fugado, yo-tú me has fugado.

---

reposición del cuerpo no desaparecido es así tan *salvaje* como la sustracción sistemática de los cuerpos llevada a cabo por el Estado militar.

<sup>29</sup> La particular antitransparencia de la letra de esta banda (la letra *nicótera*) permite interpretaciones diversas y hasta malosentendidos. ¿Cantan realmente "me has fugado" en esta letra, o se trata sólo de un efecto de escucha? En todo caso es consistente dentro del marco de la producción global de la banda que aparezca esa posibilidad de escucha.

¿Pero de dónde y hacia dónde es posible fugarse? Del ensayo general (para la farsa actual) y hacia la calle: "me voy corriendo a ver / qué escribe en la pared / la banda de mi calle / la tribu de tu calle". Los modos en que algunas estéticas y subculturas jóvenes contemporáneas *ganan* la calle, repolitizando el espacio público, se leen, en efecto, *desde* (esto es, tanto cronológica como conceptualmente partiendo de) la figura del sobreviviente en las letras de rock.

Más aun, esos modos pueden leerse también, en un sentido literal, *en la calle*: la historia del graffiti en Argentina se cruza en algunos de sus puntos con la figura rockera del sobreviviente y completa, en cierto sentido, el *cuerpo joven* de los *discursos mediados* contemporáneos. Porque la estética del sobreviviente y algunas de las prácticas del graffiti que analizo en el capítulo siguiente trabajan -tanto desde la proliferación/repetición de la palabra <sup>30</sup> y el uso de géneros como de la construcción de voces singulares- esa particular dinámica de inclusión/exclusión respecto de la cultura mediática que es constitutiva de los *discursos mediados*.

---

<sup>30</sup> En el rock, a partir de los medios de reproductibilidad técnica y de la recepción, esto es, del público que se apropia de las canciones y las incorpora para repetirlas. También, a partir de la proliferación/repetición que caracteriza a gran parte de los graffitis que se quieren una apropiación del territorio.

**Capítulo V: Discursos jóvenes *mediados* en su espacio público.  
Graffitis, ciudad e imagen**

El *cuerpo joven*<sup>1</sup> de los *discursos mediados* se recorta en la calle en forma de palabra y diseño desplazados de la cultura letrada. Los graffitis de las culturas jóvenes contemporáneas, en efecto, algo alejados ya de sus orígenes en movimientos como la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista<sup>2</sup>, exhiben la ciudad como espacio *iletrado* en el que la palabra, en pleno proceso de transformación hacia el ámbito de una oralidad secundaria (Ong 1982), es menos escritura que diálogo visual.

Muchos autores (entre ellos Joan Garí en su texto *La conversación mural* (1995) y el joven Gudiño Kieffer del año '69 para quien el graffiti es un diálogo de fantasmas, cfr. Gudiño Kieffer -1969-) consideran el carácter dialógico y conversacional como constitutivo del graffiti, rasgo que en cierto sentido lo acercaría más a la oralidad que a la escritura. Esta relación con la oralidad, aunque no necesariamente del tipo de la oralidad secundaria, se observa asimismo en la relación del graffiti con otros tipos de "discursividades breves" como los refranes y proverbios o las inscripciones en los carros (Borges 1985) y en los camiones (Ford 1995). Al reflexionar acerca de los mejores ejemplos de su repertorio de inscripciones de carros dice Borges que "tienen la alusividad del conversador orillero" (1985, 150), y Ford explica que en las inscripciones de los camiones se dan "estructuras lingüísticas conversacionales pero aisladas, que remiten a un diálogo fantasma (...) es como si quedaran en el vacío o como si se conversara con todos." (Ford 1994, 121).

Pero el graffiti no sólo opera en la actualidad este particular *retorno* a la oralidad. Si la cultura letrada encuentra ya su pleno desarrollo durante la ilustración, el *cuerpo joven* en cierto sentido *iletrado* -aunque alfabetizado- representado en/por los graffitis arcaiza el sentido de toda ilustración al convertirla en palabra mediada por la

---

<sup>1</sup> Esto es, también, el *corpus joven* de los *discursos mediados*.

<sup>2</sup> Ambos grupos fueron deudores del dadaísmo y, aunque fuertemente contestarios frente a toda forma de arte autónomo, sin embargo, también estuvieron *formados* en el ámbito de la cultura letrada. Las inscripciones en las paredes y las frases desarrolladas por estos grupos suelen darse con frecuencia como antecedente de los graffitis del mayo francés. En el nº 8 de la revista de la Internacional Situacionista se reproduce una fotografía de una inscripción en la pared que data aproximadamente de 1953: *Ne travaillez jamais*. Quizá el primer graffiti

imagen. No casualmente "ilustración" e "iluminación" (o "iluminismo") son términos medievales que devienen en la Modernidad otros sentidos: del medieval libro ilustrado (con iluminaciones) al Libro de las Luces o Enciclopedia. Y mucho después, esto es, en la cultura contemporánea, del libro-escritura, modelo de cultura letrada, a la palabra-imagen dibujada sobre la pared.

En ese pasaje de lo letrado a lo audiovisual el graffiti retiene, por otra parte, un modo cuasi-artesanal de producción que, en apariencia, lo aleja de la mediación tecnológica propia de la misma cultura en la que se inscribe. Quien escribe/pinta un graffiti aún se ensucia las manos con pintura -con todo, no cualquier pintura, sino la que viene envasada básicamente en aerosol-; su distancia respecto de la materialidad de la práctica es mínima: la textura de la pared, la calidad cromática de los aerosoles, la presencia de la ciudad suponen una intervención sensible del cuerpo. Pero el marco de esa intervención es de todos modos, en Argentina al menos desde la década del '80 (justamente cuando el graffiti adquiere mayor vigencia), el de una ciudad cada vez más vaciada de materia táctil en función de la exacerbada proliferación de pantallas que distancian la percepción del entorno a partir de una *inflación del ojo*.

En la tensión entre mediación tecnológica e inmediatez sensorial se juega un aspecto clave del graffiti como palabra-imagen, ya que no se trata simplemente de una negación de la mediación técnico-audiovisual. Aun a pesar del carácter en cierto sentido artesanal de esta práctica, ella comparte un mismo impulso hacia la fragmentación y simultaneidad de las percepciones -afin a toda la cultura audiovisual electrónica- con el campo de visibilidad propio de las ciudades de fin de siglo. En principio, porque es parte de esa ciudad que acontece velozmente -y el graffiti casi siempre se percibe *de pasada*, sin detenerse-, pero también porque su imaginería es netamente mediática. Personajes de televisión o de historieta, bandas de rock forman parte de las referencias inevitables tanto para el graffiti de tipo *mural* (cuyos orígenes se remontan a los graffitis de los subtes de Nueva York) como para el graffiti *de leyenda* que, aunque ligado en un principio más a la tradición del mayo francés, se va alejando poco a poco de los movimientos políticos estudiantiles para

---

moderno. Cfr. Greil Marcus (1993, 184). Además, Andreotti y Costa (1996) y el dossier sobre Situacionismo publicado por la revista *Archipiélago* n° 39, 1999.

pasar a formar parte de otras subculturas jóvenes sin duda enmarcadas por la cultura mediática.

Con respecto a esta distinción entre graffiti *mural* y graffiti de *leyenda* es preciso notar que en los estudios sobre el tema, las tipologías del graffiti son frecuentes y diversas. Algunos autores siguen con más o menos matices la propuesta en 1971 por Baudrillard quien distingue entre el graffiti neoyorkino (más bien pictórico -nombre que sugiere Riout (1985) y que discute Garí (1995) por considerar que se trata siempre de una conjunción de lo verbal y lo icónico-) y el graffiti europeo (más bien verbal, ligado al mayo francés). Sin embargo, desde principio de los '80 el graffiti neoyorkino ha *colonizado* Europa y ha desplazado al *europeo*.

El caso argentino, que es el que me interesa en relación con los *discursos mediados* en nuestro país, es diferente y por ello requiere otra tipología. Como desarrollo más adelante (cfr.2-Periodización), el verdadero surgimiento del género autonomizado de la pintada política se da a partir de 1983. A partir de ese momento comienza a proliferar el **graffiti de leyenda** deudor de los del mayo francés, caracterizado por la jerarquización de la palabra, el discurso irónico, lúdico, etc. Hacia fines de los '80, el graffiti de *leyenda* tiende a desaparecer y es reemplazado por lo que denomino **graffitis de firma**: simplemente nombres y firmas de bandas de rock o firmas (tags) de graffiteros, graffitis que conectan por este aspecto con el graffiti neoyorkino pero sólo en este sentido y no en su aspecto *plástico*. También hacia fines de los '80 proliferan los **graffitis personales**: declaraciones de amor, felicitaciones de cumpleaños, etc., que se encuentran en un punto límite en relación con el género, puesto que no responden estrictamente al anonimato propio de esta práctica. Finalmente, en los '90 aparecen en Argentina incipientemente **graffitis murales**, ligados a la subcultura *hip hop* originada en Nueva York a principios de los '70 y que se sustenta sobre tres pilares fundamentales: rap, break dance y graffitis. Además, en los '90 aparecen diversos tipos de **graffitis** asociados a la violencia urbana: **tumberos** -relativos a la jerga carcelaria-, **futboleros** pero más ostensiblemente violentos que los que siempre han existido, y graffitis **recordatorio** -nombres y fechas que recuerdan a personas muertas violentamente en el espacio urbano-. Los **latrinalia** (Gadsby 1995), inscripciones en baños públicos, parecen pertenecer a todo tiempo y lugar y no presentan rasgos significativos que puedan integrarlos específicamente a los *discursos mediados* (cfr.nota.7).

Aunque pueda considerarse pariente tardío, entonces, de inscripciones en carros y camiones más ligadas a las culturas populares orales y *proto-urbanas*, la relación del graffiti con lo mediático-audiovisual no debería ser subestimada. De hecho, el tipo de graffiti más difundido en gran parte de Occidente desde los '70/'80 -aunque no en Argentina- es el graffiti que aquí llamo *mural*, absolutamente ligado a la subcultura *hip hop*, y asociado ya en parte a una industria cultural que intenta integrarlo, pero también -sobre todo- a una resistencia de grupos étnicos marginados. La imaginaria mediática de este tipo de producción graffiti establece una fuerte intertextualidad respecto de personajes tomados de los comics, la televisión y en general la cultura masiva estadounidense y/o globalizada, pero como práctica colectiva de *minorías* negras o latinas en la Nueva York de principios de los '70, se constituye al decir de Kevin Element (1996) en una práctica de ghetto.

Por otra parte, en muchos graffiti se evidencia un impulso cinético (Garí 1995) común a la cultura de la velocidad audiovisual. De hecho, los trenes y subtes pintados de arriba abajo en la ciudad de Nueva York, por ejemplo, se instalan cómodamente -desde la perspectiva del *espectador* urbano que los ve pasar fugazmente- en la velocidad audiovisual contemporánea. Y a la inversa, los murales hip hop que el pasajero de trenes suburbanos en Buenos Aires atisba desde la ventanilla del tren se presentan como películas (aunque mudas) a todo color.

Pero hay más. Por un lado, se da la tendencia a convertir imágenes en efecto fijas, como lo son éstas, en un símil de imágenes en movimiento gracias a cierto tipo de recurso gráfico como el de los "movilgramas" -líneas cinéticas para designar la trayectoria de un móvil (Garí 1995 tomando conceptos de Gasca y Gubern acerca del discurso del comic)-, paradigmáticos del graffiti *hip hop*.

Por otro lado, se da la repetición de los mismos graffiti en el espacio urbano, cuando se trata de graffiti *de firma* o incluso *de leyenda* que, repetidos a lo largo de un territorio, implican no sólo apropiación de un espacio delimitado sino también trayectorias y recorridos visuales. Esta serialización (y su consecuente efecto de movimiento por repetición) se exaspera, incluso, en los graffiti realizados con plantilla -o *serigrafía* (Garí 1985)- que utilizan una técnica de reproducción mecánica y permiten *inundar* fácilmente la ciudad con una firma o una imagen: en los '80, en Buenos Aires por ejemplo, el grupo de nuevo teatro Ar Detroy recurrió al uso de una plantilla con su nombre que aplicó sistemáticamente sobre la superficie de la ciudad

con cierto éxito de recepción <sup>3</sup>. En el caso de los graffitis *murales*, la repetición se expresa tanto en la proliferación urbana como en la hipercodificación de sus recursos plásticos, ya que más allá de ciertos estilos de *autor* que los "escritores" de graffitis reivindicán <sup>4</sup>, cada realización particular responde genéricamente a partir de los colores, las grafías, las dimensiones de las "piezas", los personajes, etc.

Sin embargo, en otro sentido, aunque sea parte de ella, el graffiti resiste a la espectacularización de la palabra-imagen propia de la cultura de las pantallas a fuerza de quebrar los modos habituales de percepción visual urbana. A la ciudad del espectáculo -también ciudad como espectáculo <sup>5</sup>- le sobreimprime la marca del trazo *grueso*, sucio, que no invita a la contemplación sino, por el contrario, a la experimentación *desde el cuerpo* (fastidio, desagrado, para muchos; *shock urbano*, matriz de significación, marca de reconocimiento, para otros).

De esa manera, el graffiti actual en sus múltiples derivaciones exhibe también su genealogía situacionista: la ciudad como espectáculo es sólo una de las manifestaciones de la *sociedad del espectáculo* (Debord 1974); los recorridos urbanos que permiten escribir/pintar/leer graffitis recuerdan a la *dérive* letrista, práctica urbana que implicaba caminar "sin rumbo por las calles en busca de signos de atracción o repulsión." (Marcus 1993, 182). Las paredes, en efecto, no son

---

<sup>3</sup> Con los mismos medios pero en contraposición pragmática, esto es en cuanto a condiciones de enunciación y fines comunicativos, también las campañas de limpieza contra los graffitis recurrieron a menudo al uso de plantillas. Cfr. nota 9. Asimismo, las pintadas políticas utilizaron plantillas para difundir la imagen de líderes partidarios. Rubén Fontana (1987) denomina a estas imágenes "retratos gráficos" y considera como antecedente fundamental de todos los que vinieron luego la difundida imagen del Che. Respecto de la aproximación de este autor al fenómeno cfr. nota 13.

<sup>4</sup> Resulta interesante notar que el término "escritor" (*writer*) para nombrar al realizador de graffitis se ha extendido a partir de su habitual uso por parte de los graffiteros estadounidenses, quienes paradójicamente no *escriben* en sentido estricto: sus graffitis son en efecto *pictóricos*. De algún modo, podríamos decir que no son "escritores" sino "letristas", ya que *dibujan* palabras, por ejemplo sus nombres o el nombre de sus bandas (*crews*), e interjecciones y onomatopeyas tomadas de las historietas.

<sup>5</sup> La ciudad como espectáculo se desarrolla en paralelo a la Modernidad y su primer estadio sería el París de Haussmann en el que se instaura un sistema de apertura urbana pensada en términos de ciertas metáforas como las de la *circulación* (de bienes y personas) y la *transparencia* (tomando conceptos foucaultianos: visibilidad panóptica total). Esa espectacularización se desmaterializa, pero también se recompone, en los últimos tiempos a partir de la constitución de la ciudad de fin de siglo (XX) en el eje de la cultura mediática. Al respecto cfr. Walter Benjamin (1980), Marshall Berman (1989), Javier Echevarría (1994), Richard Sennett (1997), Héctor Schmucler y Patricia Terrero (1992).

pantallas. La superficie porosa y desigual de los muros reenvía más bien al tacto y permite acercar la distancia visual.

La *dérive* letrista implicaba aún poner el cuerpo. De igual modo, las *peregrinaciones*<sup>6</sup> (Margulis y Urresti 1997) de las tribus jóvenes urbanas implican una forma de experimentar el espacio urbano desde el cuerpo por fuera de los itinerarios *establecidos* para el resto de la población. Es durante la *peregrinación* que las tribus jóvenes se apropian momentáneamente de la calle y la cubren de significación: todo en ellas significa, los recorridos, las miradas, los graffitis escritos o leídos en el camino. Si bien esas derivas por la ciudad no son el único contexto en el que los jóvenes escriben graffitis, puesto que en la producción de graffitis existen también tanto prácticas individuales como de pequeños grupos que salen especialmente a graffitear, sí pueden pensarse como modelo de estar en la calle. Modelo transversal que alienta el quiebre urbano.

### **1-Escribir la ciudad (b)**

Las culturas jóvenes contemporáneas, entonces, si bien *iletradas*, reservan para la inscripción de sus palabras-imágenes el mayor espacio concebible, a la vez pura disponibilidad y pura indiferencia: la ciudad. Paredes, persianas metálicas, monumentos<sup>7</sup> son el soporte de este tipo particular de escritura que se ofrece

---

<sup>6</sup> Dicen Margulis y Urresti: "(...) el peregrinar, que en nativo se llama 'hacer el aguante' y consiste en autoconvocarse en un centro simbólico, que para la tribu suburbana es por lo general, una estación de trenes muy distante en relación con el santuario de llegada (habitualmente un recital de música), del cual, en su momento, se inicia la trayectoria del retorno." (1997, 66).

