

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 10 – Septiembre de 2023

INTERPENETRACIÓN ARTE-SOCIEDAD E INTERVENCIONES CRÍTICAS

Coords. María Silvana Tatavitto y Nicolás Bermúdez
(Directora y Codirector Proyecto PIACYT 34/0582)



Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Directora: Mónica Kirchheimer

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 10 – Octubre de 2023

Buenos Aires, Argentina



CUADERNOS DEL INSTITUTO

Investigación y Experimentación en

ARTE Y CRÍTICA

Nº 10– Septiembre de 2023 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

INTERPENETRACIÓN ARTE-SOCIEDAD E INTERVENCIONES CRÍTICAS

Coords. María Silvina Tatavitto y Nicolás Bermúdez (Directora y Codirector Proyecto PIACYT 34/0582)

ÍNDICE

Presentación.....	pág.4
Intervención crítica y fruición móvil de narraciones fílmico-literarias. MARÍA SILVINA TATAVITTO.....	pág.6
Goce en movimiento. Dos grados de performatividad. MARÍA ROSA MORÉ.....	pág.26
Transposición e inducción fílmica del viaje. GASTÓN LOREFICE.....	pág.31
Intervenciones en el territorio como campo de investigación y producción artística. Una experiencia en la formación de Docentes de Artes Visuales de la ESBA-Nqn. INÉS IBARRA.....	pág.40
Turismo fílmico transmedia como expansión de la crítica. ROSE MARIE GUARINO.....	pág.46
El meme de Internet como intervención crítica. NICOLÁS BERMÚDEZ.....	pág.52
Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes? MELISA ALZUGARAY, SOL MONTALDO Y DANIELA SCARDELLA.....	pág.76
Crítica contemporánea: intervenciones cinemáticas. ROSE MARIE GUARINO.....	pág.82



Presentación

Silvina Tatavitto y Nicolás Bermúdez

El presente número de los Cuadernos del IIEAC reúne una serie de trabajos elaborados en el marco del Proyecto de Investigación *Intervenciones críticas: algunas lógicas actuales y locales* (UNA - PIACyT 34/0582), pero en ellos también se sedimentan los resultados de proyectos anteriores, dado que hay una línea nítida de continuidad temática, teórica y metodológica con esos episodios investigativos.

Esta línea de indagación apunta a modelizar un conjunto de fenómenos a partir de la noción de *intervención crítica*, concebida en el marco de la interpenetración entre la serie artística y la serie social, para indicar el carácter marcadamente diferente de formas, prácticas y géneros asociados con concepciones canónicas de la evaluación de los intercambios entre las prácticas artísticas y su consumo. La amplitud de esta problemática nos lleva a continuar con la exploración de dos áreas de actualidad y relevancia social indiscutibles: arte-crítica-consumos móviles y arte-crítica-fenómenos mediáticos. Desde una perspectiva semiótica, esto además implica partir de la tesis de un alto grado de imprevisibilidad en los procesos de circulación dinámicos y cambiantes entrañados en la semiosis del arte.

En este Cuaderno presentamos artículos que contribuyen con avances parciales en estos dos ámbitos. En relación con el primero de ellos, el artículo *Intervención crítica y fruición móvil de narraciones fílmico-literarias* de Tatavitto conceptualiza prácticas de consumo, desatendidas en los abordajes del arte, como *formas móviles de fruición* de la textualización territorial de narraciones fílmicas y literarias, conjugando las perspectivas semióticas con las del *mobility turn* interesadas en la dimensión significativa de las movilidades contemporáneas. Y plantea que atenderlas adecuadamente requiere el concurso del saber crítico para intervenir en las variadas instrumentalizaciones sociales de este fenómeno (políticas, económicas, ideológicas, turísticas, entre otras). Por su parte, Moré detecta las dinámicas (o grados performativos) que producen ciertos objetos literarios (*Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes en este caso) que inducen el encuentro de lugares “reales” vinculados de algún modo con los ficcionales, con el fin de reavivar o evocar la fruición del contacto con la obra artística. El artículo de Lorefice da cuentas de tres aspectos de la dimensión simbólica de la movilidad: el movimiento transpositivo con la consecuente reformulación del sentido; el pasaje de las obras literarias y cinematográficas a circuitos territoriales que plantea la tercera cuestión: un tipo de consumo estético relacionado con la movilidad, es decir, alejado de la expectación “clásica”. Guarino, en su texto *Turismo fílmico transmedia como expansión de la crítica* analiza un caso de lo que la bibliografía llama modalidad *on location* de turismo fílmico, e indaga cómo desde plataformas digitales se difunde la experiencia performativa de viajes a sitios de rodajes de films y series, lo que también puede ser considerado como una ampliación del universo de las modalidades críticas. Finalmente, el escrito de Ibarra constituye el relato de una experiencia de transposición de textos literarios al territorio, cuyo interés radica en la dimensión móvil que requiere su concreción.

Dentro del segundo eje -el del contacto entre las producciones y consumos artísticos y los medios basados en Internet- se enmarcan los artículos de Bermúdez, de Alzugaray, Montaldo y Scardella, y de Guarino. El primero, realiza una revisión de los modos en que ha sido pensado el funcionamiento crítico del meme de Internet y avanza sobre las problemáticas que este género plantea a las nociones de circulación y propagabilidad. El segundo se concentra en la articulación entre la virtualidad y las prácticas curatoriales y, de esa observación, se derivan



reflexiones sobre su impacto en el campo artístico. Por último, el artículo de Guarino *Crítica contemporánea: intervenciones cinemáticas* analiza intervenciones crítico-curatoriales no convencionales en redes sociales, casos paradigmáticos de las interpenetraciones que constituyen el objeto de este proyecto de investigación.





Intervención crítica y fruición móvil de narraciones filmico-literarias Critical intervention and mobile fruition of filmic-literary narratives

María Silvina Tatavitto
silvintata@yahoo.com.ar

Resumen

Las narraciones del cine y la literatura, cuando desembarcan al territorio, lo textualizan y lo vuelven disponible para lo que conceptualizo como *formas móviles de fruición*. Aunque el interés por el fenómeno atraviesa varios campos disciplinares, su atención está demorada entre los abordajes usuales del arte. Morigerar en parte esa tardanza impulsa describir estos procesos de circulación e interpenetración arte-sociedad (Luhmann, 2007), que convocan tareas críticas de intervención, a partir de perspectivas semióticas (Verón, 2013; Fontanille, 2004), conjugadas con las orientaciones del *mobility turn* interesadas en la dimensión significativa de las movilidades contemporáneas (Salazar, 2013; Creswell, 2010).

Filmic and literary narratives textually mark the territories making them available for what I conceptualize as mobile forms of fruition. The phenomenon attracts various disciplines, although its attention is delayed among art approaches. Reducing this delay in part encourages the description of these processes of circulation and interpenetration of art-society (Luhmann, 2007), which call for critical tasks of intervention, from semiotic perspectives (Verón, 2013; Fontanille, 2004) and from those lines of work of the mobility turn interested in the significant dimension of contemporary mobilities (Salazar, 2013; Creswell, 2010)

Palabras clave

Interpenetración, movilidad, semiótica, intervención crítica, transposición

Interpenetration, mobility, semiotics, critical intervention, transposition

1. Introducción

Las principales tesis y propuestas desarrolladas en el artículo tienen su punto de partida en la concepción digamos comunicacional del arte, entendido como discursividad modelada en el seno de los intercambios producción-reconocimiento. Aislar los productos de esa interacción, concentrarse a partir de exámenes, generalmente estáticos, en los artefactos en sí mismos es el enfoque más habitual. Sin embargo, analizar la forma en que son utilizados aporta información sobre el dinamismo de su proceso de significación. En efecto, el sentido de las obras de arte puede revelarse - a veces más claramente - a la luz de las cambiantes modalidades en que son utilizadas o performativamente actualizadas en los trayectos hermenéuticos de su circulación social, cuestión que ha adquirido progresivamente mayor relevancia dado el creciente interés por las prácticas culturales vinculadas a la recepción, el consumo, la comprensión e interpretación de las obras de arte.

La semiótica, al menos en orientaciones vernáculas como las de E. Verón, ha insistido en dar cabida a esa dimensión prácticamente desde los años 80, que viene cobrando mayor vigencia en razón de un entramado de vectores, de los cuales, al menos dos, resulta pertinente indicar en este trabajo, ambos de carácter disímil pero coincidentes en lo relativo a dotar de actualidad esta cuestión. En términos globales se ubica, por un lado, el paradigma interdisciplinario de los estudios de movilidad, una de las tendencias recientes en el dominio de las humanidades, ciencias sociales y del lenguaje (Kroon, Jie y Blommaert, 2015; Sheller y Urry, 2006). Por el otro, modelos más circunscriptos orientados a describir la viralidad y propagabilidad propias de prácticas digitales. Así, corrientes variadas desde distintos campos



teóricos convergen en postular concepciones dinámicas y móviles de la cultura como intercambio que, con variados sustentos teóricos y disciplinares, puede aportar a visibilizar la interpenetración arte- sociedad (Luhmann, 2007; Corsi, Esposito y Baraldi, 2006). En sus tránsitos, los productos artísticos promueven apropiaciones múltiples y heterogéneas en distintos órdenes de lo social. Por mencionar sólo algunas, encontramos, por ejemplo, usos terapéuticos del arte para el tratamiento de diversos males; también en el diseño y gestión de políticas de promoción social como recurso para integración de grupos marginados de la vida social; en el plano económico, se encuentran los desarrollos del art-marketing (Lee y Lee, 2017; Schroeder, 2005; Evrard y Colbert, 2000) o participan en el kit de herramientas del place branding (Juškelytė, 2016; Croy, 2010; Quinn, 2005); pueden formar parte de distintas soluciones del urbanismo como herramienta de producción de espacio público que genera intercambio, colectividad y procesos participativos (Tatavitto, 2023).