<sup>7</sup> También baños públicos, pero las inscripciones en ellos tienen una historia más larga que la del graffiti *moderno* y no responden siempre al desarrollo de las subculturas jóvenes. Al respecto cfr. Reisner (1971) quien cita una primera investigación de análisis semántico de graffitis de baños iniciada en 1927 por el Dr. Allen Walker Read y, como antecedente aun más antiguo, una recopilación de inscripciones en vasos de cerveza, ventanas y baños denominada *The Merry-Thought* o también *Glass-Window and Bog-House Miscellany* impresa por J. Roberts y firmada por Hurló Thrumbo. Como ejemplo de estudio de esas inscripciones en el Río de la Plata hay que tener en cuenta sin duda el exhaustivo trabajo del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien publicó en 1923 en Alemania y bajo el seudónimo de Víctor Borda una importante recopilación y análisis de textos eróticos populares como coplas, refranes, adivinanzas e, incluso, inscripciones de baños. *Textos eróticos del Río de la Plata* sería editado en español recién en 1981. Por su parte, en

indiscriminadamente, se exhibe hasta límites insospechados en una disponibilidad de lectura total, y que, sin embargo, no siempre se lee. Una indiferencia ciudadana a la medida de grandes urbes cosmopolitas, donde las *muchedumbres solitarias* se deslizan por el plano inclinado del *declive del hombre público*.

Los graffitis, como las señales del tránsito o los carteles publicitarios, en efecto, son escrituras (e imágenes) del espacio público. A diferencia de ellos, sin embargo, son escrituras no oficializadas. De hecho, el carácter invasor y no permitido constituye uno de sus rasgos específicos. Se trata de un tipo de inscripción que se apropia de espacios no concebidos para tal fin produciendo un cambio de las funciones ciudadanas previamente asignadas. Al inscribirse en frentes de casas o edificios es escritura transgresora que (se) exhibe (en) los límites de la propiedad privada urbana: el frente, en efecto, es línea divisoria, umbral demarcador entre la casa y la calle; el frente graffiteado es, entonces, escritura sobre (encima y acerca de) el límite. Por otra parte, si se encuentra en espacios absolutamente públicos el graffiti asume como adecuado no reconocer propiedades comunitarias. En uno y otro caso desconoce normas gubernamentales.

El graffiti se define, pues, internamente anarquista aunque no todo graffiti lo sea efectivamente. Un graffiti se compone de una serie de marcas (significados lingüísticos e icónicos, posiciones y condiciones de enunciación, materiales utilizados, tipos de grafía, intertextos, contextos, etc.) que en su combinación pueden producir efectos políticos diversos. Más aun, el sólo hecho de una cierta permisividad por parte de quienes gobiernan las cuestiones públicas lo hace perder gran parte de su impulso antiinstitucional. Su profesión de fe política depende así en gran medida del adversario. Como bien señala Julian Stallabrass (1996, 146) los graffitis parecen no ser ellos mismos cuando se encuentran en espacios oficiales cedidos a los graffiteros, práctica que se ha extendido en diversas ciudades del mundo como modo de contener en alguna medida su proliferación caótica<sup>8</sup>.

---

tiempos más cercanos, Andrea Blanqué (1991) realizó una interesante recopilación e introducción a los graffitis de los baños públicos de mujeres en Montevideo desde una perspectiva de género no muy usual en los estudios sobre el tema.

<sup>8</sup> Aunque en nuestro país el graffiti mural tiene aún corta vida, algunos de sus realizadores -pero no todos- manifiestan incluso su deseo de pedir permiso para sus obras, con lo que desde mi punto de vista, se alejan del graffiti para realizar arte mural institucionalizado. Cfr. por ejemplo el testimonio de Alfredo Segatori, quien en los años '94/'95 integró junto a un par de colegas brasileros el grupo Aerosol Urbano, en entrevista inédita realizada en 19 de

En Argentina, de todos modos, una gran cantidad de graffitis adopta el uso de la letra A encerrada en un círculo (emblema del anarquismo) como modo de exhibir la correspondencia de cada realización particular con esa marca del género.

Esa misma inadecuación institucional confiere al graffiti otro de sus rasgos específicos: su facilidad para ser borrado a corto plazo. El graffiti es escritura efímera y transitoria, aunque existirían dos factores que detienen en alguna medida esa transitoriedad. Por un lado, la falta de medios económicos para -en una sociedad cada vez más pobre- borrar los graffitis que aparecen en los frentes, y por el otro, la creciente inutilidad de las tareas de limpieza que no hacen más que atraer a nuevos graffiteros ávidos de paredes *blancas*.

De cualquier modo, de todas las escrituras callejeras tal vez sea ésta la más expuesta a la no duración. A la gran cantidad de circunstancias que hacen factible que una escritura del espacio público sea tapada, tachada, destruida o borrada -factores ligados al fenómeno que se conoce como "contaminación visual"- se agrega en este caso la acción blanqueadora de organismos oficiales en campañas realizadas para tal fin<sup>9</sup> que no comprometen al resto de las escrituras ciudadanas. Evidentemente no a la publicidad y en ocasiones tampoco a la pintada política. Así, los graffitis comparten su espacio con publicidades y pintadas políticas pero no basta, sin embargo, tal carácter público para homogeneizarios. Cada uno de ellos constituye un género diferenciado.

La escritura callejera publicitaria pareciera ser en este marco la más alejada del género graffiti. No sólo por ser parte de circuitos comerciales ampliamente reconocidos sino por sus mismas técnicas, materiales y condiciones de realización. El graffiti, ciertamente, es mucho más artesanal, pictórico e *independiente* del

---

diciembre de 1994 por Soledad González López mientras el grupo pintaba los paredones del Hospital Moyano. Cfr. también Eliana Galarza (1998).

<sup>9</sup> En la ciudad de Buenos Aires una campaña relativamente exitosa fue llevada a cabo en los últimos años de la década del '80. Luego de la limpieza de las paredes, la municipalidad inscribía usando la técnica de las plantillas la leyenda "La ciudad es de todos. Cuidela". Las campañas blanqueadoras han sido particularmente constantes en E.E.U.U y sobre todo en ciudades como Nueva York, donde surgen los famosos graffitis de los subtes. Para datos específicos acerca de la cantidad de esfuerzo y dinero gastado en tales campañas, cfr. Craig Castieman (1997).

mercado. Aun así hay zonas de préstamos y cruces entre ambos géneros <sup>10</sup>. Por un parte, porque la publicidad -en su afán por cimentar modelos sociales juvenilistas en función de un acrecentamiento del consumo equiparable al que se da en las franjas infanto-juveniles de las sociedades occidentales- se apropia de códigos graffiteros para marcas de productos o diseños de afiches. Y por la otra, porque el graffiti constituye en muchos casos una forma de publicidad gratuita por medio de la cual diversos grupos de teatro independiente, bandas de rock y revistas alternativas se autopromocionan. Esta práctica, frecuente en nuestro país, se relaciona con la práctica del graffiti *mural* que, más allá de incluir muchas veces personajes y objetos representados, muy habitualmente suele no representar más que su propio nombre. Autopromoción paradójica en ese caso, puesto que los graffitis, fuera de un círculo muy reducido de *conocedores*, son realmente anónimos; el nombre de la banda de graffiteros se publicita a sí mismo y simultáneamente no publicita absolutamente nada. Stallabrass (1996) se refiere en este sentido al graffiti como “publicidad de lo invisible”.

La relación que se establece entre graffitis y publicidad constituye una de las muestras más acabadas del modo en que a gran parte de las culturas jóvenes contemporáneas no les es dado permanecer fuera del marco de los medios masivos de comunicación técnico audiovisual. Justamente la práctica discursivo-cotidiana joven más alejada de la mediatización tecnológica es reintegrada a la cultura mediática, en ese caso a través de uno de sus medios específicos: la publicidad.

Pero tal reintegración no implica uniformidad. Los contactos entre ambas prácticas son correlativos de una gran distancia y los graffitis que permiten una lectura desde el marco de los *discursos mediados* (cfr. más adelante), aquéllos que efectivamente logran quebrar la mirada indiferente y anudar significaciones de resistencia son elocuentes al respecto.

En cuanto a la pintada política, quizá sea el tipo de escritura callejera más cercana al graffiti. La diferencia entre ambos tipos radica en el carácter más marcadamente institucional de la pintada. En algunos casos ciertas técnicas y condiciones de enunciación podrán asimilarse (uso de pinturas y aerosoles, salidas

---

<sup>10</sup> Ya Borges señalaba cruces y préstamos -confusiones por parte del lector inadvertido- entre las genuinas inscripciones de los carros y los nombres de las firmas comerciales a las que pertenecían.

nocturnas), pero el graffitero, aun asociado con sus pares y hasta organizado en grupo, actúa siempre por cuenta propia (o del pequeño grupo) sin respaldo institucional. En tal sentido, las diferencias deben pensarse en términos de la posición de sujeto propia de cada una de estas prácticas, posición que ubicaría al graffiti del lado de lo personal e individual en contraste con la impersonalidad de la pintada política.

Los contextos históricos particulares acercan o alejan ambas prácticas de inscripción urbana. Aunque siempre el partido político o grupo partidario sea el referente que da legitimidad a la pintada, en épocas de autoritarismo y represión la pintada política se realiza más bien desde los márgenes y por ello comparte con el graffiti su clandestinidad. Si por el contrario se trata de pintadas políticas programadas en el marco de campañas electorales -y encaradas por profesionales- las distancias con el graffiti son mayores. Tal el caso del partido político que contrata personal para pintar las paredes de la ciudad.

Por otra parte, entre ambos géneros se producen también tanto roces como préstamos. En el primer caso, es posible encontrar ejemplos de graffiti y pintadas que mutuamente se *sacan chispas*: así, "Rojo Sangre" graffiti que autopromociona a una banda rockera presumiblemente punk que es tachado en negro por una pintada política perteneciente a un grupo partidario nacionalista y que *reza* "Dios, Patria o Muerte", o "Somos el futuro" (Juventud Radical) y junto a él "Not Future" (The rats). Otro roce pero de tono más bien lúdico es el de muchos graffiti *de leyenda* de los '80, *montados* sobre la consigna política: "Fuera yanquis de USA (Los Caquetas)", "Por una sociedad sin clases, sí a los paros docentes (Los Vergara)", "Pedrito Rico es pueblo".

En cuanto a los préstamos, se trata de cruces de estéticas con los que la pintada política suele *aggiornarse* en términos graffiteros para llegar a los jóvenes. Ello puede leerse, por ejemplo, en el uso del registro irónico propio del graffiti *de leyenda* por parte de la pintada política: "Robe, mate, torture y consiga a alguien que se lo ordene" pintada de la Juventud Peronista en relación con la Ley de Obediencia Debida, o "Asustá a tu tía. Vota a Menem" pintada del grupo Los Pepes pertenecientes al Partido Justicialista, en la campaña electoral de 1989.

Pero el préstamo inverso también es posible. Si atendemos a la cronología habrá que advertir que el registro lúdico e irónico pudo encontrarse en Argentina aún antes

en la pintada política que en los graffitis *de leyenda*. Eso explica la relación entre la pintada "Tiemblen Gorilas. Tarzán es peronista", registrada por Fontana (1987) como parte de un período preelectoral y el posterior graffiti "Tiemblen fachos. Maradona es zurdo" de Los Vergara.

Que el graffiti no entre en los límites de la pintada política no implica, sin embargo, que deje de ser escritura política ya que, en un sentido amplio, el carácter antiinsitucional propio del género ostenta una dirección política definida. Pero tal amplitud es neutralizada con facilidad. La misma proliferación que genera un efecto de sobreexposición visual comparable al del resto de la cultura técnico-audiovisual, y el hecho de formar parte de paisajes cotidianos naturalizados, pueden llegar a debilitar ese carácter político, un carácter que proviene, justamente, de su inadecuación, de su estar *fuera de lugar*<sup>11</sup>. En la práctica, en casi todas partes el graffiti es oficialmente combatido y tolerado al mismo tiempo. Frente a la neutralización una gran cantidad de graffitis se preocupa por hacer explícita su condición política afirmando, por ejemplo, una presencia que, encarnada en algún nombre, suele tener carácter de consigna o exhibiendo en forma abierta sus maneras de estar a favor o en contra de algo ("La moral corrompe. La moralidad destruye" (Alerta Animal), graffiti dibujado en el respaldo de un asiento de colectivo y profusamente *adornado* con la A anarquista; "Todos prometen. Nadie cumple. Vote a Nadie (Fife y Autogestión)"; "Terrorismo militar, tortura policial. No hubo cambios (Secuestro)"; "Hay que hacerse cargo (Mundo in Mundo)").

En el caso de Argentina, la afirmación política del género graffiti no es aleatoria ni circunstancial. De hecho, la pintada política -muchas veces asociada a políticas de resistencia- tiene una larga tradición nacional que no puede pasarse por alto. A partir de la *mítica* inscripción sarmientina ("On ne tue point les idées"<sup>12</sup>) se inicia una larga

---

<sup>11</sup> El estar *fuera de lugar* es algo que permite a su vez que el graffiti se desplace cada vez que los signos de su apropiación por parte del sistema se hacen más evidentes. Cfr. más adelante en relación con el graffiti *recordatorio*.

<sup>12</sup> "Traducida libremente por él y nacionalizada como 'Bárbaros, las ideas no se matan'" (Piglia 1993b, 9) la frase que Sarmiento escribe antes de pasar a su exilio en Chile posee carácter de *mito de origen* quizá en un doble sentido. En primer lugar, en tanto que *funda* una tradición de palabra política constitutiva, según Ricardo Piglia (1993) de la literatura nacional. En segundo lugar, habría que pensar que, siendo ya una *pintada* política, le imprime al género la marca de resistencia frente al poder establecido que muchas veces ostentará con el tiempo. Esa misma marca, por otra parte, registra un antecedente latinoamericano mucho más antiguo comentado por Angel Rama en su libro *La ciudad*

historia de pintadas en el espacio público. Entre ellas se destacan, por ejemplo, las que acompañaron el ascenso de Perón al poder en los años '40, luego las del período de la resistencia peronista (1955-1972), las relacionadas con el Cordobazo, las de los grupos armados durante los primeros años de la década del '70, las de la campaña presidencial de 1983 <sup>13</sup>, o los actuales *escraches* realizados por la agrupación Hijos, ya decididamente enmarcados en las culturas visuales de fin de siglo, y que combinan pintadas propiamente dichas con otras intervenciones de arte callejero -como la campaña de señalización vial en las cercanías de los ex centros clandestinos de detención- al margen del típico afiche partidario.

## **2-Periodización**

Así es como el graffiti en la actualidad dibuja un mismo mapa urbano junto a escrituras oficiales (nombres de calles, señales de tránsito) y oficializadas (publicidades y, hasta cierto punto, pintadas políticas). Sin embargo, inscripciones en las paredes ha habido siempre, desde las cuevas de Altamira o los muros de Pompeya hasta las inscripciones de los baños públicos de épocas y lugares diversos.

Lo que hoy se entiende por graffiti parece ser, con todo, un fenómeno eminentemente moderno (el término es registrado en diccionarios y Enciclopedias sólo a partir del siglo XIX, cfr. Riout 1985) ligado a las culturas jóvenes que comienzan a consolidarse a mediados de este siglo. Una primera vertiente es la que,

---

*letrada* y retomado por Armando Silva (1988, 60-61): "(...) vale la pena recordar lo que el cronista Bernal Díaz del Castillo (1541) nos narra cuando el reparto del botín de Tenochtitlán, después de la derrota azteca de 1521, dio lugar a un escándalo debido a las reclamaciones de los capitanes españoles que se consideraban burlados, '...y como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y otras tintas, amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y muchos en metro, algo maliciosos (...) y aún decían palabras que no son para esta relación...' Al parecer Cortés los iba contestando cada mañana en verso (Rama: 1984) hasta que encolerizado por las insistentes réplicas, cerró el debate con estas palabras: *Pared blanca, papel de necios.*"

<sup>13</sup> Una buena documentación al respecto puede encontrarse en el libro de Lyman Chaffee, *Political Protest and Street Art. Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries* (1993). Resulta interesante asimismo el análisis de las pintadas políticas de dos períodos preelectorales en Argentina -1973 y 1983- que realiza Rubén Fontana (1987) desde la perspectiva del diseño gráfico.

como derivación de las inscripciones en paredes y las frases impresas de la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, prolifera durante el mayo francés (“La imaginación al poder”, “Sean realistas, pidan lo imposible”, “La revolución es increíble porque es verdadera”, por ejemplo). Estos primeros graffitis *de leyenda* (por oposición al graffiti *mural*) se caracterizan por conjugar aspectos políticos, lúdicos y poéticos en el marco de las luchas estudiantiles de fines de la década del ‘60.

A partir de entonces, la historia de este tipo de inscripción callejera es la de su separación de la marca movimientista-estudiantil. No porque los estudiantes desde los ‘70 y sobre todo desde los ‘80 en adelante hayan dejado por completo de escribir/pintar graffitis sino porque, por una parte, dejaron de hacerlo en función de su rol de estudiantes a la vez implicados en un movimiento bastante homogéneo y generalizado que se manifestaría en un conjunto de prácticas de transformación social y, por la otra, porque quienes escriben/pintan graffitis -aunque por lo general jóvenes- no son sólo estudiantes.

Desde el punto de vista de los sujetos que hacen graffitis y de su sentido de pertenencia e identificación social, puede decirse que la marca movimientista-estudiantil (a su vez fuertemente ligada en Argentina a la pintada política de las décadas del ‘60 y ‘70) se transformó después en marca individual o de grupo. Se trata, en efecto, de verdaderas *marcas registradas* en tanto con ellas se registran nombres propios que en muchas ocasiones no hacen más que exhibir su presencia en la ciudad como forma de autoafirmación y proclama de existencia sobre el fondo del anonimato y la indiferencia urbana. Esta otra vertiente, que en Argentina se desarrolla con amplitud desde mediados de los ‘80, encuentra su origen sin embargo, en los *tags* (rótulos) que aparecen con insistencia en las calles de Nueva York desde los inicios de los ‘70. Así Taki 183, por ejemplo, se ha convertido en la firma quizá más famosa de la historia del graffiti y ha dado lugar a una vasta tradición de graffitis neoyorkinos que comenzó sólo con la inscripción del nombre propio y terminó en graffitis murales de mucho colorido y elaboración plástica.

Esas *marcas registradas* del graffiti *de firma* vienen a oponerse así al carácter en gran medida anónimo de toda escritura callejera. El graffiti, ciertamente, constituye un discurso anónimo. Realizado por lo general durante la noche irrumpe en el espacio urbano sin que sea posible, por lo común, documentar el momento de su

aparición. Pero el graffiti *de firma* establece una relación de tensión y superposición entre lo anónimo (y colectivo en tanto no atribuible) y lo personal. Los nombres propios que cubren un amplio espectro de firmas personales (Dany'87, Chino VIII) y nombres de bandas (rockeras: Smok rock, Conmoción cerebral, Parte del asunto, Los Redondos; graffiteras: Los Vergara, Fife y Autogestión, Bolo Alimenticio, La yilé en el tobogán, Los Eccos de Umberto, La mala leche; rockero-graffiteras: Secuestro) producen al mismo tiempo efectos contrarios. Por una parte, publicitan subjetividades, identidades personales e identificaciones grupales, pero por la otra, no pudiendo dejar de ser anónimos puesto que en sí mismos no poseen los medios de dar a conocer públicamente los cuerpos de esos nombres, reafirman su condición urbana impersonal <sup>14</sup>.

En el caso de los nombres de bandas, del tipo que sean, esto se ve matizado por el alcance público que cada una de ellas tenga. Como muchas veces sucede, algunos graffiti *de firma* comienzan promocionando a una banda de rock que, con el tiempo, llega a grabar discos y a hacerse conocida entre el público joven. En ese caso, dentro del marco de referencia de las culturas jóvenes, la firma, en cierto sentido, adquiere cuerpo <sup>15</sup>. El graffiti *de firma* adquiere también cuerpo cuando se trata ya no de la autopromoción de las propias bandas sino de una forma de manifestar, por parte de su público, un reconocimiento hacia la banda y hacia el resto de la *tribu* que la sigue.

El caso tal vez más extremo de publicidad de subjetividades, que de todas maneras pertenecen más bien al ámbito de lo semi público puesto que no apelan a reconocimientos grupales sino meramente individuales, es el de la proliferación en Argentina desde fines de los años '80 de graffiti *personales* en su mayor parte en forma de declaraciones de amor, felicitaciones de cumpleaños y mensajes afines que, en cierta medida se salen del género y pueden ser leídos en el marco de los

---

<sup>14</sup> Un caso por demás paradójico al respecto suele darse cuando el graffiti se desplaza de las grandes urbes (su espacio por excelencia) al pequeño pueblo: las firmas, aun a su pesar, son fácilmente reconocidas y no hay forma de mantener el anonimato. El resto de la sociedad identifica a los graffiteros y por lo general, siguiendo medios más o menos coercitivos, les impide la práctica. Cfr. por ejemplo el testimonio recogido por Gustavo Bombini (en Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1991) con relación a un caso ocurrido en el pueblo santafesino de Reconquista.

<sup>15</sup> En los últimos años de la década del '80, por ejemplo, algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires mostraron con insistencia la firma de Parte del Asunto, grupo de rock que recién en los '90 adquiere cierto reconocimiento público.

análisis acerca del declive y la privatización del espacio público. Se trata de graffitis dirigidos a lectores determinados y, en principio, su objetivo es que sólo estos lectores sean interpelados. Estos graffitis integran la ciudad al ámbito de lo íntimo y familiar y al hacerlo invierten la dirección propia del género que propone la integración del sujeto a la ciudad. Aquí la ciudad no es más que un paisaje del yo.

En contraste con tales graffitis *personales* que se expanden en nuestro país hacia fines de los '80 -con algún declive hacia fines de los '90- y cuya versión comercializada y fuera del género son los pasacalles, hay que tener en cuenta que con anterioridad, esto es, a comienzos de los '80 y más específicamente entre 1983 y 1987 se produce el verdadero auge de los graffitis *de leyenda* que exhiben gran parte de las marcas más reconocibles del género: construcción de frases ingeniosas, antiinstitucionales, irreverentes y paradójicas emparentadas tanto con el aforismo y el refrán como con las leyendas del mayo francés.

Se puede pensar que en los movimientos del '68 se destaca un doble impulso contradictorio: por una parte, su afán utópico contestatario y revolucionario y, por la otra, un acento en las formas de desestructuración de la rebeldía. Tal desestructuración pareciera coincidir aun más con el pasaje de la marca movimientista estudiantil a la individuación posterior.

En Argentina, la expansión de los graffitis *de leyenda* a partir del '83 marca ese pasaje y (re) inicia el género. La práctica graffitera comienza así a autonomizarse y volverse más *profesional*. Y ello en dos sentidos. En primer lugar, la actividad de hacer graffitis adquiere un peso en sí misma ocupando un espacio de importancia en la vida de quien la realiza. Dicho en otros términos: un graffiti no suele hacerse en forma casual o al pasar (salvo en los casos del graffiti incorporado a las *peregrinaciones*). Previo al momento de realización el graffitero prepara sus materiales y organiza sus salidas. Esto, incluso, se vuelve indispensable en el graffiti *mural* que requiere por lo general de un diseño previo. La constitución de pequeños grupos con nombre propio e identificación recíproca entre sus integrantes reafirma esa *jerarquización* de la práctica. Eso mismo implica, en segundo lugar, una mayor elaboración de los graffitis ya sea que se trate solamente de textos, de dibujos o de la combinación de ambos. Así, el graffitero *profesional* posee una grafía particular, por lo común significativa, y un estilo.

El graffiti *mural* o *pictórico* es en Argentina, de todos modos, mucho menos frecuente que el *de firma* o *de leyenda* y, en relación con otros países aparece bastante tardíamente. Es recién durante los años '90 que puede apreciarse su desarrollo en parte ligado a artistas plásticos que hacen arte en la calle pero sin soporte institucional (lo que haría del graffiti simplemente un arte mural) y en parte en relación con algunas bandas (en ciertos casos de rock) que comienzan a difundir sus nombres apelando a la *iconografía* del graffiti mural (grandes letras llenas y de contornos redondeados: el caminante atento podrá identificar por ejemplo estos rasgos en SUBLOW, actualmente diseminado por la ciudad de Buenos Aires) o a exhibir sus *marcas tribales*, particulares signos gráficos decodificables sólo por los iniciados y que por lo general se utilizan para marcar territorios <sup>16</sup>.

La marginación y la violencia social aparecen con gran nitidez en relación con la demarcación de territorios en otros modos de los graffiti de los '90: los *tumberos*, los *futboleros* (en sus versiones "barras bravas") y los graffiti "en memoria de" o graffiti *recordatorio* (inscripciones que recuerdan el nombre de alguien muerto en la calle).

En el primer caso, se trata de la aparición en las calles no sólo de leyendas contra la policía ("Muerte a la policía", "Yuta puta") que ya se vieron en otras épocas, sino también de íconos *tumberos* como la figura del cinco en el dado ("un policía rodeado de cuatro chorros") que acompañan tanto a presumibles firmas de bandas de rock (Extinción; HxNXP (Hito neo punk)) como a graffiti "amenazantes" especialmente dirigidos ("Vecinos: dejen de romper las bolas") o a graffiti dirigidos a alguien que se fue, cuyo destino el lector casual no sabrá reponer (por la iconografía *tumbera* quizá se trate más bien de graffiti dirigidos a alguien que está preso, o aun, a quien se *fue definitivamente*: "Miguel. Te extrañamos. Volvé").

El segundo caso, tiene relación con los extensos *duelos* que sobre las paredes entablan los hinchas más "militantes" de algunos equipos de fútbol. Ya es práctica

---

<sup>16</sup> Los *tribales* comienzan a circular con cierta frecuencia en las culturas jóvenes argentinas en los '90. Un CD de Los fabulosos cadillacs incluso incorpora uno de ellos en su gráfica. Circulan en Argentina básicamente en forma de tatuaje, aunque también hay graffiti, y son aun mucho más masivos en otros países latinoamericanos como Brasil, por ejemplo, donde es frecuente encontrar grandes muros, muchas veces a gran altura, completamente cubiertos por ellos. Se trata de un tipo particular de diseño, inspirado en algunos casos en diseños aztecas o egipcios, por ejemplo, ligado a ciertos ritos de iniciación. Al respecto, cfr.

común, por ejemplo, tachar el nombre del equipo rival y sobreimprimirle algún apelativo que se supone insultante. En Buenos Aires, uno de los casos más vistos es el duelo entre Defensores de Belgrano y Excursionistas, cuyos seguidores cambian constantemente el *capo* que se atribuyen unos por el *puto* que le endilgan al otro ("Defe capo", es cambiado así por "Defe puto"; "Excursio capo", por "Excursio puto"). En estos duelos no faltan incluso las cruces y los ataúdes como signos precisos de la violencia implicada en la negación del otro. Hasta dónde llegan éstos graffitis a convertirse en marcas sobre los cuerpos, es algo que excede lo que aquí podemos decir. Sin embargo, la sola presencia de esos símbolos, al igual que las cruces svásticas -y sus esporádicas tachaduras- que aparecen en distintos barrios, por ejemplo, habla del modo en que los graffitis evidencian el enfrentamiento y la lucha ideológica en una sociedad que, a pesar de la cotidiana violencia, tiende a tapar las diferencias como si no existieran. Por debajo de los mecanismos de defensa con los que cada uno intenta resguardar su tranquilidad individual, un mar de fondo que debería llevar a tomar posición. En palabras de un graffiti que puede leerse hoy en el barrio de Almagro: "No doy 1 peso por esta calma".

Uno de los tipos de graffiti que mejor evidencia el carácter territorial del género es el graffiti *recordatorio*, en el último estadio de la periodización que he venido desarrollando puesto que aparece también en los '90 por lo general en espacios urbanos completamente marginalizados. El caso más notorio es el de los graffitis de *Fuerte Apache* (en realidad, Barrio Ejército de los Andes, Ciudadela Norte), un complejo habitacional de treinta y cinco manzanas pensado para albergar 20.000 personas y que, inaugurado en 1973, cuenta hoy estimativamente con 90.000 habitantes. En este barrio que cada tanto se convierte en *noticia*, rebautizado con cierta desapegada ironía massmediática, donde muere una persona cada diez días y desde donde todos los días parten heridos de bala al hospital más cercano, aparecieron con insistencia en la última década inscripciones en las paredes con los nombres de muertos en la calle, la fecha de su muerte, una cruz y alguna frase recordatoria ("Chiche y Vilca. Estos son todos los amigos que nunca los olvidarán, porque siempre tendrán un lugar reservado en nuestros corazones por haber sido

---

Paula Croci y Mariano Mayer, *Biografía de la piel* (1998) y Antonacci Ramos (1994) quien alude a ellos, siguiendo una conceptualización de Peirce, como *letras hipoicónicas*.

como siempre supieron SER", "14-1-95. Walter. Siempre vivirás entre nosotros. Tus amigos de la 32-33").

Resulta interesante ~~notar~~ que esta práctica aparentemente espontánea no se da solamente en nuestro país. En Nueva York, por ejemplo, en Harlem y el Bronx, desde comienzos de los '90, los graffitis que van desapareciendo de los subtes (porque son limpiados sistemáticamente o porque los artistas graffiteros pasan a exponer en galerías) han mutado también en expresiones de una memoria colectiva que no quiere olvidar a sus muertos. Ornamentados con una profusa simbología cristiana que incluye crucifijos, ángeles, coronas de espinas y un casi infaltable *Requiescat in pace*, las leyendas y murales *en memoria* de los muertos de la calle -transeúntes asesinados en una esquina, víctimas de guerras entre bandas o caídos por una bala perdida- ganan terreno (Cooper y Sciorra, 1994).

En *Fuerte Apache*, los recordatorios son menos ornamentados pero igual de contundentes. Quienes los pintan son casi siempre miembros del mismo grupo al que pertenecía el muerto que, además, cuidan la pared pintada casi como un santuario. Sobre todo la cuidan de miradas ajenas, la de las bandas rivales pero también aquéllas de los que vienen de afuera y no dejan de percibir las con extrañamiento. En forma desordenada, superpuestos en muchos casos unos a otros, estos graffitis -que recuerdan el nombre del muerto y la fecha de su muerte- dan muestras de un cierto culto al valor en un mundo marginal en el cual las muertes se deben a ajustes de cuentas, enfrentamientos con la policía o, de manera más general, al vivir en una sociedad que excluye de diversas formas a gran parte de los habitantes del barrio. Vivir en un fuerte es, sin duda, vivir cercado. En este sentido, estos nuevos graffitis instalan una mirada política sobre la realidad recuperando algo que de por sí se encuentra en los cimientos de esta práctica: la exhibición de voces disonantes, contestatarias o antiinstitucionales.

Si bien en E.E.U.U estos graffitis están realizados *profesionalmente* ya que son encargados por la familia o los amigos del muerto a algún artista (graffitero) del barrio a quien le pagan por su trabajo, en Argentina los graffitis *recordatorio* parecieran alejarse por completo de cualquier *profesionalización* o transacción comercial. De hecho, se trata de un graffiti que opera un importante desplazamiento hacia la repolitización de un género que constantemente tiende a ser neutralizado. Y si bien prolifera en espacios cercados, como el de *Fuerte Apache*, es posible

también encontrarlo en otros espacios urbanos, quizá como indicador de una violencia social manifestada por lo general en el cuerpo joven: en Caballito, en una escuela secundaria pudo leerse durante al menos un año a fines de los '90: "Silvita, siempre vivirás en el corazón de tus amigos". Más allá del caso particular, que podría remitir esta muerte a motivos tan variados como el Sida, la droga, un accidente de tránsito o una enfermedad cualquiera, este tipo de graffiti debería ser pensado en relación con una juventud, la de los '80/'90 que tiene ya sus propios muertos como Bulacio o Carrasco <sup>17</sup>. ¿Cómo se llaman esos otros *fuertes*? Si el concepto de heroísmo que se desprende de algunas pintadas del *Fuerte Apache* puede hacer pensar en una cierta indiferencia a la vida (la "gloria" de morir en la calle), pero también en una manera de resistir el acostumbramiento de convivir con la muerte, no menos cierto es que esas mismas pintadas (dentro y fuera del fuerte) hablan de los cercos y hacen persistir en la idea de que sigue siendo necesario pensar en ellos.

Pareciera, así, que la *profesionalización* tiene un límite dentro de la práctica, un punto máximo más allá del cual el graffitero pasa a ser otra cosa. A diferencia de los graffiti *recordatorio* de Nueva York, los de *Fuerte Apache* resisten su institucionalización sustrayéndose a las relaciones de mercado. Un ejemplo opuesto que habla de una máxima profesionalización e inclusión en el mercado (del arte, en este caso) está dado por los numerosos graffiteros-pintores europeos y estadounidenses que, habiendo comenzado sus carreras en las paredes de la ciudad, se convierten luego en artistas de galería, traspasando su estética de un espacio a otro.