En particular, las fruiciones móviles¹ de narraciones fílmicas y literarias ilustran la interpenetración en dos órdenes diversos: la geografía recurre a ellas como observatorio de la constitución social del espacio y la industria del turismo con fines de instrumentalización económica (Tribe, 2008; Connell, 2012; Saunders, 2009; Lukinbeal y Zimmermann; 2006). Forman parte del fenómeno más general por el cual los discursos de la danza, la música, la plástica o la arquitectura, en fin, del arte en su conjunto, informan en grado y modo diversos el imaginario de lugares (Reijnders, Bolderman, Van Es y Waysdorf, 2015; Creswell, 2006 y 2004; Urry, 2002). Los constituyen como tales más allá de su carácter topográfico o factual al tornarlos en textos pasibles de operaciones hermenéuticas para su fruición (Careri, 2002). Caminarlos, recorrerlos es, por tanto, un acontecimiento estético pero sobre todo performativo y hermenéutico, por el cual ese imaginario se actualiza en recorridos interpretativos encarnados, si admitimos el carácter textual de itinerarios y desplazamientos con soporte en el cuerpo, postulado por análisis semióticos de movilidad (Verón, 1999, 2013; Floch, 1993).

Mirar, fruir lugares con los anteojos de peripecias novelescas y fílmicas va configurando discursivamente sitios y territorios donde literatura y cine se manifiestan en forma de trayectos y solicitan operaciones hermenéuticas móviles para desplegar esa discursividad a medida que la recorren (de Certau, 2000); operación no del todo diferente de lo que ocurre con films o libros, desenvueltos también durante su consumo, según surge del examen realizado en este artículo de dos variantes particulares de ese fenómeno que, vale aclarar, no agotan las múltiples formas en que puede llegar a manifestarse. Abordarlas implicó, por un lado, combinar insumos teóricos-analíticos semióticos² con propuestas derivadas de los estudios de movilidad, los de sociología del turismo y de la geografía cultural³. Por el otro, reunir un corpus de variada naturaleza⁴, donde se testimonian los deleites móviles y movilizados más allá de los campos de desempeño semiótico habituales y de formas clásicas de consumo del arte. La heterogeneidad del recorte muestral deriva de la circulación

¹ Conceptualización trabajada en el curso de sucesivos proyectos de investigación que he dirigido (34| 0582; 34/0461 y 30/0414)

² Las nociones de circulación como diferencia, la incidencia del registro indicial en la relación cuerpo-espacio, el cuerpo como operador de apropiaciones hermenéuticas de Verón (2013; 2004; 1999); las propuestas de análisis de Floch (1993); la noción de transposición (Steimberg, 1993 y 2003; Traversa, 1995, 2019, 2020); las postulaciones de envoltura y carne móvil de Fontanille (2004)

³ Principalmente la incidencia de la mediación artística en el régimen icónico y performático del viaje (Urry, 1999; Larsen y Urry, 2011; Light, 2009); la noción de semiosis nostálgica (Frow, 1999; Caton y Almeida Santos, 2007; Boym, 2007) e indicial de los destinos receptores de flujos de visita y sus procesos de autenticidad escenificada (MacCannell, 1999).

⁴ Crónicas de viaje en textos literarios, blogs y plataformas de turismo, notas periodísticas, textos promocionales, discurso publicitario de destinos turísticos, etc.



expandida que entraña el fenómeno: interesarse por la textualización artística de los lugares y su consumo móvil involucra más que considerar las formas en que las narraciones, en este trabajo filmicas y literarias, se conectan, en primera instancia, con los lugares vía sus textos y, luego, vía trabajos de la crítica especializada que, por cierto, están típica y extensivamente mediados por otros múltiples intertextos (Watson, 2006; Hendrix, 2014). El análisis de dos modalidades de consumo móvil prepara la comprensión sobre la tarea de intervención crítica⁵, suerte de modulación del tradicional papel de mediación entre la obra de arte y el público, desarrollada en la conclusión del trabajo.

2. Cuando fruir es andar

Huestes de conquistadores españoles se aventuran en la quimérica Nueva España (Leonard, 1979) porque, según Bernal Díaz del Castillo, se “parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís*” (2011: 141). Visitas al célebre domicilio londinense de Sherlock Holmes (McLaughlin, 2016 b), paseos por la casa de Victoria Ocampo en Beccar (Tatavitto, 2019): listar esta heterogénea ocurrencia espacial y temporal de sucesos es intencional. Busca revelar la insistencia de un placer que, despegado de letras de molde y pantallas, discurre por lugares literaria y fílmicamente marcados (Onfray, 2016; Connell, 2012).

El cruce tradicional de las variables movilidad – arte suele concebir el viajar como pretexto de un texto, la sustancia u origen de un argumento. Lo que no exige la concepción inversa, es decir, que sean los textos la trama del viaje cuando convocan una forma móvil de consumo fílmico –literario. Móvil porque al efectuarse deambula por territorios y se plasma textualmente en variados itinerarios por geografías (ficcional o factuales) tematizadas por esos lenguajes: el encuentro con y el tránsito por los lugares así marcados los constituyen como narrativas espaciales. Se trata, en términos de Verón (2004), de una retoma, aunque particular, expresada en trayectos del cuerpo que interseca fruición y movilidad. En definitiva, un singular acto de reconocimiento interpretativo (Verón, 2013), cuya apropiación de la obra de arte motoriza, por una parte, operaciones cognitivas y afectivas complejas – con ensambles entre lo ficcional y lo real inesperados - y, por la otra, se atestigua en el régimen semiótico del viaje (MacCannell, 2003). En esta perspectiva, visitar lugares filmados y literaturizados o ciertas manifestaciones del *fandom* y *fan art* se entienden como tipos particulares de fruiciones móviles por compartir el carácter de acto hermenéutico dinámico.

Desde esta perspectiva, los relatos cinematográficos y literarios, entonces, ofician de condición de producción de apropiaciones interpretativas móviles. Modelan el contacto efectivo con un sitio o lugar en un régimen doble, el visual y el performático. Consumirlos organiza la visualidad al prescribir qué ver/visitar o no y dirigir el contacto hacia aquello que es deseable conocer en un sitio o destino⁶ (Larsen y Urry, 2011; Urry, 1990 y 2002). La crónica *Pragha-Austerlitz / Europa Mater* (Lukin, 2018) ilustra vívidamente la apetencia, el fantaseo que promueven las imaginерías del arte como condición de producción del recorrido textual y performático porque:

“el deseo de [...] unos paisajes urbanos contaminados ya por el flujo de imágenes que los registran y hemos visto y leído (fotos, viajes anteriores, atlas, escenarios de vidas,

⁵ Noción trabajada en el marco de la cátedra Proyecto de Graduación de la Licenciatura en Crítica de Artes (UNA)

⁶ Valen en este punto dos aclaraciones: por un lado, mirar es una habilidad aprendida, (el ojo puro e inocente es un mito) que involucra las “determinaciones discursivas” de la visión construida socialmente o “regímenes escópicos”, así, la mirada se construye a través de signos y el turismo trata del coleccionismo de signos (MacCannell, 2003); por el otro, si bien lo visual no es el único sentido, tiene carácter vertebrador: organiza el lugar, el papel y el efecto de los otros sentidos (Larsen y Urry, 2011; Urry, 2002)



films), el placer de ir en busca de algo ya conocido, para conocerlo ‘en verdad’, ordena y discierne el itinerario inicial de un viaje” (Lukin, 2018:1).

De ese modo, la mirada literaria y cinematográficamente contaminada se prolonga a posteriori y la geografía transitada durante el viaje se vuelve texto que deja leer los signos del arte cuando:

“asomaba tras un recodo un castillo que a la distancia parecía una casa apenas apoyada en las rocas, (*imagen entre brumas del bunker del Führer en Moloch, la película de Sokurov*). *Un viaje pictórico*: nos ofrecía el original de una iconografía que creíamos producto de la creación de los enfebrecidos ‘románticos alemanes’” (Ibíd.:2).

Los lugares, así, se tornan significativos al calor de la forja artística en una mecánica de anticipación y performance (Light, 2009). La carga de expectativas derivadas de los mundos imaginarios proporcionados por el arte legibiliza, por una parte, los lugares y, por la otra, organiza la performance de la visita al arribar a ellos. Propicia un circuito de consumo visual-performativo, ya que al llegar a destino el narrador de *Praga/Austerlitz*:

“llevaba, atesoraba para mi goce [...] la novela *Austerlitz*, de W.G. Sebald [...] En 2008, como un ritual, haré por él ese camino: seguiré los pasos del personaje *Austerlitz*, con ese fragmento del texto en la mano, y veré de encontrar lo que él encuentra en la novela” (Ibíd.: 3-4).

El itinerario en el destino no es más que la reescritura corporalizada y móvil de la narración en papel. Escritura de un disfrute que vuelve a activarse ya que “mientras fotografiamos cada puerta, leemos en voz alta” (Ibíd.: 6). Escritura performática que, en verdad, da cuentas de una re-lectura en movimiento que persiste en paladear las peripecias del relato de Sebald en el soporte, esta vez, de arquitecturas y fachadas. Esa *caminata en voz alta* es una lecto-escritura móvil que desarrolla la novela en el tiempo-espacio de la ciudad y contribuye a la expansión imaginativa del mundo de *Austerlitz* (Tatavitto, 2019 b).

Novela en mano y lectura en voz alta de las atesoradas páginas, textualizan el entorno urbano, coproduciéndolo a medida que, narrador y acompañantes, “descifran en el plano de la ciudad las calles nombradas en la novela” (Ídem). El marcaje literario ritma la apropiación dinámica en una particular lecto-peregrinación-escritura asistida por el propio Jacques Austerlitz:

“Seguimos al pie de la letra, y avanzamos *cada línea con él*, eufóricos al encontrar las placas con el nombre de las calles, como si el hecho de que el escritor fuera fiel a la geografía de la ciudad, *hiciera de nuestra Praga una ciudad más maravillosa*. Y al dar una vuelta más, estamos ya en la calle Sporkova 12. Nos detenemos, fascinados, es aquí, aquí está, decimos y leemos en voz alta” (Ibíd.:7)⁷.