En Argentina, el ejemplo de máxima profesionalización y salida del género viene dado -nuevamente- por la relación del graffiti con los medios masivos. El caso de Los Vergara, uno de los grupos más importantes de los '80, es clave. Luego del reconocimiento público de su tarea dado tanto de boca en boca como a través del interés en ellos demostrado por ejemplo por la prensa escrita, pasan directamente a medios como la televisión. Teledifunden su práctica, la espectacularizan y la

---

<sup>17</sup> Walter Bulacio, joven "levantado" por la policía fuera de un recital de Los Redondos y que murió luego de ser golpeado brutalmente en la seccional. Omar Carrasco, conscripto muerto en jurisdicción militar, también después de haber sido golpeado o "bailado".

trasladan por completo al ámbito histriónico enmarcándose en otra zona de las culturas jóvenes, las de la puesta en escena, el teatro joven y la multimediación<sup>18</sup>.

En el marco de esta periodización nos encontramos de hecho con los medios masivos de comunicación como intertexto frecuente del discurso del graffiti. Intertextualidad que vuelve a marcar la massmediatización de la práctica tanto como sus políticas de resistencia. Se trata en gran medida del reconocimiento por parte de las culturas jóvenes de las últimas dos décadas de constituirse como generación completamente mediada televisivamente (“Gold Silver, oligarca de Trulalá”, “Libertad de expresión (Mr. Ed)”, “Ay Patria querida, dame un milico como el sargento García”, “Si alguien que usted no conoce le regala flores, se equivocó de velorio”, donde el intertexto es un slogan publicitario). Pero se trata también de la puesta en acción de usos paródico-político-*mediados* que toman como punto de apoyo tanto el discurso político de consigna como las representaciones de los medios y que van desde una concepción de la parodia en tanto acción lúdica hasta la descalificación política del adversario (“Pluto es Patria (A)”).

El circuito que se establece entre graffitis y medios de comunicación técnico-audiovisuales reaparece no sólo en los graffitis *de leyenda* sino en aquéllos que proliferan desde fines de los años ‘80, esto es, los graffitis *de firma*. Además de las firmas individuales abundan las de grupos y bandas, por lo general, bandas de rock. De hecho, entre graffiti y rock existe en la actualidad una relación de ida y vuelta imprescindible que hace efectivos modos de identificación estético-juveniles. La inscripción del nombre de una banda rockera es, además de publicidad gratuita, una demostración de existencia, de ocupación de un espacio significativo para un cierto número de personas que no se conocen necesariamente en forma personal y que participan así de un tipo de experiencia a medio camino entre el anonimato y el reconocimiento.

Se establece entonces una amplia red de interacciones virtuales que definen el espacio posible de estas culturas según zonas o grupos de referencia, un espacio que, como señalé, suele ser denominado incluso en términos de la misma práctica como *tribu*. La tribu pareciera conformar una zona otra de socialización intermedia

---

<sup>18</sup> Los hermanos Korol, los miembros más famosos del grupo, han permanecido hasta hoy en el circuito televisivo como noteros en programas de entretenimiento como El show de *VideoMatch* o *Fugitivos*.

entre lo público y lo privado con características quizá muy distintas a las ~~asociaciones intermedias de tipo~~ tradicional como partidos políticos, sindicatos, clubes de barrio, etc. Sin embargo, no por ello menos vinculante o movilizadora. La inscripción callejera de *marcas registradas* grupales habla de tal intermediación puesto que quienes las realizan no son sólo los integrantes de las bandas de rock sino también otros -mucho más anónimos- que reproducen los nombres de los grupos con los cuales se identifican.

Ante la tendencia a la disolución de las masas, los actores se recuestran en las tribus, que son organizaciones fugaces, inmediatas y calientes, en las que priman la proximidad y el contacto, la necesidad de juntarse sin tarea ni objetivo, por el solo hecho de estar. (Margulis y Urresti 1997, 62)

Si bien este neotribalismo urbano no participa de proyectos políticos globales y se preocupa en principio sólo "por un presente vivido colectivamente" (Maffesoli en Margulis y Urresti 1997), lo que recuerda la estética rockera del sobreviviente analizada en el capítulo anterior, es preciso señalar que el graffiti en Argentina es una de las prácticas propias de esa neotribalización que permite evaluar mejor la búsqueda de señas de reconocimiento político. Excepto quizá en el caso del graffiti *personal*, aquél que intimiza el espacio público, el graffiti resiste el vaciamiento de la calle a partir del quiebre del aislamiento habitual del sujeto urbano y permite una experiencia *táctil* <sup>19</sup> compartida con otros. No se trata de una escritura que se produce/consume en condiciones de aislamiento y soledad -condiciones propias de la literatura moderna que a su vez permite la lectura en silencio- sino de escritura *abierta* a los otros que pretende asimismo otra experiencia de la ciudad.

El ida y vuelta entre rock y graffiti se da también, aunque en menor medida, a partir de la reproducción de fragmentos de letras de canciones. Durante el período

---

<sup>19</sup> Quizá no sorprenda entonces que también Maffesoli remita a la idea de lo táctil y luego, inmediatamente después, aluda a Benjamin: "La fusión de la comunidad puede ser completamente desindividualizante; crea una unión en punteado que no implica la plena presencia ante el otro (lo que remite a lo político), sino que establece más bien una relación en hueco o lo que llamaría una *relación táctil* (...) podemos parangonar esto a lo que W. Benjamin dice del Nuevo Mundo Amoroso de Fourier (...) en el que se observa un orden de combinaciones y de asociaciones indefinidas e indiferenciadas." (1990, 135). Sin embargo, vale la pena destacar que la *nueva socialidad tribal* no debería ser considerada en bloque sino que sólo el análisis de sus prácticas específicas puede demostrar su valor de contestación a lo que Maffesoli llama "el Poder económico-político". De lo contrario, se caería en afirmaciones meramente voluntaristas.

de mayor desarrollo de los graffitis *de leyenda*, las letras de canciones (por lo general de rock, pero también de folclore y tango) suelen aparecer como enunciados cristalizados en la memoria colectiva joven funcionando de modo similar a los refranes populares. En la mayor parte de los casos estos fragmentos son recontextualizados de manera que produzcan efectos irónico-cómicos ("Hay que sacarlo todo afuera (Charly García)", "Yo vengo a ofrecer su corazón (Barnard)", "Tu presencia es un tormento que tortura sin matar (Discépolo)", graffiti enlazado con una flecha a una pintada política que dice "Viva Camps").

Por otra parte, en el último período de producción graffitera, el más relacionado con la firma y el nombre, los fragmentos de canciones funcionan de modo similar al nombre (prueba de existencia, identificación) con el agregado de un valor suplementario otorgado a las palabras en cuanto tales: se reproducen fragmentos de letras que ya son consigna (por ejemplo, "Vamos las bandas" de Los Redondos, "Somos las flores de los tachos de basura", Sex Pistols, "Hey maestros, dejen a los chicos en paz", Pink Floyd) y, en ocasiones, se jerarquizan usos diferenciales del lenguaje ("Tu infierno está encantador" también de Los Redondos). Una diferencia que, en principio, se aparta de la palabra transparente pero que, al mismo tiempo delimita el campo posible de lectura a la gran tribu, aquella que en tales casos reconoce las canciones reproducidas <sup>20</sup>.

En cierto modo todo graffiti que exhibe la relación de ida y vuelta con el rock apuntala el carácter de cultura *exclusiva* -en tanto diferente y autónoma- de estas culturas jóvenes. Es por ese motivo que, una vez realizado, el graffiti queda expuesto a la posibilidad de una indiferencia total por parte de quienes no integran las tribus. Sin embargo, al mismo tiempo, nada impide que aquello que ya está inscripto y expuesto pueda ser leído incluso desde códigos que en principio no le son propios. Las significaciones del graffiti se completan, efectivamente, con la lectura. El graffiti abre así su diferencia a la indiferencia ciudadana. Indagar sobre esa apertura implica preguntarse por los modos en que los individuos usan (en este caso leen) el espacio que habitan.

---

<sup>20</sup> En esta inclusión recíproca también el rock reconoce al graffiti: baste mencionar el caso de una banda llamada Graffiti y el fragmento de Los Redondos: "me voy corriendo a ver qué escribe en la pared la banda de mi calle / la tribu de tu calle").

### 3-Lecturas

Del mismo modo que es posible pensar que quien realiza un graffiti usa el espacio urbano contraviniendo implícitos ordenamientos catastrales reguladores del tránsito de personas y *bienes* -regulación que marca recorridos más o menos preestablecidos y sólo significativos en tanto posibilidad de acceso o llegada al lugar de destino-, también es posible pensar que el graffiti supone el acto de lectura como manera *otra* de habitar la ciudad, una manera que se permite a sí misma -independientemente de las motivaciones que hacen que el sujeto esté en la calle- cubrirse con los significados heterogéneos e imprevistos que surgen de su contacto con la escritura callejera.

En tal sentido, el graffiti no recorta *necesariamente* su público lector. Si bien son los jóvenes quienes con mayor frecuencia miran y ven, esto es, advierten, leen graffiti, si bien el resto de los habitantes de la ciudad en gran medida no los ve -invisibilidad que es efecto tanto del no compartir ciertos códigos y de la sobreexposición como, en general, del embotamiento de los sentidos a los que está acostumbrado el habitante de las grandes ciudades (Simmel 1986)- las posibilidades de lectura son variadas y sobreimprimen en la ciudad significativos mapas urbanos.

#### 3.1-Colectivos

En Argentina, las grandes ciudades son atravesadas a diario por una considerable cantidad de líneas de colectivos que tejen un apretado entramado de recorridos cruzados. La experiencia corriente que el habitante urbano tiene de ese entramado es meramente instrumental, puesto que está determinada por la imposición del tránsito como pasaje y medio, nunca como fin en sí mismo. Sin embargo, si se adoptara una posición de lectura *diferencial* respecto de la habitual mirada *ciega* del habitante urbano, se reconocería otra ciudad.

Esta posición de lectura está definida, en principio, por dos modos complementarios que permiten reconocer otros tantos sentidos: la lectura en movimiento y la lectura detenida. En el primer caso, el movimiento hace que la lectura signifique un rápido pasaje de una cosa a otra, una sustitución de los graffiti

que van quedando atrás por aquéllos que vienen adelante. Esto implica, por ejemplo, la posibilidad de advertir la repetición. Muchos graffitis, en efecto, se repiten por cuadras, escanden la ciudad regularmente siguiendo muchas veces, incluso, los mismos recorridos que los de los colectivos. Aparentemente esto podría deberse a la práctica del *peregrinar*, que comenté anteriormente: cuando una tribu atraviesa una parte de la ciudad para llegar a algún punto de reunión (o cuando vuelve de allí) es bastante probable que siga recorridos cómodos, que permitan el desplazamiento sin dificultad, justamente los mismos que eligen las líneas de colectivos. Esto justifica, además, la recurrencia de graffitis de firma de bandas en zonas urbanas muy dispares en lo que hace a su posición socioeconómica. Un graffiti de una banda de heavy metal del Gran Buenos Aires, cuyos seguidores pertenecen por lo general a tribus jóvenes de sectores populares suburbanos, repetido sin distinción por ejemplo, en Barrio Norte y La Tablada, habla de una manera de marcar el espacio público, y sobre todo, el espacio público *del otro*, que resulta políticamente significativa.

La lectura en movimiento, por otra parte, hace posible reconocer territorios; muchas veces un graffiti *de firma* de una banda se repite durante una serie de cuadras y luego se interrumpe abruptamente, lo que hace pensar en la delimitación de *jurisdicciones* que evidencian fuertes lazos de cohesión grupal sobre la base del espacio barrial. El *celo* con que una tribu cuida su territorio varía según los casos. En los más extremos, como en el ya mencionado de *Fuerte Apache*, el territorio lo es todo, en la vigilancia sobre los graffitis *recordatorio* a los miembros de la banda, literalmente, *les va la vida*. En otros, como el de los graffitis *de firma* de clubes de fútbol, el territorio, muchas veces compartido por dos clubes, es objeto de disputa en la pared. Para leer en forma adecuada este caso, sin embargo, es necesario recurrir al otro modo de lectura, la lectura detenida.

Este segundo modo permite dejar al descubierto las diferentes estrategias utilizadas por los graffitis para hacerse un lugar en el espacio público a costa de negar mediante tachaduras y sobreimpresiones las escrituras contrarias y hasta enemigas. Las políticas graffiteras incluyen, entonces, a la vez el modo de tachar y aquello que es tachado. En ese sentido, es posible detectar modalidades diversas de estar sobre la pared. Una pared completamente graffiteada, de arriba a abajo y *en profundidad* (el artificio de profundidad que produce la superposición

indiscriminada de escrituras sobre un mismo plano <sup>21</sup>) exhibe una forma de tachado que es indiferente respecto de aquello que se tacha. Una política graffitera, por ejemplo, consiste en escribir abundantemente sobre toda superficie posible sin importar que se trate de un espacio ya sometido al aerosol. No importa en ese caso qué es lo escrito anteriormente, no se tacha por estar en contra sino por el sólo hecho de hacer aparecer la propia escritura, que será tachada o anulada a su vez por cualquier otro cultor del graffiti *abundante*. Pero existe también la otra opción, la del tachado que demuestra oposición hacia aquello que tacha y que establece así una lucha urbana por los sentidos con los cuales se identifica una sociedad. Que un graffiti tape o tache el nombre de un club de fútbol rival puede involucrar ciertamente a un grupo recortado del total de la sociedad. Pero el modo en que ese tachado se realiza (a través del insulto o la iconografía *fúnebre*, por ejemplo) involucra ya al resto. Más aun, cuando el tachado es del tipo de aquel "Rojo sangre" / "Dios, Patria o Muerte", comentado anteriormente, la lucha por los sentidos urbanos no debería dejar espacio a la mirada indiferente.

A partir de la lectura detenida es posible reflexionar también sobre el valor de las grafías. Letra redonda, cursiva, llena, angulada, gótica <sup>22</sup>. Las variantes son muchas. La búsqueda de una letra es, para el realizador de graffitis, búsqueda de una marca, sello de identidad y reconocimiento. Existen, pareciera, letras críticas y letras blandas, descuidadas y lúdicas. En algunos casos la letra es indistinta, en otros, completamente deliberada. Además, letra y nombre pueden producir efectos equivalentes: los grupos anarco-punks, por ejemplo, combinan letras críticas con nombres que de por sí adhieren a una estética y una política del choque.

Así, durante los '80, las paredes de las ciudades se cubrieron de firmas de bandas neo-punk (o en algún sentido afines) que *nombraban* el horror en la letra y el nombre: Secuestro, Conmoción cerebral, Cadáveres de niños, Cero de pulso, Parálisis infantil, Masacre palestina, Todos tus muertos, Víctimas de víctimas. Y como las palabras de los graffitis no tienen los sentidos adheridos a las intenciones de sus productores, es posible pensar, como lo hace Inés Vázquez (1990), que más

---

<sup>21</sup> Gran parte de la bibliografía específica habla en este sentido de escritura en *palimpsesto*.

<sup>22</sup> La letra gótica es frecuente en el diseño gráfico de los discos de bandas heavy metal y trash y, en ocasiones, aparece también en graffitis. Cfr. al respecto el estudio de John Bushnell (1990) acerca de los graffitis en Moscú y de la recurrencia de ese tipo de letra en dicha ciudad.

allá de sus raíces punk, esos graffitis *de firma* funcionaron como correlato de una memoria colectiva ligada a la violencia y a la muerte de los años inmediatamente anteriores.

Del mismo modo, en los '90, las firmas de las nuevas bandas neo-punk persisten en nombrar *horrores* más recientes: Flema. (Bienvenidos al Infierno); Acostumbrados al Dolor; Prisioneros del Destino; Pasando hambre. (Punk). Tan sólo en el espacio de unas pocas cuadras, a metros de una avenida comercial en un barrio céntrico de clase media, la superposición de estos graffitis permite leer *otra* ciudad. Ciudad, en varios sentidos, *desplazada*: corrida de lugar, fuera de foco y que, su vez, genera sentidos desplazados, extrañados, que desautomatizan los modos de leer urbanos.

### 3.2-Otras palabras (b)

El extrañamiento del lenguaje apoyado en usos diferenciales de la palabra constituye también una política graffitera que resiste el acostumbramiento de la mirada y de los *sentidos* (en su doble aspecto de sensibilidad y significación). El graffiti, así, vuelto palabra poética, llama a la lectura asombrada, *improductiva* <sup>23</sup>, que siendo parte de un proceso de inscripción del espacio público, resulta también doblemente política: lenguaje y ciudad se desinstrumentalizan.

En Argentina, pueden rastrearse estos usos diferenciales del lenguaje ya en el graffiti *de leyenda* de los años '80, bajo influencia de los graffitis del mayo francés. Pero si éstos buscaban la diferencia básicamente en el juego de palabras que instala la paradoja, y reenvía así a sentidos políticos (en tanto política hacia dentro y fuera de la palabra: "Prohibido prohibir", "Sean realistas, pidan lo imposible", "El sueño es realidad"), los graffitis *de leyenda* argentinos buscaron su diferencia sobre todo a partir del juego de palabras irónico (y allí instalaron sentidos políticos) o simplemente lúdico y cómico.