Tránsito ferviente que no es sólo representación, ni sólo sentimiento y sensaciones, sino un guion actualizado y encarnado en el sitio narrativamente marcado. Cada uno de los lugares afanosamente buscados y redescubiertos en la *caminata en voz alta* constituye un signo “es aquí”, un marcador, una operación indicial en términos de MacCannell (1999). Registro sígnico que pertenece al orden de la contigüidad con lo existente. De allí su interpretación como evidencia que recrea vívidamente el mundo contado por Sebald. Tanto, que el propio protagonista de la novela se une al narrador de *Praga/Austerlitz* en su lectura móvil. Ese “avanzamos cada línea con él” descubre la intrusión en el presente de hechos ficcionales, fenómeno no ajeno a lugares literariamente marcados (MacLeod, 2021; Watson, 2013; Herbert, 2001; Tatavitto, 2019 a; Pocock, 1987). Cada calle, cada plaza, cada fachada se constituye en un operador indicial de la vida de Jacques Austerlitz con fuerte carga de realidad,

⁷ El énfasis es nuestro



por efecto de la contigüidad existencial entre la lectura móvil y la ciudad como texto. Estos indicadores (el entusiasta “es aquí/aquí está”) contribuyen a dar carnadura factual a lo que encierra la imaginación: una Praga de maravillas.

Es posible observar entonces la trama híbrida de esta particular apropiación, producida a la vez en el mundo imaginario y el mundo material, que involucra una corporalidad asimismo ensamblada: la *construcción* del cuerpo como *mirada* reclama la *puesta en marcha del cuerpo en tanto trayecto-texto por el espacio*. Esa mirada *contaminada* por las imagerías del cine y la literatura funda un espacio como signo indicial, contundente signo de existencia que marca en el espacio una vista dispuesta para el deleite (MacCannell, op. cit. 2003).

En definitiva, el caso analizado en esta sección ilustra el revés de la forma dominante de cruzar las variables movilidad-arte, que ubica el viaje como condición de producción de la serie artística: esta crónica atestigua que el arte narrativo cinematográfico y literario *mueve* a viajar. Aunque diferenciados no se trata de exclusiones, sino más bien cara y contracara de una interfase. El deleite por los mundos narrativos de Charlotte Brönte pone a Virginia Woolf en rumbo “como quien va al encuentro de un amigo al que lleva mucho tiempo sin ver (...) tan clara era nuestra imagen de Haworth a través de libros e imágenes” (Woolf, 2001:3). La lectura se resuelve en viaje a Haworth y una serie de artículos literaturizan esos recorridos.

Sin embargo, reitero que este ejemplo paradigmático de peregrinaje no colma el fenómeno, tal como es comprobado en estudios de turismo literario y de *screen tourism* (Watson, 2006 y 2011; Reijnders, 2016 y 2011). Los fuertes grados de diversificación contemporáneos de la cultura impactan también las prácticas de consumo y apropiación de textos artísticos, de modo que la visita literaria o, como dijimos previamente, casos del *fandom* conviven con otras fruiciones que en sus desplazamientos – lo veremos a continuación– no se asocian exclusivamente al disfrute de un texto particular o estilo autoral, cinematográfico o literario (Herbert, 2001 y 1996). No obstante, traer a colación *Pragha/Austerlitz* permite indicar con cierta claridad que, de lo que aquí se trata, es de la constitución del deseo de unos paisajes *contaminados por lo visto y leído* y del transcurso gozoso por esos paisajes narrativamente viciados. Tránsito donde se desenvuelve la apropiación dinámica de novelas o films y cuyo, por así decir, *output* es, en este caso literario, a través de los géneros de la escritura. Pero ¿y ese deleite textualizado espacial y corporalmente que no siempre, ni necesariamente, se cursa en los géneros y protocolos de la literatura de viaje o de los géneros cinematográficos (*e.g. road movies*): qué ocurre con él, que se obstina en el régimen indicial, en los desplazamientos del cuerpo en viaje? Porque ese entresijo es vivero de una muy diversificada delectación móvil de narraciones fílmico-literarias, que se expande ubicua por todo el orbe, si hemos de creer a la multitudinaria oferta de viajes y visitas con que múltiples destinos intentan capitalizarla comercialmente.

Lo cierto es que, independientemente de la relativa actualidad de su instrumentalización económica, la fruición móvil, en lo que literaria respecta, podría encontrarse ya en la antigüedad grecolatina (Gentile y Brown, 2015). Pero los rastros más nítidos datan del XIX, especialmente en Inglaterra (Hendrix, 2009), cuando comienza a superponer un mapa literario al topográfico y orienta la circulación hacia diferentes tipos de lugares al marcarlos simbólicamente por su asociación con un personaje; otras con aspectos biográficos de un autor -su lugar de nacimiento, su residencia habitual, el sitio donde escribió alguna obra célebre, su tumba incluso- (Cracken Fletcher, 2019; Brown, 2016; Pardoe, 2013; Berger, 2013; Saretzky, 2013; Booth, 2007; Herbert, 2001 y 1996); también aquellos donde emplazan su trama novelas o poemas (por ejemplo *Loch Katrine* de Sir Walter Scott, *Haworth* de las Brönte) o bien los que exhiben reputación literaria –Dublín, por caso- o por organizar acontecimientos tales como festivales literarios u otros eventos de ese tenor.



2.1 Poéticas artísticas y fruición móvil: coproducción de espacios urbanos y rurales

La novela de Sebald construye la mirada y promueve el consumo móvil de ese texto en un recorrido interpretativo cuya materialización performativa transpone al espacio urbano la trama novelesca del escritor alemán. Además de esa variedad, hay otras formas donde deleite, visualidad y performatividad son obra de un conglomerado textual que reúne variados discursos. Esto ocurre en dos sitios de Argentina numerosos hablados por distintos lenguajes artísticos que, a pesar de su diferente escala, guardan, no obstante, ciertos puntos de contacto en la construcción de la mirada y el deleite.

Uno es la zona circundante al mercado de Abasto objeto de letras de tangos, rock, novelas, films e inscripción de diversos formatos de muralismo. Asimismo múltiple es la discursividad en torno a dos lugares de la provincia de Buenos Aires: San Antonio de Areco, donde Ricardo Güiraldes sitúa pasajes de la novela *Don Segundo Sombra*, llevada al cine por Antín, y el circuito denominado *Los caminos de Moreira* que se extiende por donde deambulaba⁸ ese gaucho rebelde, protagonista del folletín de Eduardo Gutiérrez, cuya versión cinematográfica fuera realizada por Fabio.

Estos sitios se tornan fruibles al poner en juego una narratividad de amplia circulación que traspasa expresiones artísticas y emplazamientos mediáticos (los de la literatura, la prensa, la radio, el teatro y el cine) para recalcar en soportes territoriales cuando muy diversos actores (privados o públicos, colectivos o individuales, de acción programática o espontánea) siembran sitios y lugares con marcadores que remiten a ella a partir de diversas operaciones transpositivas.

2.1.1 Relatos de arrabal

La música, el muralismo, el cine, el teatro, la novela transitaron y transitan el Abasto que, a su vez, se apropia de esos lenguajes en veredas, paredes y fachadas para tornarse en un texto de arte transpuesto al espacio urbano, que lo significa como barriada popular, creada por la amalgama de oleajes migratorios y cuna de un cierto carácter vernáculo, expresado en creaciones artísticas peculiares.

El reducido espacio de la cortada Carlos Gardel y algunas calles aledañas acumulan marcadores simbólicos que proponen consumir ese relato. Las volutas y filigranas del fileteado⁹ – despegado del carro de tracción a sangre donde se estampaba a finales del XIX- adornan ahora fachadas, señalética urbana y otros múltiples soportes. El *Chanta cuatro*, sede de show de tangos, con su arquitectura de casona típica del novecientos narra -según consta en múltiples blogs de viajes y páginas de turismo - los inicios humildes de Carlos Gardel, al que también reenvía la escultura homónima en la puerta de entrada.

El conjunto funciona sinedóquicamente: parte desprendida de un pasado del que hoy da cuenta. Operación hermenéutica acreditada en los testimonios *on line* de plataformas y redes sociales que paladean la semiosis de la nostalgia campeando allí (Frow, 1991): “Viaje al pasado” [...] vivís la historia de Buenos Aires que también se proyecta en el hoy”¹⁰. La retoma interpretativa reprocesa la experiencia de visita a partir del clásico motivo literario y cinematográfico del viaje en el tiempo y pone de manifiesto un cierto encantamiento: “Magia

⁸ Circuito lanzado en el 2014 que comprende Cañuelas, Roque Pérez, Lobos, Marcos Paz, Navarro, General Las Heras y Monte (<http://www.eldiariodeturismo.com.ar/tag/los-caminos-de-moreira/>) (recuperado el 31/08/2019)

⁹ Declarado, junto con el tango, patrimonio inmaterial de la Humanidad (<https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/el-fileteado-porteno-fue-declarado-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad-nid1849547>) (recuperado el 18/07/22)

¹⁰ https://www.tripadvisor.com.ar/Restaurant_Review-g312741-d2387580-Reviews-Esquina_de_Carlos_Gardel-Buenos_Aires_Capital_Federal_District.html (recuperado el 16/07/2020)



pura. Es un lugar el cual [...] desearías quedarte en él y que [...] nunca termine, una experiencia hermosa!¹¹". La invitación a poner el cuerpo revela el contenido performativo de las propuestas textualizadas en el sitio, donde el concurso de la danza y la música implican integralmente la envoltura cenestésica del cuerpo y el orden kinestésico (Fontanille, 2004). Una estimulación sensorial completa para disfrutar una vivencia alejada de la vida corriente. Tal inmersión física y emocional produce esa ilusión que transforma lo artificial en natural, lo impostado en espontáneo y un simulacro en la vida misma (Eco, 1999).

Avanzando por la calle, la escultura de Tita Merello transpone al entorno el aire arrabalero del film de 1955 que protagoniza (*Mercado de Abasto* dirigido por Lucas Demare), reforzado por la efigie de otros cantores populares¹², de modo que el pasaje donde se ubican configura un trayecto-texto que predispone la irrupción de lo imaginario en el entorno urbano y facilita el fenómeno de presentificación, donde prorrumpen en el tiempo presente hechos del pasado o de la ficción, también registrado en lectura performativa de *Praga/Austerlitz*. Un encantamiento promovido por la acumulación paratáctica de signos indiciales con soportes plásticos, musicales escultóricos, que activan la mixtura real-factual, por efecto de la vivencia encarnada de unos pasos de danza, de una arquitectura de época, de una puesta en contacto del cuerpo con los signos acumulados de la porteñidad: en pocos metros, el bien conocido proceso de autenticidad escenificada del carácter de arrabal (MacCannell, 2003). Relato arrabalero donde la iteración, casi como un estribillo, del motivo gardeliando clásico (el tres cuartos de perfil sonriente con funyi calado al sesgo y foulard blanco al cuello) sutura los distintos fragmentos y momentos de un recorrido textual canyengue ya que la vocinglería de hilos narrativos heteróclitos del lugar podría disgregar la necesaria coherencia propiciada por esa deriva hermenéutica y performativa.

Así, el breve derrotero del pasaje Carlos Gardel escribe un relato de estilo costumbrista y propone un recorrido interpretativo nostálgico, recapitulado a pocos metros por la casa (hoy museo) del cantante, donde la experiencia interpretativa es también performativa en el testimonio siguiente: "me gusta el Abasto, algunas calles fileteadas que son muy hermosas, también visité la casa de Carlitos Gardel y hasta aprendí unos cuantos pasos de tango en una de las clases que enseñan en esta hermosa casa museo. Ojala [sic] dios mediante, regresare al hermoso buenos aires¹³ para (...) visitar el cementerio de Chacarita, para poner a Carlitos Gardel un clavel rojo en la solapa y un cigarrillo entre sus dedos".¹⁴

2.1.2 Relatos de la Pampa

La visualidad construida en torno a *Los caminos de Moreira y Areco* reenvía a productos literarios y fílmicos puntuales, cuya sustancia temática o peripecias de los protagonistas perduran, más o menos reconocibles, en sus migraciones intermedios (papel, teatro, radio, pantallas). Pero su peculiaridad radica en movilizar, además, remisiones a la gauchesca que, en su condición de transgénero (Steimberg, 1993; Genette, 2005), involucra -más allá de su inicial asentamiento literario - soportes, entidades y prácticas diversificados, activamente promovidos en el territorio por el intento de definir un régimen visual que habilite el goce de pulperías, artesanías, orfebrería, gastronomía, además de habilidades criollas tales como jineteadas, pialar animales o arrear ganado.

¹¹ https://www.tripadvisor.com.ar/ShowUserReviews-g312741-d2387580-r584313028-Esquina_de_Carlos_Gardel-Buenos_Aires_Capital_Federal_District.html (recuperado el 16/07/2020)

¹² Hoy las placas en el piso indican su emplazamiento del que ya han sido retiradas

¹³ La cita de los testimonios tomados de medios digitales son transcripciones literales y, por tanto, reproducen errores y otras características de esos escritos.

¹⁴ <https://magiaenelcamino.com.ar/%E2%80%9Cchanta-cuatro%E2%80%9D-otro-rincon-de-buenos-aires.html> (recuperado el 16/07/2020)



Un nutrido paquete textual (páginas turísticas promocionales, *sites* de oficinas de turismo locales, blogs de viajeros, señalética en el lugar, folletería, testimonios en *YouTube*, notas en diarios) colabora en ese proceso que orienta la mirada hacia la posibilidad de disfrutar museos, tiendas, días de campo y dos tipos de sitios: por un lado, los específicamente referidos en los textos ficcionales (La Blanqueada¹⁵ en Areco, el muro donde matan a Moreira en Lobos), los de asociación factual con los relatos pero sin mención en ellos (la estancia donde Güiraldes escribió la novela, la pulpería de Navarro frecuentada por Moreira¹⁶) o donde se filmaron las versiones de Antín y Fabio¹⁷, casos de *on location* según clasificación al uso en los estudios de *film tourism* (Beeton, 2005). Por el otro, la mirada modelada por la gauchesca – de la que esos textos participan en grado diverso - produce un marcaje simbólico que se expande centripetamente por zonas y sitios sin conexión directa con dichos relatos (Tatavitto, 2016).

Se trata de un movimiento típico de mayoritario registro en los estudios sobre viajes filmico-literarios, cuando relatos originados en esos lenguajes invisten ciertos lugares de significaciones identitarias y participan en la selección de qué valores y sitios celebrar para conservar aquello que se construye como sustancia de una identidad (Frost, 2006; Edensor, 2005; Halewood y Hannam, 2001; Herbert, 1996). Deleite débilmente anclado a una obra o estilo en particular, como ocurre en las giras al distrito de los lagos en Inglaterra, menos viradas a la obra de los poetas lakistas y más interesadas en vivencias nostálgicas de *englishness*, ruralidad y viejos estilos de vida (Donalson, Gregory y Murrieta-Flores, 2015; Urry, 1995). La fruición en este caso activa la memoria para concretar una narrativa que hace tangible el pasado, entendido como patrimonio que vuelve a la vida por medio de estos contactos (Earl, 2008; Beeton 2008; Crang 2008), signados por la controversia u oposición típica que confronta el pasado - continuo, en construcción y abierto- de la historia vs el congelado y muerto del discurso patrimonializante, si es que se acuerda con dicha distinción (Urry, 2002).

El espacio textualizado por la gauchesca propone el consumo performativo, móvil que va leyendo en el territorio un relato, el de la ruralidad pampeana, sus tipos humanos, sus oficios y paisajes que, a su vez, reenvían a la narrativa de conformación de una identidad identificada con un cierto pasado pampeano (Bioy Casares, 1986). De la peripecia particular de un gaucho matrero (Moreira) o ejemplar (Don Segundo) a la peripecia épica que cuenta los trabajos y los días del carácter nacional (Ludmer, 1988).

3. Trayectos de fruición romántica y costumbrista

El pasaje transgenérico de la gauchesca y los relatos del tango o el cine transpuestos al Abasto presupondrían un tipo de enunciatario cuyo goce no recae únicamente en la invariancia de una configuración temático morfológica particular, como ocurre con *Pragha /Austerlitz*, que corresponde a la mirada romántica descrita por Urry (2002), sustanciada en una apropiación móvil que se materializa en desplazamientos regulados pormenorizadamente por el texto de Sebald espacialmente transpuesto, su re-lectura performativa, una lecto-peregrinación casi religiosa, de esa religiosidad íntima y profana que suele reclamar la devoción del arte.

La discursividad en torno a Areco y *Los caminos de Moreira* convoca otro enunciatario, cuya mirada es dirigida a activar el consumo *in situ* de marcadores indiciales costumbristas de la gauchesca. Promueve una interpretación que, circulada en el tiempo y el espacio, contribuye a

¹⁵ Pulpería donde se produce el encuentro entre los protagonistas del relato: el resero Don Segundo Sombra y Fabio Cáceres

¹⁶ https://www.clarin.com/viajes/pulperias-viaje-tiempo_0_H1XQn91Lb.html (recuperado 19/07/2019)

¹⁷ <https://www.ambito.com/buenos-aires-los-caminos-moreira-n3867311> (recuperado 19/07/2019)



la expansión imaginativa de los textos puntuales de Güiraldes y Gutiérrez para leer en el territorio el relato de la ruralidad pampeana que reenvía a la narrativa más general de la constitución de una identidad nacional asimilada a lo agrario. También la mirada costumbrista en el circuito Abasto es modelada por una trama narrativa compleja que convoca un disfrute inclusivo. Fruición no sólo concentrada en los textos puntuales transpuestos sino, además, en prácticas diversificadas y decididamente promovidas en el intento de instaurar un régimen visual-performativo que, en el terreno, expande el goce hacia el baile (salas de milonga), el teatro, la vestimenta típica, artesanías como el fileteado y propone un recorrido hermenéutico por el circuito que decodifica, en la peculiar multiculturalidad del barrio, la identidad porteña entendida como índice de la Argentina urbana de finales del XIX y comienzos del XX.

Ambos casos representan, entonces, otro tipo de mirada, la colectiva (Urry 2002) que fruye narrativas más ecuménicas, reprocesadas móvil y espacialmente según los formatos del discurso patrimonial. La mirada romántica, en cambio, tiende a promover un deleite con altos grado de individualización, goce de marcadores indiciales que define un recorrido interpretativo personal. Una y otra comparten la aspiración de puesta en marcha de recorridos interpretativos cuyos desplazamientos tempo-espaciales por el territorio recapitulan la aventura, el descubrimiento, el encanto y emoción de historias que lo textualizan. Pero la apropiación interpretativa se testimonia diferencialmente: en un caso según los géneros de la literatura escrita en la crónica de Lukin y, en el otro, según los protocolos indiciales del viaje patrimonial del cuerpo explorador, en movimiento, uno de los principios de inscripción corporal en la semiosis (Fontanille, 2004).

Otra distinción ocurre al poner en juego el par producto artístico – productor. Cuando la modelización de la mirada está particularmente dirigida al producto, es decididamente invitada a paladear la ficción y la imaginación, cercana, entonces, a la mirada romántica. Seguir devotamente el derrotero de Jaques Austerlitz habilita una lectura performativa que, por ese carácter, propicia la actualización del mundo relatado, la fantasiosa recreación de ese imaginario deambulando por la ciudad narrada. Se trata de un continuum donde el grado de performatividad es más alto y desinhibido cuanto más se aleja de ámbitos y circuitos formales o institucionalizados de consumo de arte y en cuyo extremo se ubican ciertas variedades del *fan art* y del *fandom*.