El juego de palabras, por otra parte, no sólo se da en presencia (sintagmáticamente) sino también muchas veces en ausencia (paradigmáticamente)

---

<sup>23</sup> En el sentido que George Bataille le da al término: aquellos *gastos improductivos* que tienen un fin en sí mismos y que no apuntan a la conservación/reproducción del sistema de producción (material y simbólico) capitalista regido según criterios de rentabilidad y

lo que implica un fuerte peso de referencias culturales requeridas en la lectura. Así por ejemplo, la ironía amarga de "Los argentinos somos desechos humanos" en la que se lee también una política de la memoria (contra el slogan propagandístico del último gobierno militar: "Los argentinos somos derechos y humanos"), o el humor más bien irreverente hacia la historia de la serie "Volveré y seré sifones (Ivess)", "Volveré y seré sillones (Luis XV)", "Volveré y seré Cangallo. (Perón)" contruidos sobre el "Volveré y seré millones" de Evita.

Ese tipo de humor apunta incluso hacia la historia de la práctica misma. Así, en algunos casos se trata de un juego de transformación de frases típicas sesentistas ("Seamos realistas (Marqués de Sobremonte)", y en otros de la ironía respecto de todo un conjunto de valores y creencias propio de las culturas jóvenes precedentes. ("En mi pieza tengo un poster de todos ustedes. El Che (Los Vergara)", "La civilización aplasta. Córrase (Vibrión)").

Los casos quizá más significativos de trabajo con una palabra *diferencial* se reconocen en aquellos graffitis que opacan la palabra debilitando su función comunicativa. A mediados de los '80, por ejemplo, un grupo santafesino denominado Cushito Cushilo cubrió la ciudad con graffitis incomprensibles ("Azalosis del baô", "Convenelia baigel", "Inchukiliáquili", "Onilicánico", "Isilicánico", "Aspzeing!") que fueron inmediatamente objeto de atención por parte de la prensa local tanto como de la policía <sup>24</sup>. ¿Cuáles son los modos de lectura generados por estos graffitis que exhiben el sin sentido y la necesidad de cambiar el lenguaje, de construir otro lenguaje? Las respuestas, por supuesto, nunca serán *uniformes* <sup>25</sup>, la posibilidad de la respuesta indiferente, por ejemplo, permanece en el horizonte de lectura de estos graffitis. Sin embargo, algo sucede cuando desde la calle comienzan a generarse quiebres que desacostumbran la mirada y el lenguaje. Básicamente, algo sucede en

---

eficiencia, sino que pertenecen más bien al orden del exceso. Cfr. "La noción de gasto" en *La parte maldita* (1987).

<sup>24</sup> Al respecto cfr. el testimonio de A.G. en (Kozak, Bombini, Istvan y Floyd, 1991). En otro sentido, en relación con la *peligrosidad* de esta práctica afirma Stallabrass (1996, 142): "Los policías son asiduos lectores de graffitis."

<sup>25</sup> En el mismo testimonio, en relación con un episodio en el que los integrantes del grupo fueron apresados por la policía se lee: "En la charla del comisario con una de las madres de los acusados se escuchó: 'Esta gente que escribe las paredes es una delirante, no le funciona bien la cabeza; no puede ser que uno vaya por la calle y en una pared diga 'Comprate un gorro cabezón' ' (cabe aclarar que el graffiti original decía 'Comprate un gorro Claudio', que además no era para nada cabezón" (1991, 49).

los modos de lectura jóvenes, los más abiertos a este quiebre porque reconocen su origen en la misma cultura con la que se identifican.

Una década después otro grupo, Los Sujetos, en este caso en la ciudad de Buenos Aires, produjo una veintena de graffitis desplegados con relativa amplitud por diversos barrios. Muchos de esos graffitis inscribieron su palabra desde el quiebre y la atención puesta en el lenguaje, nombrando incluso su filiación "poética". Así "Ojos-poesía-veneno", "Nunca vi el silencio", "El tibio vacío de las cosas", "Llegó el negro diamante", "El egoísmo es progreso", todos ejemplos que tendrían que ser pensados en relación con sus efectos urbanos. En verdad, los habitantes de las grandes ciudades no suelen *ir por ahí* leyendo frases como éstas que, como mínimo, desvían la atención habitualmente anestesiada.

Junto con ese excedente lingüístico los graffitis de Los Sujetos propusieron, al igual que los graffitis de Secuestro durante los '80, una lectura política de la ciudad. De hecho, a partir de los graffitis de ambos grupos es posible establecer un pasaje entre dos modelos de ciudad. Secuestro, un grupo rockero-graffitero <sup>26</sup> identificado abiertamente con la subcultura joven anarquista, produjo graffitis que exhibieron la ciudad como panóptico. La referencia foucaultiana no es aleatoria <sup>27</sup>. El nombre del grupo incluso puede leerse tanto en relación con la desaparición forzada de personas como, a un nivel más general, con las sociedades disciplinarias y sus instituciones de encierro o secuestro tal como las analiza Foucault: "El colegio es una institución de Secuestro", "Yo secuestro, tú secuestro" dice el grupo desde las paredes.

Algunos graffitis de Los Sujetos recuperan ya en los '90 la lectura *panóptica*, por ejemplo en un graffiti pintado sobre las paredes del Hospital de Clínicas, modelo, en tanto hospital-escuela, del saber hospitalario: "Fuera de la mente... el cuerpo?". El nombre del grupo, además, reinstala el debate por las subjetividades *sujetas* ("Odio ser sujeto"). Pero también, el grupo exhibe el pasaje hacia aquello que Deleuze denomina "sociedades de control" moduladas flexiblemente a partir de la proliferación de las pantallas: "Tus lentes filman". La interiorización del control social

---

<sup>26</sup> El grupo fue tanto una banda de rock como una banda graffitera. Dado que por lo general tocaban en pequeños locales más bien ligados al *underground* porteño, fueron mucho más conocidos por sus graffitis que por su música.

<sup>27</sup> "Hubo momentos en que hacíamos casi graffitis filosóficos" dice Max, integrante del grupo, en una entrevista (Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1991, 39).

(ver/ser visto) que en el sistema panóptico pasaba por la visibilidad arquitectónica se *desmaterializa* a través de las tecnologías audiovisuales e informáticas.

Escribir/leer graffitis, entonces, dos actividades de uso público. Una publicidad que de todas maneras es más disposición que efectividad completa. Del lado de la producción, el graffiti argentino desde los '80 (y sobre todo el graffiti *de firma*) es tensión entre lo públicamente anónimo y colectivo, aquello que puede ser de uso común, y lo individual de uso privado. Su disposición urbana, a la vez sentido y dirección, dibuja el trayecto que hace posible pensar a las personas en y hacia la ciudad, esto es, en relación con una forma posible de comunidad. Pero también, la inclinación a códigos puramente individuales (si se quiere, intimistas <sup>28</sup>) invierte tal dirección: en ese caso la ciudad se vacía de significados colectivos y no es más que un paisaje del yo.

Del lado de la lectura, por su parte, la disposición urbana de esta escritura callejera suele anularse por saturación e indiferencia. Sin embargo, las posibilidades de la lectura *desviada* están inscriptas ya en el género. En el marco de las actuales culturas jóvenes, la lectura del graffiti es también un modo de estar en la calle. Se podría pensar que la calle es, con todo, el espacio que la sociedad cede a las subculturas jóvenes en tanto lugar de tránsito que, llegado el momento, se deberá abandonar, y en tanto espacio de irresponsabilidad doméstica en el marco de esa *moratoria social* (Margulis y otros 1996) que define a los jóvenes. Detrás de ello funciona en cierta medida el modelo publicitario de "la buena calle". Un joven, sobre todo si aparece en un pequeño grupo, al que se le da un espacio público aceptable mediado publicitariamente. Hasta el graffiti, a veces, llega a incluirse en el modelo de "la buena calle" publicitario. Pero no todo el graffiti. Sólo aquél que sin grandes mediaciones llega a convertirse en marca de chocolate. El resto continúa su propio juego con reglas relativamente simples: aceptar el modelo pre-familiar que la sociedad le otorga -y no es casual que las formas de socialización sean entonces las de la tribu-, aceptar el espacio asignado y convertirlo hasta tal punto en espacio

---

<sup>28</sup> Dice Max, integrante de Secuestro: "El graffiti de amor, el proselitista (vote a fulano) no es graffiti." (Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1991, 55. Nótese la necesidad de diferenciar la práctica tanto de la pintada política, máximo grado de impersonalidad de las inscripciones callejeras, como de las pintadas con leyendas de amor, saludos, etc., máximo grado de personalización.

propio que comience a girar en falso. Hacer de la calle y de la propia cultura un espacio significativo en relación con lazos comunes, y sobre todo, marcar políticamente esos lazos contra la indiferencia anestesiada, quizá sea el modo de invalidar la imposición del tránsito irresponsable.

## **Conclusiones**

## ***Un modelo para armar***

Ya sea en las novelas, las canciones de rock o los graffitis analizados, las nuevas condiciones de enunciación de la palabra que surgen de la superposición de una cultura letrada y una audiovisual empujan, desplazan y corren de lugar incluso a las palabras de la crítica habitadas a las certidumbres contenidas en el reconocimiento de sus propios objetos. Pero aun dentro de los límites de las capacidades de contención genéricas e institucionales -hay que admitirlo- es preciso cuestionar tales certidumbres si aspiramos a que la palabra crítica pueda todavía leer el presente. "Literatura" es el nombre de un arte de la palabra que ha validado sus títulos de la mano de un *entorno* letrado; otras "artes de hacer" con la palabra se suman ahora que el *entorno* es decididamente massmediático.

Si la crítica es en varios sentidos un discurso *presente*, lo es porque permite *ensayar* caminos de comprensión que intervienen en el tiempo. La crítica literaria o la crítica *textual* de la cultura no podrían instaurar una palabra definitiva, pero sus palabras reclaman para sí la posibilidad de constituir versiones de un tiempo lleno y consistente, no llenado o rellenado como lo vacío que requiere ser llenado con cualquier cosa con tal de conjurar el abismo, sino un tiempo *lleno* que es el único capaz de sostener el peso de una ocupación significativa del presente.

Y al momento, nuestra actualidad está *llenada* -y sólo pocas veces *llena*- de imágenes audiovisuales que juegan una infinita e imposible carrera de postas, y nos acostumbran la mirada por lo general en una misma dirección (o sentido). Sabemos, además, que ese afán por rellenar a extrema velocidad cualquier abismo involucra tanto a las imágenes como a las palabras de la industria cultural globalizada. Sobreexposición y parloteo son operaciones equivalentes que hacen unívocas e instrumentales tanto imágenes como palabras. Frente a ellas, pareciera, sólo queda el silencio. Sin embargo, un resto crítico se empeña allí donde el silencio se revela impotente. Un arte y una crítica silenciosos, no estridentes, constituyen aún una gran tentación frente a la igualación de los *rellenos* que presentan todos el mismo sabor. Pero lo que aún pueda ser válido para el arte actual -y habría que ver si esto es posible después de tantos años en los que un régimen de sujeción modula variaciones absolutamente indiferentes a un arte que lo niega desde el silencio- ya

no lo es -quizá nunca lo haya sido- para la crítica. También Adorno quebró el silencio cuando dijo que ya nada podía decirse.

Así, en las actuales condiciones de enunciación de la palabra a la que no le es dado ya desconocer su *entorno* massmediático, el desplazamiento permite ver y decir otras cosas. Por un lado, desde el terreno de las prácticas artísticas -y allí están los *discursos mediados*- hay palabras que ocupan *su* presente pero haciendo girar el sentido (o la dirección). Por el otro, también la palabra de la crítica propone direcciones y sentidos. Como manera de apreciar direcciones la crítica recorta su objeto y lo inscribe en una trama de lecturas y escrituras previas y futuras. Con ese bagaje se *presenta*, se constituye en presente.

He propuesto entonces una crítica literaria de límites expandidos hacia la lectura de objetos culturales *presentes*, hechos -sólo en parte- de palabras. Porque todavía es posible leer *desde la letra*, aunque ya no se trate únicamente de eso que se llama literatura. El análisis de los *discursos mediados* se ubica así en el terreno de construcción de un espacio crítico que, en medio de las imágenes o el lenguaje técnico de los *medios*, pueda mostrar alguno de los caminos que llevan al *regreso de las palabras*.

Los *discursos mediados*, de hecho, constituyen algunas de las manifestaciones artístico-verbales más significativas de la cultura argentina contemporánea, en relación con un necesario cuestionamiento acerca del presente. Esas prácticas artístico-verbales son, en efecto, una respuesta a nuestro presente porque postulan políticas de resistencia en el interior de construcciones de sentido hegemónicas, en gran medida sostenidas desde los discursos de los medios masivos de comunicación audiovisual.

Para leer los *discursos mediados* -objeto de estudio en un principio plegado, que los análisis particulares han querido desplegar-, he construido la serie denominada "reproducciones-géneros-singularidades" que atraviesa el corpus y al mismo tiempo le da cohesión. Cada una de las entradas de esa serie representó un "mirador", atalaya privilegiado que permite la mirada, y en conjunto construyeron un cierto modelo para armar/ver esa zona de la cultura argentina contemporánea que, emparentada de algún modo con la cultura mediático-audiovisual, plantea modos críticos de experimentar la subjetividad *desde la letra*.

Cada objeto particular -la narrativa de Puig, unos pocos textos de escritores generacionalmente posteriores a él, algunas estéticas del rock y gran parte de la producción de graffitis de los últimos veinte años- si bien atravesado por la serie, presentó además combinaciones singulares que establecieron tramas específicas dentro del campo de los *discursos mediados*. Los capítulos donde analicé estos objetos, cada uno en la particularidad que supone la lectura detenida, desarrollaron esas combinaciones.

Sin embargo, a manera de conclusión, es posible revisar las líneas de cruce entre los distintos análisis a partir de las tres entradas de la serie. Porque si bien en cada caso me detuve en el análisis de algunos textos, ninguno de ellos agota el objeto propuesto. Los *discursos mediados* no equivalen -y esto ha quedado ya claro- a la narrativa de Puig, o a las letras de rock o a los graffitis. Cada una de estas textualidades podría dar lugar a estudios específicos que las evaluaran por sí mismas. El análisis de los textos construyó el camino posible, los puntos de apoyo para salir de los textos mismos. Porque la potencia de los *discursos mediados* no radica sólo o tanto en la particularidad de cada texto sino en la posibilidad de ver aquello que los liga en un *movimiento* común.

Las **reproducciones** exhiben la conexión de los *discursos mediados* con la cultura de los medios masivos de comunicación, ella misma una cultura de reproducción técnica. Como condición de posibilidad de la producción cultural contemporánea, la reproducción técnica -junto con las transformaciones de la percepción gracias a la velocidad, fragmentación y simultaneidad que caracterizan a la cultura mediático-audiovisual-, reaparece en los textos del corpus y se constituye como punto de partida para la *torsión* y el desplazamiento. A lo largo del trabajo, pude aislar los modos textuales reproductivos -y, en conexión con ellos, los modos textuales de la velocidad, la simultaneidad y la fragmentación- en cada texto. Ahora, subrayo los enlaces o aleaciones que hacen ver que cada texto constituye uno o más de tales procedimientos en tanto eslabones de una misma cadena.

En las novelas de Puig, la reproducción se integra a través de la jerarquización del procedimiento que incorpora transcripciones, citas y traducciones, apoyándose a su vez en la desaparición de la voz narrativa. Se trata de la puesta en escena de palabras de otros, poco o nada *originales* pero que permiten, incluso desde la repetición, reflexionar acerca de las diferencias. Así, las palabras de otros que

-exhiben las novelas son en sí mismas repeticiones o acoples en relación con discursos estandarizados provenientes -en general- de la cultura de masas de cierto período. Pero los textos a la vez reproducen y transforman. Esto se lee tanto en los discursos o las acciones de los personajes -Toto, Teté, Raba, Molina, Nidia-, como en el relieve que adquieren los procedimientos de la reproducción a partir de su yuxtaposición con el experimento narrativo.

En la otra punta del arco literario de los *discursos mediados* el procedimiento mediático-reproductivo es llevado por *La ciudad ausente* de Piglia a categoría fundante para la estructuración de un relato que se piensa como memoria y resistencia frente a un poder omnipresente y ubicuo, difícil de localizar si no es en los cuerpos que son atravesados por él. El texto de Piglia pone de manifiesto una política de la repetición, que es una política de la memoria y de la resistencia social: la novela -máquina narrativa reproductora de relatos-, así como la cantora -máquina enloquecida que no dejará de contar- se constituye en el reverso de la maquinaria del Estado paranoico que se apropia de las imágenes y relatos de la gente para devolvérselos, regularizados, por medio de las pantallas. La cantora, sin embargo, máquina arcaica, huella o resto de un momento utópico, sólo cuenta con la palabra que no calla.

Entre una punta y la otra de ese arco literario, el rock -discurso joven de la reproducción- es generador de libertad en *El país de la dama eléctrica*. Desde sus cimientos se construye la palabra *libre* de Martín, hecha tanto del corte y la mezcla (del) significante como de la imagen simultánea que *poetiza* la linealidad del relato.