Visitar la estancia donde Güiraldes escribió su obra o la casa donde nació Gardel es soporte de otra apetencia, más concentrada en vidas referidas mediante las puestas curatoriales de objetos, cartas, muebles y otros índices que conjugan una doble dimensión. El patrimonio tangible (la edificación, su contenido y entorno) remite al intangible: las figuraciones del arte y la cultura del país cristalizadas en el escritor estanciero, epítome de la Argentina patricia y rural, y el cantor plebeyo, expresión de una urbanidad portuaria y aluvional. Mientras que en la orientación al producto el goce deriva del contacto con sitios (reales o supuestos) que localizan peripecias y sucesos narrativos ficcionales, aquí se deriva de vidas resucitadas por mediación de los relatos curatoriales. Mediación que adopta la forma de relato factual biográfico perteneciente desde siempre, o al menos desde Plutarco y Vasari, a la historiografía. Género que, bien se sabe, es la vía no académica del consumo popular de la historia que se apropia del pasado “leyendo biografías y novelas históricas y mirando dramas históricos en TV” (Urry, 1990: 102).

Finalmente, una advertencia sobre esta caracterización provisional de los consumos móviles. Sería errado entenderlos en términos de la investigación motivacional que adopta la perspectiva del actor. Lo que aquí se describe es un posicionamiento espectral y, en esta deriva, resulta de baja pertinencia hacer entrar en el análisis los motivos o razones de preferencia por una u otra clase de relato o plantear su consumo/conocimiento previo como



condición *sine qua non* (que sólo sería una variedad posible). Lo central de esta conceptualización dista de estar anclado en un encuadre motivacional de ese tipo y, más bien, recae en el proceso semiótico por el cual los relatos literarios y fílmicos textualizan espacios y territorios con el concurso marcadores discursivos con régimen sígnico diverso (placas, señalética, fotografía, textos digitales, etc.) y requieren en el plano enunciativo una operación hermenéutica performativamente corporizada en trayectos por sitios artísticamente marcados dispuestos para un disfrute¹⁸ a los que va coproduciendo y narrativizando .

4. Movilidad y complejidad en los abordajes del arte

En qué horizonte o tradición analítica esta delectación podría suscitar interés teórico que, sucesivamente, ha anclado en la producción artística (positivismos y marxismos varios, por ejemplo) y el producto (en general los formalismos y el estructuralismo inmanentista). Anclajes de baja aptitud para el estudio de este objeto que, en cambio, se inscribe con mayor fluidez en la orientación algo más reciente hacia la esfera de la fruición estética, a partir de la concepción del arte como intercambio.

En los dominios de la literatura como en los del cine, han venido así proliferando, con diversos linajes teóricos y disciplinares, análisis orientados a la lectura/interpretación o a las posiciones espectatoriales: los de la Escuela de Constanza (Iser, 1987; Jauss, 1986) y las proposiciones semióticas de lector modelo de Eco (1993), en terreno literario, o los de Metz (1996), Casetti (1996) y Ranciére (2010) para el cine, por citar sólo ejemplos muy notorios de esta tendencia, que ha derivado en la atención, algo más reciente, a la circulación, objeto también de los estudios pioneros de Mukarovsky (1977) con su visión dinámica de la construcción del arte a partir de complejos procesos de circulación y consumo, que desbordan el ámbito reducido de prácticas y formas canónicas.

Ahora bien, salvando contadísimos casos (cfr. Naukkarinen, 2005 y Määttänen, 2005) el conjunto de ese interés recae, más allá de sus diferencias, en la escena clásica de consumo frente al papel o la pantalla que es estática (aunque no pasiva por intervención de fuertes operaciones pasionales y cognitivas), tal vez por influjo de una *episteme* sedentaria que, según Sheller y Urry (2006), ha campeado a sus anchas por el conjunto de las ciencias sociales, con el consecuente predominio del examen de lo fijo por sobre lo móvil.

Privilegiar las modalidades sedentarias de consumo y pasar por alto las móviles constituye una doble operación donde ancla la pertinencia requerida para expulsar de los afanes descriptivos las transformaciones a las que está sometida en tanto entidad dinámica que, por eso mismo, trastrueca bordes inerciales y campos semiótico de desempeño (Steimberg, 1993): los de la estética, los económicos, los del turismo o del entretenimiento, entre tantos otros. Operatoria habitualmente motorizada por asunciones apocalípticas que atribuyen a este contacto con el arte degradación de su estatuto aurático. Adjudicaciones derivadas, quizás, de la fetichización de soportes artísticos consagrados y rituales de consumo asociados a concepciones estáticas del arte, a partir de asimilaciones binarias donde lo fijo/estable está investido del prestigio de lo que es esencial, en tanto que la movilidad/el cambio, se identifica con insustancial (Salazar, 2012). Reificación, a su vez, conectada – podría pensarse - con connotaciones disfóricas de amenaza y pérdida, no del todo ajenas a la movilidad (Onfray; 2016; Creswell, 2010).

Estas prácticas interpretativas móviles extreman la transformación inherente a toda actividad hermenéutica o de consumo. En su circulación por diferentes dominios sociales, los productos

¹⁸ Independiente de su efectiva realización por parte de los sujetos como, asimismo, la descripción de Metz de la espectación cinematográfica (estática) prescinde de las razones por las que los sujetos entran al cine o los motivos de consumo de tal o cual film.



del arte son objeto de múltiples apropiaciones, cursadas autopoieticamente según las lógicas propias de cada sistema con el que están en interpenetración (Luhman, 2007). De allí que los diferentes consumos del arte en dichos sistemas no devuelvan especularmente un reflejo de lo que se apropian o reciben, como proponía la visión funcionalista de los intercambios de sentido. Por el contrario, la circulación del sentido se atestigua como diferencia entre producción y recepción, al menos en el encuadre aquí adoptado (Verón, 2013). Las fruiciones móviles, por lo demás, ejemplifican - en una perspectiva interdiscursiva - su complejidad por comprometer registros mediáticos y performáticos, carácter también asignado a la movilidad (Creswell, 2010; Salazar, 2013) Esta visión no lineal de la circulación o movilidad discursiva sintoniza, así, con las orientaciones hacia modelizaciones más dinámicas y complejas de lo social, presentes hoy en vastas áreas de las ciencias humanas y del lenguaje (Verón, 2002; Kroon, Jie y Blommaert, 2015).

Exiliadas, entonces, de lo que bien podría ser su lugar por derecho propio (la reflexión sobre la interpretación del arte) se han asilado en otros dominios. La geografía cultural y humana ha examinado su incidencia en la producción de espacios (Weston, 2016; Anderson y Saunders, 2016; Beigi, Ramesht y Azani, 2015). Suscitan, además, el interés de la sociología del turismo y de estudios involucrados en el *mobility turn*, (Mc Laughlin, 2016 a; Donaldson, Gregory y Murrieta-Flores, 2015; Croy y Heitmann, 2011; Fish, 2005; Creswell y Dixon, 2002). Admiten abordajes performativos, dado que viajes y *tours* de esta clase pueden promover escenificación de partes de novela o films en el territorio donde fueron ubicadas o bien filmadas (Scarles, Siripis y Airey, 2016; Kim, 2010; Ligth, 2009; Crang, 2008 y 2006; Noy, 2007; Plate, 2006). Otras veces pueden ser reclamadas por estudios orientados al *fandom* para observar la relación emotiva entre un texto narrativo y su grupo de consumidores, así como las oscilaciones entre lo ficcional y lo factual (Yen y Teng, 2015; Lamerichs, 2014; Kim y Long, 2012; Connell, 2012; Couldry, 2005). También, son objeto de estudios para evaluar su potencialidad como herramienta de *place branding* (Beigi, Hossein Ramesht y Azani, 2015; Hoppen, Brown y Fyall, 2014; Ji y Beeton, 2011; Buchmann, 2010) y de mediciones cualitativas y cuantitativas de impacto en destinos de escala heterogénea variadamente asociados con el arte (parque temático, ciudad, circuito, ruta, país, región transnacional) (Nanjangud, 2019; Özdemir y Adan, 2014; Mitchell y Stewart, 2012; O'Connor, Flanagan y Gilbert, 2010; Fairer-Wessels, 2010; Shani, Wang, Hudson y Moreno Gil, 2008).

En definitiva, estos consumos móviles entrañan operaciones hermenéuticas performáticas que se actualizan en el tiempo-espacio y evidencian, entonces, las dimensiones materiales, mundanas, físicas de las obras de imaginación de la literatura o el cine (y por extensión del arte), que no pueden descuidarse en la reflexión sobre las modalidades de funcionamiento de la comunicación estética: no solo pone en juego objetos de belleza, sino también mediaciones tangibles entre el mundo físico y el universo de la imaginación.

5. Lugares de película (y novela)

En comparación con la genealogía de la variante literaria, la fruición cinematográfica móvil es lógicamente más reciente y su conceptualización todavía en curso despliega el típico campo de inestabilidad de tal situación ilustrada por la proliferación de denominaciones: *film induced tourism*, *movie induced tourism*, *film tourism*, *cinematic tourism*, *screen tourism*, *ciné-tourism*, *media tourism*, *media pilgrimage*. Todas ellas comparten la omisión generalizada del espesor literario del fenómeno, a veces simplificado como antecedente o precursor (Kim y Reijnders, 2018; Connell 2012; Herbert y Watkins, 2003; Herbert, 2001). Las migraciones de textos literarios transpuestos al cine representan una circulación intersportes que, salvando



contadas excepciones¹⁹, es mayoritariamente pasada por alto en los estudios en esta área (McLaughlin, 2016 b; Martin-Jones, 2014; Busby y Shetliffe, 2013; Busby, Brunt y LundIn, 2003; Hudson y Brent Ritchie 2006; Brooker, 2005; Crang, 2003; Herbert, 2001). Un caso ejemplifica el conjunto: se analizan como movilidad literaria viajes donde se recrean *in situ* escenas correspondientes a las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Austen (Crang, 2003).

La transposición como la entienden Steimberg (1993, 2003) y Traversa (1995, 2020, 2022) ayuda aquí a realizar cabalmente el diseño programático de concepciones no reduccionistas de la movilidad, las que se proponen abarcar el entretejido complejo de sus dimensiones empírica, performativa y simbólica (Salazar, 2013; Creswell, 2010). Permite develar cómo ese plano significativo es, asimismo, complejo ya que compromete tránsitos mediáticos de la letra a la pantalla. Esta particular circulación que envuelve agentes y procesos heteróclitos, sólo resulta visible a la luz de este concepto, acuñado, justamente, para dar cuentas de la circulación discursiva por cuanto permite detectar la maraña de trayectos de otro modo invisibilizados, ya que la mayoría de los destinos que la bibliografía internacional considera como *film tourism* o *literary geography* esán invariablemente marcados fílmico-literariamente: Drácula, Sherlock Holmes, Blade Runner, el Señor de los Anillos, James Bond, Harry Potter, las obras de Jane Austen, de las Brönte y las de Agatha Cristhie, por ejemplo.

En nuestro país, la zona circundante al Abasto, *Los caminos de Moreira* o San Antonio de Areco aspiran recibir flujos de visita a instancias de una compleja circulación con migraciones desde el papel a la pantalla cinematográfica, al teatro circense, la radio (en el caso del folletín de Eduardo Gutiérrez), para arribar finalmente a territorios porteño y bonaerense cuando las iniciativas locales a cargo de colectivos públicos y privados diversamente involucrados en gestiones culturales, patrimoniales, turísticas o de consumo lo siembran textualmente con marcadores indiciales de ese mundo ficcional, inspirado, además, en hechos factuales: el del prontuario policial, en el caso de Gutiérrez, y el resero Don Segundo Ramírez que habría inspirado al protagonista de la novela de Güiraldes (Bordelois, 1998).

Se trata, así, de una complejísima semiosis donde la circulación, además de trayectorias mediáticas, produce ensambles entre lo factual y lo ficcional, pone en juego operaciones de reconstrucción histórica (orden museístico y de divulgación de la ciencia), con vocabulario costumbrista (dominio artístico), con el que el que una geografía (dimensión político-territorial) se ofrece como oportunidad para el ejercicio de una fruición, en gran medida modelada por la fuerza de las narrativas del arte (dimensión estética), que incrementa el flujo turístico (orden económico-industrial), a los efectos de significar una identidad socio-cultural (plano ideológico).

6. Recapitulación 1: mediación e intervención

Atender las vicisitudes de los procesos móviles del consumo narrativo literario y cinematográfico focaliza la interpenetración de los lenguajes y productos del arte con los más diversos órdenes sociales, en tránsitos que propician apropiaciones reverberantes, como acabamos de reseñar, en incontables planos: ideológicos, comerciales, patrimoniales, históricos, turísticos, de producción espacial.

Quizá también el protagonismo actual de la dimensión estética en la regulación de los diferentes intercambios que estructuran lo social sea un factor estimulante de la expansión de los campos tradicionales de desempeño semiótico de la discursividad del arte (Lipovesky y Serroy, 2015; Hagtvedt y Patrick 2008; Schroeder, 2005), que promueve asimismo trastrocamientos del propio campo de desempeño de la crítica en tanto expresión

¹⁹ Cfr., por ejemplo, Amey, 2018; Reijnders, 2011 y 2016.



metadiscursiva orientada a mediar en la interpenetración arte-sociedad. Esa posición define su rol articulador del contacto entre la producción de los textos del arte con sus públicos primarios: los espectadores del cine y los lectores para este caso. Pero cuando la discursividad del arte penetra otros circuitos de circulación-destinación y promueve múltiples apropiaciones, el concurso del saber crítico no sólo se resuelve en tareas de mediación clásicas asociadas a géneros discursivos típicos, sino en intervenir en las variadas instrumentalizaciones de los productos artísticos por su competencia en diversas cuestiones.

Una de ellas, a nivel teórico y metodológico, está ilustrada por las aportaciones planteadas en las secciones precedentes a propósito de la transposición: detecta el espesor de la circulación social del sentido en múltiples soportes y lenguajes, frecuentemente omitido por los estudios transdisciplinarios de las movibilidades contemporáneas.

Por otra parte, concebir las fruiciones móviles como posición espectral proporciona una modelización cuya potencia teórica que puede ayudar a subsanar déficit de investigaciones cuali-cuantitativas de sitios narrativizados artísticamente. Sus diseños metodológicos muy empíricamente planteados arrojan resultados con escasa capacidad de generalización y transferencia y, bien se sabe, aumentar el tamaño de las muestras no resulta una solución eficiente para escapar del constreñimiento de sus alcances.

Finalmente, nuestra modelización enfatiza el proceso de textualización narrativa del espacio, coproducido por lecturas performativas y encarnadas en tránsito por espacios y territorios que expande el mundo relatado en una renovada semiosis. Por ello, tiene potencial para superar el obstáculo, por así decir, topográfico de los análisis de *literary o film geography* que anclan la fruición al territorio, a partir de la muy tradicional concepción del arte como ventana al mundo, *habitus* reflejista poco apto para entender, por ejemplo, la visita al inexistente balcón de Julieta o al domicilio de Sherlock Holmes.

En definitiva, entre algunos de los efectos de la atención de la crítica a las formas en que se realiza la circulación del arte en interpenetración con diferentes sistemas, aparentemente ubicados más allá de los circuitos clásicos, una consecuencia muy significativa es promover colaboraciones académicas con las ciencias sociales que tradicionalmente observan y analizan las prácticas, en particular etnógrafos, pero también sociólogos y expertos en estrategias de marketing. Por lo tanto, la actividad de la crítica en estos términos abre articulaciones con el mundo de la política y de la empresa, no solo en profesiones tradicionalmente ligadas a las humanidades, como es la gestión de museos, sino también de otros sectores donde está en juego aún más el capital y el interés políticos, como por ejemplo el desarrollo regional, la promoción del patrimonio y la industria del ocio. Así, el interés por la interpenetración puesta en juego en los consumos móviles conecta el mundo del análisis académico con la industria cultural en general y los intereses comerciales y políticos subyacentes.

7. Recapitulación 2: lo fijo, lo móvil y el consumo del arte

Ahora bien, los consumos móviles - en tanto apropiación interpretativa que trasciende pantallas o libros aspirando a sustanciarse en trayectos - se diferencian de los sedentarios por implicar compromisos heterogéneos del cuerpo en términos de su inscripción en la semiosis. En la fruición estática prima la envoltura cenestésica, es decir, la experimentación sensorial interconectada del cuerpo como blanco o superficie de inscripción de las saetas del mundo. La móvil, en cambio, despliega de modo más marcado el principio kinestésico, la figuración del cuerpo explorador que se proyecta dinámicamente al mundo (Fontanille, 2004).

Otra variable contribuye además a una ulterior discriminación, esto es, el orden sígnico en que se cursan las distintas retomas interpretativas: en las móviles más bien indicial, régimen de



sentido propio del cuerpo en el tiempo-espacio, antes que plenamente icónico – las retomas paródicas de novelas o films o algunas prácticas del *fan art*- o simbólico en comentario escrito u oral de un film o una novela, o prácticas de ficción derivativa del *fandom*, por ejemplo.

En este panorama, el concurso de las nociones de transposición y transgénero identificó *procesos de vinculación textual diferenciados* según la discursividad puesta en juego durante la circulación, al detectar modalidades disímiles de convocar la mirada, el goce y la performatividad.

El pasaje de conglomerados textuales del Abasto o el pasaje transgenérico del tipo de la gauchesca y la transposición de un relato particular se distinguen por promover apropiaciones interpretativas móviles que convocan la mirada colectiva y romántica respectivamente. Esta última variedad es un caso particular de fruición móvil, a menudo el más visible y estudiado en términos de peregrinaje literario, pero no agota el espectro de los tipos posibles ya que no siempre ni necesariamente el deleite de narraciones ficcionales textualizado espacial y corporalmente es recapitulado a través de la literatura de viaje o de los géneros fílmicos.

El estudio clásico de las formas de fruición sedentarias y el interés más reciente por el *fan-art*, peregrinaje literario e inducción fílmica del viaje corren, hasta el momento, por carriles disciplinares separados, no obstante, en mi perspectiva, representan capítulos particulares (móviles unos y sedentarios otros) de una teoría más general del consumo estético y del arte, todavía en pañales y sin formalizar.

Las discriminaciones del tipo de las aquí emprendidas se encaminan a aportar criterios en esa dirección para señalar conexiones y diferencias dentro del horizonte común de la experiencia estética móvil en una perspectiva semiótica o discursiva.

Referencias bibliográficas

- Amey, E. (2018). The search for the 'authentic' in the context of narrative-inspired travel. *Journal of Narrative and Language Studies*, 6 (10), 1-16.
- Anderson, J. y Saunders, A. (2016) Relational literary geographies: co-producing page and place. *Literary Geographies*, 1(2), 115-119.
- Beeton, S. (2005). *Film-induced tourism*. Clevedon: Channel View Publications.
- _ (2008). From the screen to the field: the influence of film on tourism and recreation. *Tourism recreation research*, 33 (1), 39-47.
- Beigi, H., Ramesht M.H. y Azani, M. (2015). Literary tourism and place identity of the central plateau of Iran. *Journal of Biodiversity and Environmental Sciences (JBES)*, 5 (6), 399-406.
- Berger, R. (2013). Hang a right at The Abbey: Jane Austen and the imagined city. En: L. Raw y R. G. Dryden (eds.) *Global Jane Austen: pleasure, passion, and possessiveness in the Jane Austen community*. (págs. 119-142). Londres: Palgrave Macmillan.
- Bioy Casares, A. (1986). *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Buenos Aires: Emecé.
- Booth, A. (2007) Author country-Longfellow, the Brontës and anglophone homes and haunts. *Romanticism and Victorianism on the Net* En línea <https://www.erudit.org/en/journals/ravon/2007-n48-ravon1979/017438ar/>.
- Bordelois, I. (1998). *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Brooker, W. (2005). *The Blade Runner experience. The legacy of a science fiction classic*. Nueva York: Wallflower Press.