Casi en el mismo punto de aleación, la apropiación de dispositivos narrativos del cine -medio audiovisual de reproducción técnica por excelencia- o la historieta, entre los que destacan traducciones a lenguaje literario de sobreimpresión de planos o esbozos de simultaneidades perceptivas llevadas a la palabra permite, por otra parte, que *Su turno* se de a sí misma un modo excéntrico de narrar literariamente por artificio de percepción audiovisual. El conde Drácula, definitivamente, preside este banquete de sangre mediática.

La mediación reproductiva constituye también, en la segunda mitad de esta cadena de eslabones, a los *discursos jóvenes mediados*: en el rock, en tanto anclada en la materialidad misma de la práctica; en el rock y en los graffitis, en tanto marco *necesario* del que se sale sólo por resistencia interna. Aun los graffitis, mucho

menos mediatizados por la reproducción técnica, exhiben el marco y se reproducen en las calles apelando a procedimientos propios de la velocidad técnico-audiovisual. Incluso, paradójicamente, se desplazan a las pantallas: hace pocos años el suplemento joven de uno de los diarios más leídos en Argentina, alertaba a sus lectores acerca de un "poco común" graffiti que llamaba desde el paredón del cementerio de Chacarita a la comunicación virtual a través de la "red de redes". "La Web Redonda: [www.publiapis.com.ar/redondos](http://www.publiapis.com.ar/redondos)". Extraño modo de publicitar comunidades virtuales en un momento en el que las subculturas jóvenes, todavía, pertenecen a la calle. Ello demuestra el modo en que lo mediático empuja cada vez más los límites del universo joven en un intento de incluir absolutamente todas sus prácticas.

La reproducción, puesto que implica repetición, conduce además al **género**. Cada uno de los textos del corpus trabaja alguna variación sobre la categoría de género que es medularmente constitutiva también de la cultura de masas y que en cambio la literatura "moderna" tendió a negar. Como ya he señalado, el género en Puig conforma un dispositivo complejo que recorre toda su producción permitiendo tanto la genealogía mediática como la inversión de sentidos, la pequeña revuelta desde el interior de la serialización. Sea el melodrama (bajo las formas del folletín literario, el radioteatro, el tango, el melodrama hollywoodense y mexicano, o el diario íntimo de adolescente), sea el policial o la ciencia ficción, la palabra en Puig se da (en) el género y lo exhibe. Por ello, desde esta exhibición que es a la vez un saber del texto, se permite también la libertad de lo singular que empuja desde la repetición.

Otra variación sobre los géneros masivos puede leerse en *La ciudad ausente* que, moldeada sutilmente por la novela policial y el imaginario de la ciencia ficción, construye el relato como máquina resistente de reproducción de la memoria. Pero la paradoja de esta novela, quizá de la narrativa de Piglia toda, está centrada en el uso letrado de lo masivo. Como en Puig, pero aun más corrido del lado de la literatura, ya que en todo momento *La ciudad ausente* desde su aproximación al género permite leer la singularidad del lenguaje. Porque se trata, ciertamente, de una novela sobre la palabra.

*Su turno para morir*, novela policial *delirante*, apela también al género pero -en su ambivalencia hacia la cultura de masas- toma a través de la parodia quizá mayor distancia. Con todo, su mezcla genérica es más audiovisual que letrada: guión de

cine e historieta le sirven de intertexto. Y en última instancia la novela, a pesar de la parodia, no deja de ser una novela policial <sup>1</sup>.

Por su parte, rock y graffitis, como géneros discursivos jóvenes, se atienen a un lenguaje también genérico muchas veces acomodado a la institución mediática y desde allí marcan sus *diferencias*: contra la lengua común *globalizada*, otras palabras. En gran parte del rock y los graffitis argentinos se muestra así una potencia del lenguaje que desplaza dentro de la ley del género, ya sea en las poéticas del sobreviviente o en el extrañamiento de las palabras sobre las paredes.

Esa palabra *otra*, no instrumental, se da en efecto con cierta frecuencia en los discursos del rock y de los graffitis que, a partir del diálogo con otros géneros mediático-audiovisuales -series televisivas, historietas- o incluso a partir de un diálogo cruzado entre ellos mismos, construyen el espacio de una lengua propia. La misma que también pone en escena Martín, personaje de ficción en *El país de la dama eléctrica*, quien erige una particular palabra rockera *mediada*, simultánea y presente que, sin embargo, no oculta una genealogía poética.

Pero **reproducciones y géneros** son entradas incompletas si no se considera la construcción de subjetividades hacia la que se dirigen. De hecho, todos los procedimientos textuales exhibidos por el corpus confluyen en procesos de **singularización** a partir de la palabra *mediada*. En el contexto de la cultura mediática (pero no fuera de él) la singularización adquiere resonancias políticas. Del papel, esto es, de la literatura a la calle se establece un circuito de complicidades que buscan la vuelta en el interior del círculo.

En Puig, desde la palabra reproducida y desde el género se construye la representación de **subjetividades singulares**. Se trata de sujetos *otros* o *menores*, no sólo porque formen parte de alguna minoría, sino porque en su discurso cotidiano y corriente apelan a la minoridad del pequeño gesto que revierte. Los textos del corpus, y esto es fundamental, no sólo *representan* subjetividades singulares sino que las construyen *en* la reproducción y la copia. Se trata, en resumen, de una lengua singular que narra la diferencia en la repetición.

Desde el otro lado de un imaginario eje que permite descubrir la simetría, los sujetos *delirantes* y *excesivos* en la novela de Laiseca, ya sea representados -en el

---

<sup>1</sup> Dice Laiseca en una entrevista: "Escribí *Su turno*, una novela que quiero mucho por sus delirios, por sus excesos, sus barbaridades. Un policial sui generis, pero un policial al fin."

caso de los personajes- o articuladores del relato -en el caso del narrador-, producen sentido a partir del exceso *mediado*, esto es, *construido desde* medios y géneros masivos como el cine y la historieta. La *letra* de Martín en *El país de la dama eléctrica*, la del rock y los graffitis que forman parte del corpus de análisis son, en sentido similar, *excesivas e improductivas*. Letra no funcional al sistema, máquina descompuesta como la máquina reproductora de relatos en *La ciudad ausente*, capaz de contener en sí misma la utopía.

Quedaría por pensar qué puede la letra en tanto articuladora de estas singularidades, de estos procesos de singularización de la subjetividad. Porque se trata en parte de la *representación* de esos sujetos singularmente resistentes a la uniformidad del código mediático, pero por sobre todo, se trata de la construcción discursiva de tales subjetividades que se desplazan a partir del molde. De los mecanismos por los cuales esos procesos de singularización son posibles. En la vida y en el arte.

Esos mecanismos, dispositivos de cohesión de los *discursos mediados* en cada una de las entradas de la serie y en cada uno de los textos atravesados por ella, son los que se exhiben en la dinámica de la repetición y la diferencia. De otro modo, no sería posible pensar lo que está dentro y se desplaza hacia los bordes, lo que es y a la vez invierte lo que era. Lo que se produce dentro del marco de ciertas condiciones de enunciación y que a la vez se transforma en otra cosa.

Repetición y diferencia son así los momentos necesarios para que los *discursos mediados* puedan darse su espacio de juego. Nos confundimos si sólo vemos en las variaciones un caso *impuro* de repetición. Porque la repetición -los dobles, las copias, los géneros, la traducción (ésta última quizá la mejor figura que convenga a los *discursos mediados*)-, cuando se ubica en el centro de una producción artística que reconoce -para luego desconocer- el *reino de lo siempre igual* llevado a categoría fundante de la actual cultura massmediática, no conduce realmente a lo uno o a lo mismo sino a lo múltiple, esto es, a la diferencia. Por debajo de los géneros y las especies, sólo restan los singulares en los que destella el acontecimiento. De allí que la repetición sea también lo que salva: los restos y huellas repetidos en la figura de la redención profana en Benjamin, aquello que salva

a lo que encadena. En suma, el desplazamiento, la *deriva* que no conduce al silencio.

En ese sentido, los *discursos mediados* postulan y producen lo nuevo en lo mismo y, de ese modo, producen también nuevas condiciones de enunciación para el arte de una palabra presente. Porque si bien parten de la repetición de lo dado, de lo que está a la mano -y qué otra cosa más a la mano que los discursos de la omnipresente cultura mediático-audiovisual contemporánea-, dan vuelta el guante, trabajan el salto, la vuelta y la revuelta. Del sentido, de la política. Y en ello son ya diferencia.

## **Bibliografía**

## Ediciones de obras analizadas

- Cohen, Marcelo (1984) *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires, Brughera.
- Laiseca, Alberto (1976) *Su turno para morir*. Buenos Aires, Corregidor.
- Piglia, Ricardo (1992) *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Puig, Manuel (1970) *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1ª ed.: 1968.
- (1980) *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral, 1ª ed.: 1968.
- (1982) *The Buenos Aires Affair*. Barcelona, Seix Barral, 1ª ed.: 1973.
- (1982) *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1ª ed.: 1976.
- (1982) *Pubis angelical*. Barcelona, Seix Barral, 1ª ed.: 1979.
- (1980) *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona, Seix Barral.
- (1982) *Sangre de amor correspondido*. Barcelona, Seix Barral.
- (1988) *Cae la noche tropical*. Barcelona, Seix Barral.

## Bibliografía general

- A.A.V.V. (1985) *Revista de estudios sobre juventud. Juventud: concepto e-historia*, CREA, nueva época, nº 5, México, enero-marzo.
- A.A.V.V. (1990) *Tercer encuentro de escritores "Roberto Noble"*, *Clarín Cultura y Nación*, diciembre.
- A.A.V.V. (1993) *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza/Goethe Institut, Buenos Aires.
- A.A.V.V. (1999) "Dossier: Situacionismo" en *Archipiélago* nº 39.
- Adorno, Th. W. (1969) "Prólogo a la televisión" en *Invenciones. Nueve modelos de crítica*. Caracas, Monte Avila, pp.63-74.
- (1983) *Teoría estética*. Barcelona, Orbis.
- (1984) *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe.
- y Horkheimer, M. (1971) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sur.
- Alberoni, F. (1985) "La juventud frente al desafío de la historia" en *La juventud de los años '80*. Unesco.
- Alcoff, L. (1989) "Feminismo cultural versus postestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista" en *Feminaria*, año II, nº 4, Buenos Aires, noviembre.
- Amorós, A. (1974) *Subliteraturas*. Barcelona, Ariel.
- Andreotti, L. y Costa, X. (eds) (1996) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- Angenot, M. (1986) "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social" en *Texte*. Revista de Crítica y de Teoría Literaria. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, pp.3-20.
- Araújo, A. y otros (1991) *Jóvenes, una sensibilidad buscada*. Montevideo, Nordan-Comunidad.
- Aricó, J. (1988) *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos

- Aires; Puntosur.
- Augé, M. (1987) *El viajero solitario. Un etnólogo en el metro*. Buenos Aires, Gedisa.
- (1993) *Los 'no lugares'*. Barcelona, Gedisa.
- Aulicino, J. (1998) "Pasión de multitudes. El fenómeno cultural en Buenos Aires" en *Clarín*, 31 de mayo.
- Avelló Flórez, J. y Muñoz Carrión, A. (1987) "Cultura juvenil: la comunicación desamparada" en Félix Rodríguez González y otros, *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid, Fundamentos, pp. 23-54.
- Bajtin, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- y Medvedev. (1978) *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- Barbero, J. M. (1983a) "Retos a la investigación de comunicación en América Latina" en *Comunicación y Cultura*, nº 9, México.
- (1983b) "Memoria narrativa e industria cultural" en *Comunicación y Cultura*, nº 10, México, agosto, pp. 59-73.
- (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili.
- Barth, J. (1976) "Literatura del agotamiento" en Alazraki, J. (comp.) *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, pp. 170-182.
- (1986) "La literatura postmoderna" en *Espacios*, nº 4-5, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, diciembre, 27-34.
- Barthes, R. (1974) "De la obra al texto" en *¿Por dónde comenzar?* Barcelona, Tusquets, pp. 71-81.
- (1980) *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- (1984) *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1987) "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- y otros. (1972) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Bataille, G. (1987) "La noción de gasto" en *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, pp. 25-43.
- Baudrillard, J. (1984) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- (1993) *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Avila.
- (s/f) "Video, culto al cuerpo y look" en *Fahrenheit 450*, año I, nº 2, Buenos Aires, pp. 23-25.
- y otros. (1982) *Análisis de Marshall McLuhan*. Barcelona, Ed. Buenos Aires.
- Bell, D. (1986) *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid, Alianza.
- (1987) "Gutenberg y la computadora: el futuro de libro" en *Vuelta*, nº 17, México, diciembre.
- y otros. (1974) *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas, Monte Avila.
- Beilock, B. (1998) *Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de la zoología urbana*. Buenos Aires, Perfil Libros.
- Benjamin, W. (1971) "La tarea del traductor" en *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa,

pp. 127-143.

- (1975) *Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.
- (1980) *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- (1982) *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- (1986) *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta.
- (1987) *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- (1993) *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Paidós.
- Berger, J. (1980) *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bohrer, K. (1985) "The Three Cultures" en Habermas, J. (de) *Observations on "The Spiritual Situation of the Age"*, Cambridge, Mass., The MIT Press, pp. 125-155.
- Borges, J. L. (1985) "Las inscripciones de los carros" en *Evaristo Carnego* (1930) y "La supersticiosa ética del lector" en *Discusión* (1932), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 148-151 y 202-205.
- Bourdieu, P. (1984) *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires, Folios.
- (1990) *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo.
- y otros (1975) "La construcción del objeto" en *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires, siglo XXI, pp.51-81.
- Braslavsky, C. (1986) *La juventud argentina: informe de situación*. Buenos Aires, CEAL.
- Bratton, J, Cook, J, Gledhill, C. (1994) *Melodrama. Stage, Picture, Screen*. London, British Film Institute.
- Brooks, P. (1974) "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame" en *Poétique*, n° 19, pp. 340-356.
- (1995) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Haven and London, Yale University Press.
- Buck-Morss, S. (1981) *Origen de la Dialéctica Negativa*. México, Siglo XXI.
- (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- Bürger, P. (1983) "Literary Institution and Modernization" en *Poetics*, n° 12, pp. 419-433.
- (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1985-6) "The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature" en *Cultural Critique*, n° 2, winter, pp. 5-33.
- (1992) "On the Actuality of Art: The Aesthetic in Peter Weiss's *Aesthetic of Resistance*" en *The Decline of Modernism*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Burín, M. y otras. (1987) *Estudios sobre la subjetividad femenina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Cabrera Infante, G. (1978) "Una inocente pornógrafa (Manes i desmanes de Corín Tellado)" en *O*. Barcelona, Seix Barral, pp. 39-60.
- (1995) "Introducción y Allegro" en *Letra Internacional*, dossier: *La revolución sentimental*, Madrid, enero-febrero, pp. 38-42.
- Calderón, F. (comp.) (1988) *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Buenos Aires, Clacso.