- Brown, L. (2016). Treading in the footsteps of literary heroes: an autoethnography. *EJTHR* 7(2), 135-145.
- Buchmann, A. (2010) Planning and development in film tourism: insights into the experience of Lord of the Rings film guides. *Tourism and Hospitality Planning & Development* 7 (1) 77-84.
- Busby, G. y Shetliffe, E. (2013). Literary tourism in context: Byron and Newstead Abbey". *European Journal of tourism, hospitality and recreation* 4 (3) 5-45.
- Busby, G. Brunt, P. y Lund, J. (2003). In Agatha Christie country: resident perception of special interest tourism. *Tourism* 51 (3) 287 – 300.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lamerichs, N. (2014) Cosplay: the affective mediation of fictional bodies. En A. Chauvel, N. Lamerichs y J. Seymour (eds.). *Fan studies: researching popular audiences*. (págs. 123-131). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Connell, J. (2012) Film tourism-Evolution, progress and prospects. *Progress in Tourism Management* 33 págs. 1007-1029.
- Corsi, G., Esposito, E. y Baraldi, C. (2006). Arte. En *GLU: glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. (págs. 27-30). México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Couldry, N. (2005) On the actual street. En D. Crouch, R. Jackson, y F. Thompson (eds.). *The media and the tourist imagination: converging cultures*. (págs. 60-75). Londres: Routledge.
- Cracken Fletcher, L. (2019) *Literary tourism and the British Isles. History, imagination and the politics of place*. Londres: Lexington Books.
- Crang, M. (2008). Placing stories, performing places: spatiality in Joyce and Austen. *Anglia-Zeitschrift für englische Philologie*, 126 (2) 312–329.
- _ (2006) Circulation and emplacement: the hollowed out performance of tourism. En C. Minca y T. Oakes (eds.) *Travels in paradox: remapping tourism*. (págs. 47-64). Lanham, MD: Rowman Littlefield.
- _ (2003) Placing Jane Austen, displacing England: touring between book, history and nation. En S. R. Pucci y J. Thompson (eds.) *Jane Austen and Co.: remaking the past in contemporary culture* (págs. 111-132.) New York: SUNY Press.
- Cresswell, T. y Dixon, D. (2002). *Engaging film: geographies of mobility and identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cresswell, T. (2006). *On the move. Mobility in the modern western world*. Londres: Routledge.
- _ (2010). Towards a politics of mobility. *Environment and Planning D: Society and Space* 28, pp. 17- 31.
- _ (2004) *Place, a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Croy, G. (2010) Planning for film tourism: active destination image management. *Tourism and Hospitality Planning & Development* 7(1) 21–30.
- Croy, G., y Heitmann, S. (2011). Tourism and film. En P. Robinson, S. Heitmann y P. Dieke (eds.) *Research themes for tourism* (págs. 204 a 316). Wallingford: CABI.
- Díaz del Castillo, B. (2012). *Historia verdadera de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid: RAE.



- Donalson, C., Gregory, I. y Murrieta-Flores, P. (2015) Mapping 'Wordsworthshire': a GIS study of literary tourism in Victorian Lakeland. *Journal of Victorian Culture*, 20 (3) 287–307.
- Earl, B. (2008) Literary tourism. Constructions of value, celebrity and distinction. *International Journal of Cultural Studies*, 11(4) 401–417.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- _ (1993 [1979]). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Edensor, T. (2005). Mediating William Wallace. Audio-visual technologies in tourism. En D. Crouch, R. Jackson y F. Thompson (eds.) *The media and the tourist imagination. Converging cultures*. (págs. 105-118). Londres: Routledge.
- Evrard, Y. y Colbert, F. (2000) Arts management: a new discipline entering the millennium? *International Journal of Arts Management* 2 (2) 4-13.
- Fairer-Wessels, F. (2010). Young adult readers as potential consumers of literary tourism sites: a survey of the readers of two of the Dalene Matthee forest novels. *Mousaion* 28 (2) 134–151.
- Fish, R. (2005). Mobile viewers, media producers and the televisual tourist. En D. Crouch, R. Jackson y F. Thompson (eds.) *The media and the tourist imagination. Converging cultures* (págs. 119-134). Londres: Routledge.
- Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Barcelona: Paidós.
- Fontanille, J. (2004) *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Frost, W. (2006) "Braveheart-ed Ned Kelly: historic films, heritage tourism and destination image. *Tourism Management* 27, pp. 247–254.
- Frow, J. (1991) Tourism and the Semiotics of Nostalgia. *October* 57 pp. 123-151.
- Genette, G. (2005). *Figuras V*. México DF: Siglo XXI.
- Gentile, R. y Brown, L. (2015). A life as a work of art: literary tourists' motivations and experiences at Il Vittoriale degli Italiani. *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation* 6 (2) 25-47.
- Hagtvedt, H. y Patrick, V. M. (2008) Art and the brand: the role of visual art in enhancing Brand extendibility. *Journal of Consumer Psychology* 18, pp.212–222.
- Halewood, C. y Hannam, K. (2001) Viking heritage tourism. Authenticity and commodification. *Annals of Tourism Research*, 28 (3) 565–580.
- Hendrix, H. (2014) Literature and tourism: explorations, reflections, and challenges. En R. Baleiro y S. Quinteiro (ed.) *Lit&Tour. Ensaio sobre literatura e turismo* (págs. 19-29) V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- _ (2009). From early modern to romantic literary tourism: a diachronical perspective. En N. J. Watson (ed.), *Literary tourism and nineteenth-century culture* (págs. 13–24). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Herbert, D. T. y Watkins, H., (2003). Cultural policy and place promotion: Swansea and Dylan Thomas. *Geoforum*, 34(2) 249–266.
- Herbert, D.T. (2001) Literary places, tourism and the heritage experience. *Annals of Tourism Research*, 28 (2) 312–333.



- _ (1996) Artistic and literary places in France as tourist attractions. *Tourism management* 17 (2) 77- 85.
- Hoppen, A., Brown, L. y Fyall, A. (2014) Literary tourism: opportunities and challenges for the marketing and branding of destinations? *Journal of destination marketing & management* 3, pp. 37–47.
- Hudson, S. y Brent Ritchie, J. R. (2006) Promoting via film tourism: empirical identification of supporting marketing initiatives. *Journal of Travel Research*, 44, pp. 387–396.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Ji, Y. y Beeton S. (2011) Is film tourism all the same? Exploring Zhang Yimou's films' potential influence on tourism in China. *Tourism Review International*, 15, pp. 293–96.
- Juškelytė, D. (2016) Film induced tourism: destination image, formation and development. *Regional formation and development studies*, 2 (19) 54-66.
- Kroon, S., Jie, D. y Blommaert, J (2015) Truly moving texts. En C. Stroud y P. Mastin (eds.) *Language, literacy and diversity: moving words* (págs. 1-15). New York: Routledge.
- Kim, S. (2010) Extraordinary experience: re-enacting and photographing at screen tourism locations. *Tourism and Hospitality Planning & Development*, 7 (1) 59-75.
- Kim, S. y Long, P. (2012) Touring TV soap operas: genre in film tourism research. *Tourist Studies* 0 (0), 1–13.
- Kim, S. y Reijnders, S. (2018) *Film tourism in Asia. Evolution, transformation, and trajectory*. Singapur: Springer Nature.
- Lamerichs, N. (2014). Cosplay: the affective mediation of fictional bodies. En A. Chauvel, N. Lamerichs y J. Seymour (eds.). *Fan studies: researching popular audiences*. (págs. 123-131). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Larsen, J. y Urry, J. (2011) Gazing and performing. *Environment and Planning D: Society and Space* 29, pp.1110-1125.
- Lee, J. W y Lee S. H. (2017) Marketing from the art world: a critical review of american research in arts marketing. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47 (1) 17-33.
- Leonard, I, A (1979). *Los libros del conquistador*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Light, D. (2009). Performing Transylvania: tourism, fantasy and play in a liminal place. *Tourist Studies* 9 (3) 240–258.
- Lipoveski, G. y Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Luhmann, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Lukin, L. (2018) Pragma-Austerlitz /Europa Mater. En *Cuadernos LIRICO* 19. Recuperado el 17/7/2019 <https://journals.openedition.org/lirico/6678>.
- Lukinbeal, C. y Zimmermann, S. (2006) Film geography: a new subfield. *Erdunke* 60 (4) 315-325.



Määttänen, P. (2005) "Aesthetics of movement and everyday aesthetics" *Contemporary Aesthetics* 1 Aesthetics and mobility. Recuperado el 10 de julio de 2019

<https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=347>.

MacCannell, D. ([1999] 2003). *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.

Martin-Jones, D. (2014) Film tourism as heritage tourism: Scotland, diaspora and the Da Vinci Code (2006). *New Review of Film and Television Studies*, 12(2) 156-177.

McLaughlin, D. (2016a) "The work and the world: mobilities and literary space". *Literary Geographies* 2(2) 122-127.

_ (2016b). "The game's afoot: walking as practice in sherlockian Literary Geographies". *Literary Geographies* 2(2) 144-163.

MacLeod, N. (2021) 'A faint whiff of cigar': the literary tourist's experience of visiting writers' homes. *Current Issues in Tourism*, 24 (9) 1211-1226.

Metz, C. (1996). *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mitchell, H, y Stewart, M. (2012). Movies and holidays: the empirical relationship between movies and tourism. *Applied Economics Letters*. 19 (15) 1437-1440.

Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nanjangud, A., (2019) "Bollywood Tourism in Japan". *International Journal of Contents Tourism*, 4, pp. 1-11.

Naukkarinen, O. (2005) "Aesthetics and mobility. A short Introduction into a moving field". *Contemporary Aesthetics*, 1. Recuperado el 10 de julio de 2019
<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=350>.