- Carandell, J.M. (1974) *La protesta juvenil*. Barcelona, Salvat.
- Castoriadis, C. (1993) *El mundo fragmentado*. Buenos Aires, Altamira.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Los movimientos de los años sesenta" en *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires, Eudeba, pp.35-47.
- Casullo, N. (comp.) (1989) *El debate modernidad postmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur.
- Clark, Th. (1987) "Allen Ginsberg" en George Plimpton (ed.) *Writers at work. The Paris Review Interviews*. Third Series. Westford, Massachusetts, Penguin, pp. 187-228.
- Cohn-Bendit, D. (1987) *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*. Barcelona, Anagrama.
- Coma, J. *Los comics. Un arte del siglo XX*. Barcelona, Guadarrama.
- Costa, P., Pérez Tornero, J., Tropea, F. (1996) *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil : entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona, Paidós.
- Corti. M. (1976) *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani.
- Cirese, A. M. (1983) "Cultura popular, cultura obrera y lo 'elementalmente humano'" en *Comunicación y Cultura*, nº 10, México, agosto, pp.31-58.
- Croce, B. (1943) *Aesthetica in nuce*. Buenos Aires, Inter Americana.
- Croci, P. y Mayer, M. (1998) *Biografía de la piel*. Buenos Aires, Perfil.
- Debord, G. (1974) *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*. Buenos Aires, De la Flor.
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995) *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Manantial.
- de Certeau, M. (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México D. F., Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (1996) *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D. F., Univesidad Iberoamericana (original en francés: *L'invention du quotidien. Arts de faire* Y. Paris, UGE 10/18, 1980).
- Deleuze, G. (1990) "Posdata a las sociedades de control" en *Babel*, 21, Buenos Aires, diciembre, pp. 42-43.
- \_\_\_\_\_ y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Rizoma. Introducción*. México, Premia Editora.
- \_\_\_\_\_ y Parnet, C. (1980) *Diálogos*. Valencia, Pretextos.
- Delfino, S. (comp.) (1993) *La mirada oblicua*. Buenos Aires, La Marca.
- Derrida, J. (1981a) "The law of genre" en *On Narrative*. Mitchell, W.J.T. (ed.). Chicago and London, University of Chicago Press, pp. 51-77.
- \_\_\_\_\_ (1981b) *Posiciones*. Valencia, Pretextos.
- \_\_\_\_\_ (1984a) *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1984b) *La filosofía como institución*. Barcelona, Granica.
- \_\_\_\_\_ (1989a) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1989b) *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, Eudeba.
- De Fleur, M. L. y Ball-Rokeach, (1982) *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós.
- Díaz, C. (1989) *Los nuevos jóvenes de la vieja Europa*. Madrid, Ediciones

### Libertarias.

- Dijk, T.A. van (ed.) (1985) *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis Of Literary Genres*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Dorfles, G. (1969) *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen.
- Dorfman, A. y Jofré, M. (1974) *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires, Galerna.
- Dubet, F. (1987) *La galère: jeunes en survie*. Paris, Fayard.
- Dubrow, H. (1982) *Genre*. London/New York, Methuen, The Critical Idiom 142.
- Dumont, L. (1983) *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris, Seuil.
- During, S. (ed.) (1993) *The Cultural Studies Reader*. London-New York, Routledge.
- Eagleton, T. (1983) *Literary Theory. An Introduction*. Oxford, Basil Blackwell.
- (1985) "Capitalism, Modernism and Postmodernism" en *New Left Review*, nº 152, july-august.
- Echavarren, R. (1998) *Arte andrógino*. Buenos Aires, Colihue.
- Echeverría, J. (1994) *Telépolis*. Barcelona, Destino.
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- Fangmann, C. (1989) "Primera Plana: la nueva cultura de los años '60" en Informe Anual Beca de Investigación para Estudiantes, Secretaría de Ciencia y Técnica, UBA, setiembre.
- Fekete, J. (1984) "Modernity in the Literary Institution: Strategic Anti-Foundational Moves" en *The Structural Allegory. Reconstructive Encounters with The New French Thought*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 228-247.
- Feria, M. (1988) "Notas al margen en torno de la juventud" en *Márgenes*, año II, nº 4, Lima, diciembre.
- Ferraroti, F. (1985) "La juventud en pos de una nueva identidad social" en *La juventud de los años '80*. Unesco.
- Ferrer, Ch. (1997) *Mal de ojo*. Buenos Aires, Colihue.
- Ferry, L. y Renaut, A. (1985) *La pensée 68. Essais sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris, Gallimard.
- Ford, A. (1994) *Navegaciones*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Rivera, J. B. y Romano, E. (1985) *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Foster, H. (1985) *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington, Bay Press.
- (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Washington, Bay Press.
- Foucault, M. (1980a) *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- (1980b) *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.
- (1980c) "El ojo del poder", entrevista de Jean-Pierre Barrou y Michel Perrot en Bentham, J. *El panóptico*. Madrid, La Piqueta. pp.81-98.
- (1983a) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- (1983b) *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán. Buenos Aires, Folios
- (1984) "¿Qué es un autor?" en *Conjetural*, nº 4, Buenos Aires, agosto, pp.87-110.

- (1990) *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- y Deleuze, G. (1995) *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*. Barcelona, Anagrama
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Freud, S. (1988) "Lo siniestro" en *Obras Completas*, vol. 13, Buenos Aires, Hyspamérica, pp. 2483-2505.
- (1988) "La cabeza de Medusa" en *Obras Completas*, vol. 14, Buenos Aires, Hyspamérica, p. 2697.
- (1988) *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otros ensayos. Obras Completas*, vol. 17, Buenos Aires, Hyspamérica, pp. 2961-2992 y 3017-3067.
- Gadamer, H. G. (1990) *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- García Canclini, N. (1984) "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" en *Punto de vista*, nº 20, mayo, pp. 26-31.
- (1990) *Culturas híbridas*. México, Grijalbo.
- (1991) "El consumo sirve para pensar" en *Diálogos*, nº 30, junio, pp. 6-9.
- García de la Huerta, M. (1990) *Crítica de la razón tecnocrática*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Genette, G. (1979) *Introduction a l'architexte*. Paris, Seuil.
- y otros (1977) *Poétique*, nº 32.
- Gil Calvo, E. (1985) *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid, Tecnos.
- Gonzalez Requena, J. (1985) "Introducción a una teoría del espectáculo" en *Telos*, nº 4, Madrid, pp. 35-44.
- González Sánchez, J. (1983) "Cultura(s) popular(es) hoy" en *Comunicación y cultura*, nº 10, México, agosto, pp. 7-30.
- Gramsci, A. (1977) *Cultura y literatura*. Barcelona, Península.
- Grossberg, L., Nelson, C. y Treichler, P. (1992) *Cultural Studies*. New York-London, Routledge.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (1986) *Micropolítica. Cartografías do desejo*. Petrópolis, Vozes.
- Gubern, R. (1987) *El simio informatizado*. Madrid, Fundesco.
- Guglielmi, A. (1985) "Crítica del post-moderno" en *Alfabeta*, nº 69.
- Guillory, J. (1993) *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Gumbrecht, H. U. (1985) "The Body versus the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile, and Another History of Literary Forms" en *Poetics*, nº 14.
- Habermas, J. (1984) "Modernidad, un proyecto incompleto" en *Punto de vista*, 21, pp. 27-31.
- (1986) *Historia y crítica de la opinión pública*. México, Gustavo Gili.
- Hall, S. (1970) *Los hippies. Una contracultura*. Barcelona, Anagrama
- (1989) *Culture, Media and Language*. London, Hutchinson.
- (ed.) (1997) *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London, SAGE Publications and The Open University.
- ; Jefferson, T. (eds) (1998) *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London, Routledge.

- Hebdige, D. (1989) *Subculture. The Meaning of Style*. London, Routledge, (1979).
- Heidegger, M. (1960) "La época de la imagen del mundo" en *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada, pp. 75-109.
- (1983) *Ciencia y Técnica*. (incluye "La pregunta por la técnica") Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- (1996) "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico" en *Artefacto*, nº 1, Buenos Aires, pp. 12-20.
- Hendricks, W. (1976) *Semiología del discurso literario*. Madrid, Cátedra.
- Hohendahl, P. (1982) *The Institution of Criticism*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Holmes, J. (1981) "Unscrewing the Locks: The Beat Poets" en Lee Barlett (ed.) *The Beats: Essays in Criticism*. Jefferson, N.C., McFarland, 1981, pp. 5-13.
- Hosbawm; E. (1995) *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona, Crítica.
- Huyssen, A. (1984) "Mapping the Postmodern" en *New German Critique*, nº 33.
- (1986) *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Jameson, F. (1970) "Reification and Utopia in Mass Culture" en *Social Text*, nº 1, Winter, pp. 130-148.
- (1982) *The Political Uncconscious*. Ithaca, Cornell University Press.
- (1984a) "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism" en *New Left Review*, nº 146, july-august, pp. 53-92.
- (1984b) "The Politics of Theory: Ideological Positions on the Postmodern Debate" en *New German Critique*, nº 33.
- (1984c) "Periodizing the 60s" en *The 60s Without Apology*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1989) "Leer sin interpretar: postmodernidad y videotexto" en *Lingüística de la escritura*. Madrid, Visor, pp.207-229.
- Joseph, Y. (1988) *El transeúnte y el espacio urbano*. Buenos Aires, Gedisa.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.
- King, J. (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione.
- Kostelanetz, R. (1972) "Allen Ginsberg" en *USA: ¿Revolución cultural?* Buenos Aires, R. Alonso. Pp. 261-292.
- Krauss, R. (1983) "Sculpture in the Expanded Field" en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Washington, Bay Press, pp.31-42.
- Kristeva, J. (1969) "La productivité ditte texte" en *Semeiotike. Recherche pour une Sémanalyse*. Paris, Ed. de Seuil, pp. 208-245.
- (1999) *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, FCE.
- Laciar, E. (1986) "Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social" en *revista Brasileira de Ciências Sociais*, II, vol 1, outubro, pp. 41-47.
- (1993) *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- y Mouffe, Ch. (1987) "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía" en *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid, Siglo XXI, pp. 105-166.

- Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. *L'absolue littéraire. Théorie de la littérature du romanticisme allemand*. Paris, Seuil.
- Lagree, J-Ch. (1985) "Producción cultural y movimientos sociales: bandas, beatniks, hippies" en *Revista de estudios para la juventud*, nº 6, abril-junio, México.
- Landi, O. (comp.) (1987) *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires, Legasa.
- y otros (1990) *Públicos y consumos culturales en Buenos Aires*. Buenos Aires, Cedes, enero.
- Landow, G. (1995) *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós.
- Levi, G. y Schmitt, J-C. (ed.) (1996) *Historia de los jóvenes I y II*. Madrid, Taurus.
- Lipovetsky, G. (1986) *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- Longoni, A. y Mestman, M. (1994) "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia en los años sesenta" en *Causas y azares*, nº 1, Buenos Aires, primavera, pp.75-89.
- (1995) "Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación" en *Causas y azares*, nº 3, primavera, pp. 127-139.
- (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Lotman, J. (1981) *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Lowe, D. (1986) *Historia de la percepción burguesa*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (1984) "Un género es siempre un debate social" entrevista en *Lecturas críticas*, nº 2, Buenos Aires, pp. 46-51.
- (1985a) "¿Quién educa?" en *Filología*, año XX, 1, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", UBA, pp.103-116.
- (1985b) "Tretas del débil" en P. González y E. Ortega (ed.), *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones El Huracán, pp.47-54.
- (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Lukács, G. (1966) *Problemas del realismo*. México, FCE.
- Lyotard, J. F. (1984) *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Macherey, P. (1966) *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, Maspero.
- Maffesoli, M. (1990) *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.
- Maingueneau, D. (1989) *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires, Hachette.
- Marcus, G. (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama.
- Marcuse, H. (1985) *El hombre unidimensional*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Margulis, M. y otros. (1994) *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- (1996) *La juventud no es sólo una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires, Biblos.
- y Urresti, M. (1997) "Tribus urbanas" en *Encrucijada. Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Año III, nº 5, marzo,

- Masotta, O. (1967a) *El pop art*. Buenos Aires, Columba.
- (1967b) *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- (1968) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires Jorge Alvarez.
- (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós.
- Mata, M. C. (1991) "Radio: memorias de la recepción" en *Diálogos*, nº 30, Lima, Felafacs, pp. 41-53.
- Mattelart, A. (1983) *La cultura como empresa multinacional*. México, Era.
- y Mattelart, M. (1991) "La recepción: el retorno al sujeto" en *Dialogos*, nº 30, Lima, Felafacs, pp.10-18.
- McLuhan, M. (1985) *La galaxia Gutemberg*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- y Fiore, Q. (1986) *Guerra y paz en la aldea global*. México, Artemisa.
- Mignolo, W. (1982) "¿Qué clase de textos son géneros?" en *Acta Poética*, nº 4-5, pp.25-51.
- Moragas Spà. M. de (1991) *Teorías de la comunicación*, México, Gustavo Gili.
- Mukarovsky, J. (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Mumford, L. (1961) *Arte y Técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1982) *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza.
- Onfray, M. (1999) *Política del rebelde. Tratado de la resistencia y la insumisión*. Buenos Aires, Perfil Libros.
- Ong, W. (1982) *Orality and Literacy*. London-New York, Methuen.
- Oroz, S. (1992) *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora.
- Orozco Gómez, G. (1991) "La audiencia frente a la pantalla" en *Diálogos*, nº 30, Lima, Felafacs, p.55-62.
- Owens, C. (1983) "The discours of others: feminists and postmodernism" en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Washington, Bay Press, pp. 57-82.
- Panesi, J. (2000) *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- Piglia, R. (1993a) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XX.
- (1993b) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Placido, B. (1996) "Leer sirve, apenas, para vivir" en *Clarín*, 18 de marzo.
- Portantiero, J. C. (1999) *Los usos de Gramsci*. Buenos Aires, Grijalbo.
- Rama, A. (comp.) (1984) *Más allá del boom*. Buenos Aires, Folios.
- Ramos, J. (1989) *Desencuentros de la Modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989.
- Rest, J. (1961) "Situación del arte en la era tecnológica" en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, quinta época, nº 2, Buenos Aires, abril-junio, pp.297-338.
- (1967) *Literatura y cultura de masas*. Buenos aires, CEAL.
- Richard, N. (1998) *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Riesman, D. (1953) *La muchedumbre solitaria*. Buenos Aires, Paidós.
- (1974) *Individualismo, marginalidad y cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Rivera, J. B. (1982a) "El folletín. Eduardo Gutiérrez" en *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, tomo 2, pp. 217-240.
- (1982b) "La forja del escritor profesional. 1900-1930" en *Capítulo*.

- Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, tomo 3, pp. 337-384.
- (1982c). "Las literaturas 'marginales'" en *Capítulo. Historia de la Literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, tomo 5, pp. 314-336.
- (1987) *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur.
- Rodríguez González, F. y otros. (1987) *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid, Fundamentos.
- Rodríguez Pérsico, A. (1993) *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía En Sarmiento y Alberdi*. OEA.
- Rosa, N. (1978) *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires, CEAL.
- Rositi, F. (1980) *Historia y teoría de la cultura de masas*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Rosmarin, A. (1985) *The Power of Genre*. Minneapolis, University of Minnesota, Press.
- Roszack, Th. (1984) *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona, Kairós.
- Rubione, A. (1984) "Reflexiones sobre una trayectoria marginal: los géneros menores" en *Lecturas Críticas*, 2, julio, Buenos Aires, pp. 35-45.
- Ruitenbeek, H. M. (1967) *El individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*. Buenos Aires, Paidós.
- Ryan, M-L. (1979) "Toward a competence theory of genre" en *Poetics*, nº 8, pp. 307-337.
- Sario, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos.
- (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1991) "La narrativa sentimental: el género y la lectura desde la perspectiva sociocultural" en *Diálogos*, nº 30, Lima, Felafacs, pp. 32-39.
- (1992) *La imaginación técnica*. Buenos Aires, Catálogos.
- (1994) *Escenas de la vida postmoderna*. Buenos Aires, Ariel.
- Schmucler, H. (1994) "El regreso de las palabras o los límites de la utopía mediática" en *Revista de Ciencias Sociales*, nº 1, Universidad Nacional de Quilmes, noviembre, pp.7-17.
- (1997) *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires, Biblos.
- y Terrero, P. (1992) "Nuevas tecnologías y transformaciones del espacio urbano" en *Telos*, 12, Madrid, noviembre.
- Sempere, P. Y Corazón, A. (1976) *La década prodigiosa. 60s-70s*. Madrid, Ediciones Feimar.
- Sennett, R. (1978) *El declive del hombre público*. Barcelona, Península.
- (1997) *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza.
- Silva, A. (1992) *Imaginario urbano. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Simmel, G. (1986) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.
- Sloterdijk, P. (1989) *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Taurus.
- Smith, J. (1973) *Melodrama*. London, Methuen.
- Sollers, Ph. (1971) "Escritura y revolución" (entrevista de Jacques Henric) en *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix Barral, pp.81-95.
- Stalabrass, J. (1996) *Gargantua. Manufactured Mass Culture*. London, Verso.

- Steiner, G. (1978) "After the Book?" en *On difficulty and other Essays*. Oxford, Oxford University Press, pp. 187-203.
- (1982) *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.
- (1990) "¿Toca a su fin la cultura del libro?" en *Vuelta*, nº 18, México, verano.
- Subirats, E. (1991) *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona, Anthropos.
- Swingewood, A. (1979) *El mito de la cultura de masas*. México, Premia
- Terán, O. (1991) *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur.
- Terrero, P. y Ferrer, Ch. (1997) "Lewis Mumford: El mito de la máquina" en *Artefacto* 2, UBA, pp.119-122.
- y otros. (1996) "Ocio, prácticas y consumos culturales" en *Nuevas tecnologías y nuevos usos de los medios masivos de comunicación. Estudio de caso en las ciudades de Santa Fe y Paraná (1993-1996)*. Universidad Nacional de Entre Ríos, mimeo.
- Tinianov, J. y otros (1989) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.
- Todorov, Tz. (1978) *Les genres du discours*. Paris, Seuil.
- (1981) *Le principe dialogique*. Paris, Editions du Seuil.
- Touraine, A. (1984) "Les mouvements sociaux: objet particulier ou problème central de l'analyse sociologique?" en *Revue française de sociologie*, año XXV, nº 4.
- (1986) "Ni transformar la razón en armas ni la identidad en tecnocracia e intolerancia" entrevista en *David y Goliath*, Clacso, año XVI, nº 50, diciembre.
- Valenzuela, E. (1984) *La rebelión de los jóvenes. Un estudio sobre anomia social*. Santiago de Chile, Ediciones Sur.
- (1986) "La crisis del iluminismo estudiantil" en *David y Goliath*, año XVI, nº 50, diciembre.
- Vattimo, G. (1986) "Muerte o crepúsculo del arte" en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, pp. 49-59.
- (1990) *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.
- Verón, E. (1974) "Para una semiología de las operaciones trnslingüísticas" en *Lenguajes*, año 1, nº 2, diciembre de 1974, pp. 11-35.
- (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
- Veyne, P. y otros. (1990) *Sobre el individuo*. Barcelona, Paidós.
- Virilio, P. (1988) *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.
- (1989a) *La máquina de la visión*. Madrid, Cátedra.
- (1989b) "Velocidad y fragmentación de las imágenes" en *Fahrenheit 450*, año II, nº 4, Buenos Aires, pp. 42-45.
- (s/f) *Logistique de la perception. Guerre et cinéma*. Cahiers du cinéma/ Editions de l'Etoile.
- (1997) *La velocidad de la liberación*. Buenos Aires, Manantial.
- Weizembaum, J. (1978) *Las fronteras entre el ordenador y la mente*. Madrid, Pirámide.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura*. Madrid, Península.
- (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona,

Paidós.

- Willis, P. (1990) *Common Culture*. San Francisco. Westview Press.
- Wolin, R. (1994) *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, University of California Press, 2ª ed.
- Wortman, A. (1994) *Jóvenes desde la periferia*. Buenos Aires, CEAL.
- Wolpin, S. (1995) "A 40 años de la rebelión beat" en *La Capital*, Rosario, 7 de mayo.
- Yonnet, P. (1988) *Juegos, modas y masas*. Barcelona, Gedisa.
- Zermeño, S. y otros (1988) *Juventud popular y bandas en la Ciudad de México*. Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Autónoma de México.

### **Bibliografía sobre Manuel Puig, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca y Ricardo Piglia**

- Aira, C. (1990) "El sultán" en *América hispánica*, año III, nº 4, Univesidad Federal Río de Janeiro, julio-diciembre., pp. 9-12.
- Amícola, J. (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- y Speranza, G. (comp.) (1998) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Aimada Roche, A. (1982) "Los escritores argentinos tienen miedo" entrevista en *Siete Días*, nº 77, Buenos Aires, 24 de abril, pp. 63-65.
- Borinsky, A. (1978) *Ver/ser visto. Notas para la poética*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1975) "Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig" en *Revista iberoamericana*, nº 90, enero-marzo, pp. 29-45.
- Catelli, N. (1982) "Una narrativa de lo melifluo" entrevista en *Quimera*, nº 18, abril, pp.22-25.
- Christ, R. (1973) "Fact and fiction" en *Review*, New York, fall.
- Coddou, M. (1977) "Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: *El beso de la mujer araña*" en *The American Hispanist*, nº 18, mayo, pp. 12-13.
- Corbatta, J. (1983) *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. University of Pittsburgh, (tesis doctoral).
- Echavarren, R. (s/f) "La superficie de lectura en *The Buenos Aires Affair*" en *Revista Espiral*, nº38, pp. 147-174.
- García Ramos, J. M. (1982) *La narrativa de Manuel Puig*. Santa Cruz de Tenerife, Unversidad de la Laguna.
- Giordano, A. (1992) *La experiencia narrativa. J. J. Saer, F. Hernández, M. Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1996) "Manuel Puig: micropolítica literarias y conflictos culturales" en *Boletín/5*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, Rosario, octubre, pp. 17-33.
- (1997) "Manuel Puig y las estéticas del mal gusto" en *E.T.C. Espacios Artísticos*, nº 8, Club Semiótico, Facultad de Filosofía

- y Humanidades, UNC, Córdoba, otoño, pp.29-40.
- Kerr, L. (1982) "The fiction of popular design and desire: Manuel Puig's *Boquitas Pintadas*" en *MLN*, vol. 97.
- (1992) "The Dis-Appearance of a Popular Author. Stealing Around Style with Manuel Puig's *Pubis Angelical*" en *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*. Durham and London, Duke University Press, pp. 89-110.
- Klein, E. (1997) "Construcción y quiebre del sentimentalismo burgués (Una aproximación al melodrama en *Aves sin nido* y *Boquitas pintadas*)" en *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 5, n° 10, Caracas, jul-dic, pp.147-159.
- Kozak, C. (1990) "Una política del género" en *América Hispánica*, año III, n° 4, Universidad Federal de Río de Janeiro, julio-diciembre, pp. 13-29.
- La vaina cultural (1998) "Alberto Laiseca, el monstruo magnetofónico" en *La vaina cultural*, n° 1, Buenos Aires, mayo, pp. 5-19.
- Lorenzano, S. (1997) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México, D. F., UNAM.
- Ludmer, J. (1971) "*Boquitas Pintadas*, siete recorridos" en *Actual*, Revista de la Universidad de los Andes, año II, n° 8-9, Mérida, Venezuela, enero-diciembre, pp. 4-22.
- Mitchell, Ph. (1977) "The reel against the real: cinema in the novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig" en *Latin American Literary Review*, n° 11, pp. 22-29.
- Morello-Frosch, M. (1971-2) "The new art of narrating films" en *Review*, 72, New York, winter-spring, pp.52-55.
- (1973) "Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*" en *Narradores hispanoamericanos de hoy*, University of North Carolina, pp. 73-79.
- (s/f) "Usos y abusos de la cultura popular: *Pubis angelical* de Manuel Puig" en *Literature and popular culture in the hispanic world*, Hyspamérica and Monclair State College, pp. 31-42.
- Páez, R. (1995) *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Almagesto.
- Panesi, J. (1983) "Manuel Puig: las relaciones peligrosas" en *Revista iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre, pp. 903-916.
- Pauls, A. (1983) *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette.
- Perlongher, N. (1990) "Breteles para Puig" en *América Hispánica*, año III, n° 4, Universidad Federal de Río de Janeiro, julio-diciembre, pp. 101-105.
- Piglia, R. (1972) "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig" en *Nueva novela latinoamericana*, Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, pp.350-362.
- Puig, M (1977) "Manuel Puig por Manuel Puig: la génesis de una literatura" en *Zona Franca*, época III, n° 1, Caracas, mayo-junio, pp. 49-54.
- Rama, A. (1981) "El diálogo imposible" en *Sábado*, Suplemento de *Unomasuno*, México, 21 de noviembre.
- Rodríguez Monegal, E. (1971-2) "A literary myth exploded" en *Review*, n° 72, New York, winter-spring, pp. 56-64.
- Rodríguez Pérsico, A. (1992) "*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia" en *Hyspamérica*,

año XXI, nº 63.

- \_\_\_\_\_ y Rocco-Cuzzi, R. (1980) "Su turno o la escritura robinsoniana" en *Lecturas críticas*, año I, nº 1, Buenos Aires, diciembre, pp. 31-35.
- Roffé, R. (1985) "Manuel Puig: cuando la vida real era Hollywood" en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 11 de abril, pp.4-5.
- Safir, M. (1975) "Mitología: otro nivel de metalenguaje en *Boquitas Pintadas*". *Revista Iberoamericana*, nº41, pp. 47-58.
- Sarduy, S. (1977) "Notas a las notas...a propósito de Manuel Puig" en *Revista Iberoamericana*, nº 76-77, julio-diciembre, pp. 555-567.
- Sarlo, B. (1974) "Cortázar, Sábato, Puig: ¿parodia o reportaje?" en *Los libros*, nº 36 julio-agosto, pp.32-33.
- \_\_\_\_\_ (1990) "El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia" en *Página 12*, 29 de julio.
- Schmucler, H. (1969) "Los silencios significativos" en *Los libros*, nº 4, octubre.
- Smith, P.J. (1989) "La mujer araña and the Return of the Body" en *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. New York, Oxford University Press, pp.193-202.
- Sosnowski, S. (1973) "Entrevista" en *Hispanamérica*, año I, nº 3 pp.70-80.
- Torres Fierro, D. (1975) "Conversaciones con Manuel Puig: la redención de la cursilería" en *Eco*, nº 173, marzo, pp.507-515.
- Triviños, G. (1978) "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas*" en *Texto crítico*, nº 9, pp.117-130.
- Vitagliano, M. (1998) "Una máquina llamada Laiseca" en *La vaina cultural*, nº 1, Buenos Aires, mayo, p. 33.

### **Bibliografía sobre rock y graffitis**

- Alves de Souza, A. (1995) *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro, Diadorim.
- Antonacci Ramos, C. M. (1994) *Graffite, Pichação & Cia*. Sao Paulo, Annablume.
- Barbuzza, T. (1988) "Imagen Rock & Soda" en *Tipográfica*, nº 4, Buenos Aires, abril, pp. 10-15.
- Baudrillard, J (1993) "Kool Killer o la insurrección del signo" en *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Avila, pp. 90-99.
- Blanqué, A. (1991) *Antología del retrete. Graffitis de los baños de mujeres*. Buenos Aires, Editorial Memphis/Vintén Editor.
- Bosworth, P. (1998) "Un hijo de la calle (acerca de Basquiat)" en *Cultura y Nación, Clarín*, 8 de noviembre.
- Bouza, F. y Martínez Pomar, R. (1989) "Sociología de la reciprocidad lingüística: las pintadas de la Facultad de Ciencias Políticas y sociología de la Universidad Complutense (1986-87)" en Félix Rodríguez González y otros, *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid, Fundamentos, pp. 99-116.
- Bushnell, J. (1990) *Moscow Graffiti: Language and Subculture*. London, Unwin

Hyman.

- Berti, E. (1988) *Spinetta, crónica e iluminaciones*. Buenos Aires, Editora/12.
- (1989) *Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires, Editora/ AC.
- Buxton, D. (1983) "La música de rock, sus estrellas y el consumo" en *Comunicación y Cultura*, nº 9. México.
- Cale, J. (1986) *Poetas malditos del rock*. Madrid, Fundamentos.
- Castleman, C. (1997) *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge, Massachusets, The MIT Press.
- Casullo, N. (1984) "El rock en la sociedad política" en *Comunicación y Cultura*, nº 12, México, pp. 41-50.
- Chaffee, L. (1993) *Political protest and Street Art. Popular Tools for Democratization In Hispanic Countries*. Westport, Connecticut.
- Chalfant, H. y Prigoff, J. (1995) *Spraycan Art*. New York-London, Thames and Hudson.
- Chirom, D. (1984) *Charly García*. Buenos Aires, El Juglar.
- Coilazos, O. (1989) "El graffiti. Un diálogo democrático" en *Comunicación*, nº 67, trimestre 3.
- Cooper, M. y Chalfant, H. (1997) *Subway Art*. New York, Henry Holt and Company.
- y Sciorria, J. (1994) *R.I.P. New York spraycan memorials*. London, Thames and Hudson.
- de Diego, J. (1997) *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas de fin de siglo en Art Crime: Interviews, Articles and Research*, <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>.
- de la Puente, E y Quintana, D. (1988) *¡Rock! Buenos Aires*, El Juglar.
- Dennant, P. (1997) *Urban Expression... Urban Assault... Urban Wildstyle... New York City Graffiti en Art Crime: Interviews, Articles and Research*, <http://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html>.
- Element, K. (1996): "Hard Hitting Modern Perspective on Hip hop graffiti", en *Art Crime: Interviews, Articles and Research*, <http://www.graffiti.org/faq/element.html>
- Farjat, A. (1998) "Paredes y puentes" en *Suplemento Sí, Clarín*, 25 de septiembre.
- Fernández Bitar, M. (1987) *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires, El Juglar.
- Fontana, R. (1987) "La gráfica salvaje" en *Tipográfica*, nº 2, Buenos Aires, Septiembre, pp. 22-31.
- Frith, S. (1984) "Rock and the politics of the memory" en *The 60s Without Apology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 59-69.
- Gadsby, J. (1995) "Looking at the Writing on the Wall: a Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts", en *Art Crime: Interviews, Articles and Research*, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>.
- Galarza, E. (1998) "Paredes tatuadas" en *Revista Viva. Clarín*.
- Gari, J. (1995) *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid, Fundesco.
- Giller, S. (1997): "Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape", en *Art Crime: Interviews, Articles and Research*, <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>.
- Gomes Correa, T. (1989) *Rock, nos pasos da moda. Midia, consumo, mercado cultural*. Campinas, SP, Papirus.
- González, A. (1996) *Graffiti. Es como hablar con la pared*. Buenos Aires, Planeta.

- González López, S. (1994) "Graffiti en vivo: Entrevista al grupo Aerosol Urbano", Buenos Aires, mimeo, 19 de diciembre.
- Grinberg, M. (1977) *La música progresiva en Argentina. Cómo vino la mano*. Buenos Aires, Convergencia.
- (1990) "Hubo un tiempo que fui hermoso", conversación con Charly García en *David y Goliath*, año XIX, n° 57, octubre, pp.38-44.
- Gruss, L. (1999) "Arte en las calles" en *Tema Libre, La Nación*, 5 de febrero.
- Gudiño Kieffer, E. (1969) "Graffiti" en *Los Libros*, n° 1, Buenos Aires, julio, p.26.
- Guevara Rodríguez, N. (1986) "Muros, palabras, mujeres" en *Crisis* 47, octubre.
- Hojman, E. (1991) "Rock y literatura" en *Con V de Vian*, año I, n° 4, setiembre-Octubre, pp.14-15.
- Insiart, J. C. (1994) "Graffitis insolentes: la última moda en villa Pueyrredón" en *La Nación*, 18 de abril.
- Kozak, C. (1990) *Rock en letras*. Buenos Aires, Coquena Editora, Libros del Quirquincho.
- (1996) "Un responso para Fuerte Apache" en *Primer Plano, Página 12*, 21 de enero.
- , Floyd, Istvan y Bombini, G. (1991) *Las paredes limpias no dicen nada*. Buenos Aires, Coquena Editora, Libros del Quirquincho..
- Lehmann-Nitsche, R. (1981) *Textos eróticos del Río de la Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicilípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo, recogidos, clasificados y analizados por el autor*. Buenos Aires, Librería Clásica.
- Lobeto, C. (1996) "Rituales urbanos. Fragmentos de globalización" en Claudio Lobeto y Diana Wechsler (comps.) *Ciudades. Estudios Socioculturales sobre el espacio urbano I*. Buenos Aires, Instituto internacional de Desarrollo/Ediciones Nuevos Tiempos, pp.85-114.
- Marzullo, O. (1988) *¡Viva el graffiti!* Buenos Aires, Galema.
- y Muñoz, P. (1986) *El rock en la Argentina*. Buenos Aires, Galema.
- Monteleone, J. (1992) "El infierno encantador. Violencia y poesía del rock" en *Espacios*, n° 11, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, octubre-noviembre, pp.29-33.
- Nebbia, L. (s/f) *Apuntes sobre el rock nacional*. Buenos Aires, Cuadernos de Crisis, 32.
- Páez, F. (1988) *Napoleón y su tremendamente emperatriz. Conversaciones con Horacio González*. Buenos Aires, Puntosur.
- Pellegrini, M. (comp.) (1978) *La imaginación al poder. París Mayo 1968*. Barcelona, Argonauta.
- Pible (Pablo Garí Mirabal) (1999) *100 % Graffitis*. Santiago de Chile, Grijalbo.
- Posener, J. (1982) *Spray It Loud*. New York, Pandora Press (Routledge & Kegan Paul).
- Ramos, L. y Lejbowicz, C. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires, Clarín-Aguilar.
- Reisner, R. (1971) *Graffiti. Inscripciones en los baños*. Buenos Aires, Ed. Papiro.
- Riout, D. et al. (1985) *Le livre du graffiti*. Paris, Editions Alternatives.
- Roland, E. (comp) (1992) *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*. Montevideo, Vintén Editor.

- Roura, V. (1984) "La bodega de los entusiasmos intercambiables" en *Comunicación y Cultura*, nº 12, México, pp. 51-63.
- (1985) *Apuntes de rock por las calles del mundo*. México, Ediciones Nuevomar.
- Senanes L'eirbag, G. (1980) *4x4 Rock*. Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires.
- Silva, A. (1988) *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Stallabrass, J. (1996) "Advertising the invisible" en *Gargantua. Manufactured Mass Culture*. London, Verso, pp. 135-150.
- Vázquez, I. (1990) "Venid a ver la sangre por las calles" en *Nueva Sociedad*, nº 105, enero-febrero.
- Varela, M y Alabarces, P. (1987) "Rock nacional: del margen hacia el centro", Ponencia ante el Congreso Latinoamericano de Semiótica, octubre.
- Vila, P. (1985) "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil" en *Los nuevos movimientos sociales 1*. Buenos Aires, CEAL, pp. 83-152.
- (1987) "El rock. Música argentina contemporánea" en *Punto de vista*, nº 30, julio-octubre, pp. 24-29
- Walsh, M. (1996) *Graffiti*. Berkeley, California, North Atlantic Books.

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Dirección de Bibliotecas**