Noy, C (2007) The Language(s) of the tourist experience: an autoethnography of the poetic tourist. En I. Ateljevic, N. Morgan & A. Pritchard (eds.), *The critical turn in tourism studies: innovated research methodologies* (págs. 349-370). New York. Elsevier.

Onfray, M. (2016): *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Buenos Aires: Taurus.

O'Connor, N., Flanagan, S. y Gilbert, D. (2010) Promoting tourist destinations: a film tourism model. En G. Gorham y Z. Mottiar (eds.) *Contemporary issues in irish and global tourism and hospitality* (págs. 124- 136). Dublin: Dublin Institute of Technology.

Özdemir, G y Adan, O. (2014) Film Tourism Triangulation of Destinations. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 148 pp. 625 – 633.

Pardoe, J. (2013) Interpreting UK literary houses through post-writer histories. *International Journal of Humanities and Social Science* 3 (17) 42-49.

Plate, L. (2006). "Walking in Virginia Woolf's footsteps. Performing cultural memory". *European Journal of Cultural Studies* 9 (1) 101-120.

Pocock, D. C. D. (1987) Haworth: the experience of a literary place. En W. E. Mallory and P. Simpson-Housley, (eds.) *Geography and Literature* (págs. 135-142). Syracuse: Syracuse University Press.

Quinn, B. (2005). Arts festivals and the city. *Urban studies*, 42 (5-6) 927-943.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.



- Reijnders, S. , Bolderman, L., Van Es, N. y Waysdorf, A. (2015) "Locating imagination: an interdisciplinary perspective on literary, film, and music tourism". *Tourism Analysis*, 20, pp. 333–339.
- Reijnders, S. (2016). Stories that move: fiction, imagination, tourism. *European Journal of Cultural Studies*, 19(6) 672–689.
- _ (2011). "Stalking the count Dracula, fandom & tourism". *Annals of Tourism Research* 38(1) 231-248.
- _ (2010) "On the trail of 007: media pilgrimages into the world of James Bond". *Area* 42 (3) 369–377.
- Salazar, N. B. (2013). "The (im)mobility of tourism imagineries" en M. Smith y G. Richard (eds) *The Routledge handbook of cultural tourism* (págs. 34-39). Nueva York: Routledge.
- Saretzky, 2012 Saretzki, N. (2013) "Literary trails, urban space and the actualization of heritage" *Alma Tourism* 8 pp. 61-75.
- Saunders, A. (2009). "Literary geography: reforging the connections". *Progress in Human Geography* 1–17.
- Scarles, C.E., Siripis, M. y Airey, D. (2016) "Being a tourist or performer? Tourists' negotiation with mediated destination image in popular film". En C. Scarles y J.A. Lester (ed.) *Mediating the tourist experience: from brochures to virtual encounters* (págs. 321-339) Nueva York: Routledge.
- Schroeder, J. (2005) The artist and the brand. *European Journal of Marketing* 39 (11/12), 1291-1305.
- Shani, A., Wang, Y., Hudson, S. y Moreno Gil, S. (2008) "Impacts of a historical film on the destination image of South America". *Journal of Vacation Marketing* 15 (3) 229-242.
- Sheller, M. y Urry, J. (2006): "The new mobilities paradigm". *Environment and Planning*. 38, pp. 207-226.
- Steimberg, O. (2003) "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de géneros y relatos". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes* 2. Recuperado el 15 de julio de 2019 <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=49&idn=1&arch=1#texto>.
- _(1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Tatavitto, M. S. (2023). "Crítica e intervención literaria del espacio urbano: dos casos de consumo móvil" ponencia presentada en XI Congreso Argentino de Semiótica (15 a 19/08/2023) Buenos Aires: UNA.
- _ (2019): "Literatura y patrimonio: el caso de la Villa Ocampo" ponencia presentada en las XIII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 26 al 30 de agosto, Buenos Aires.
- _ (2016) "Mediación narrativa: arte y movilidad" ponencia presentada en X Congreso Argentino y V Congreso Internacional de Semiótica, Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional de Paraná, Asociación Argentina de Semiótica.
- Traversa, O. (2022). Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva. *Cuadernos del IIEAC* 8: pp. 5-13.



- _ (2020). Salomé: un caso de recurrencia discursiva. Actas 14º Congreso Mundial de Semiótica: *Trayectorias* (págs. 145-153). Buenos Aires: Libros de Crítica.
- _ (1995) "Carmen, la de las transposiciones". En: *La piel de la obra*. Buenos Aires: Instituto de Artes del espectáculo, UBA.
- Tribe, J. (2008). The art of tourism. *Annals of Tourism Research* 35 (4) 924–944.
- Urry, _ ([1990] 2002): *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.
- _ (1995) "The making of the Lake District" En *Consuming places* (págs. 193-210). Londres: Routledge.
- Verón, E. (2013): *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- _ (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- _ (2002) *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.
- _ (1999) *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- Watson, N.J. (2013). Exhibiting Literature. Austen Exhibited. En K. Kroucheva and B. Schaff (eds) *Kafkas Gabel: Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (pág 227–250). Bielefeld: transcript Verlag.
- _ (2011) "Fandom mapped: Rousseau, Scott and Byron on the itinerary of Lady Frances Shelley". En E. Eisner (ed.) *Romantic Fandom. A romantic circles praxis*. Recuperado el 2 agosto de 2013 <https://romantic-circles.org/praxis/fandom/index.html>
- _ (2006). *The literary tourist*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Weston, D. (2016) *Contemporary literary landscapes: the poetics of experience*. Londres: Routledge.
- Woolf, V. (2001). *Viajes y viajeros*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Yen, C-H. y Teng, H-Y. (2015) Celebrity involvement, perceived value, and behavioral intentions in popular media-induced tourism". *Journal of Hospitality and Tourism Research* 39 (2) 225-244.



Goce en movimiento. Dos grados de performatividad

María Rosa More
ardaizaz@gmail.com

Resumen

Este artículo reflexiona sobre las experiencias de visita a espacios marcados por lenguajes del arte, señalados por su significación, que pertenecen a la categoría de eventos performativos – experiencias en que los sujetos hacen intervenir todo el cuerpo incluyendo su movilidad-. Nos detuvimos en dos tipos de situaciones: pasar un día de campo y visitar museos. A partir de comentarios de viajeros –descargados de una plataforma de promoción turística- observamos la existencia de, al menos, dos grados de involucramiento emocional: uno de gran intensidad en la experiencia performativa (día de campo) y otro (visitas a museos) en que el sujeto usuario establece una gran distancia emocional haciendo prevalecer lógicas racionales en sus juicios.

Palabras clave: performatividad; emociones; movilidad

Abstract: This article reflects on the experiences of visiting spaces marked by art languages, indicated by their significance, which belong to the category of performative events – experiences in which the subjects involve the whole body, including their mobility-. We stopped in two types of situations: spending a field day and visiting museums. Based on traveler comments -downloaded from a tourism promotion platform- we observe the existence of at least two degrees of emotional involvement: one of great intensity in the performative experience (field day) and another (visits to museums) in that the user subject establishes a great emotional distance making rational logics prevail in his judgments.

Keywords: performativity; emotions; mobility

Presentación

Este trabajo, sigue los lineamientos generales en cuanto a nociones y metodologías de una investigación más amplia: “Intervenciones críticas: algunas lógicas actuales y locales” (IIEAC, UNA, 2020/2022). Nuestra propuesta es investigar intervenciones críticas que, en la actualidad, tienen formas diferentes de la crítica clásica, por esa razón optamos por esta denominación, en oposición a otras más utilizadas. Además, con este nombre nuestra investigación reafirma su inscripción en el dominio de una semiótica que, a través de la noción de interpenetración –arte/sociedad-, busca definir y analizar indicadores discursivos observables de los vínculos entre el sistema del arte y otros sistemas sociales que aparentemente son percibidos como distantes uno de otro.

En este artículo nos ocuparemos de eventos pertenecientes a la clase *arte-crítica-consumos móviles*. Nos detendremos a analizar los mecanismos o dinámicas que actúan en la generación de la inducción que producen objetos del arte hacia la movilidad, el desplazamiento de sujetos –lectores, espectadores- que desean ir al encuentro de lugares “reales” vinculados de algún modo con los ficcionales con el fin reavivar, comprender o evocar la fruición del contacto con la obra artística y su discursividad, que los indujo a ponerse en movimiento.



Un caso para analizar

Nos ocuparemos de un caso paradigmático en que un espacio con escasa diferenciación en cuanto a su entorno, la pampa, es marcado fuertemente por una obra literaria: la novela de Ricardo Güiraldes *Don Segundo Sombra*, nos referimos a San Antonio de Areco.

Este pueblo –semejante a muchos de la pampa bonaerense devino en un lugar mítico, un espacio primordial, con una fuerte carga simbólica, un sitio que se vincula al origen de una identidad regional, así lo afirman los discursos promocionales, tanto oficiales -sitio *on line* municipal de la ciudad de Areco, como los discursos publicitarios de turismo.

Nos proponemos circunscribir las cualidades que articulan el producto estético, la novela, con un conjunto discursivo diverso cuyo punto de arranque sería la citada obra que se habría diversificado en una pluralidad de “activadores discursivos” que convergen en el señalado fenómeno social de movilidad.

Partimos del reconocimiento del poder del arte -en especial de las narraciones- de inducir a procesos de movilidad: viajes, recorridos y sus consiguientes resignificaciones de espacios y enclaves y su marcación simbólica. Atendemos a un cambio en las ópticas de análisis de la circulación y la fruición artística vinculándola con nuevos trabajos de investigación realizados por el llamado *mobility turn*. Se trata de una tendencia que proviene de diferentes campos teóricos: la semiótica, la geografía humana y la sociología, como las más relevantes.

Entendemos estos fenómenos como:

[...] actos interpretativos de consumo/fruición de las ficciones narrativas caracterizados como móviles que devienen en procesos de visita a geografías imaginadas en esas ficciones [...] serían una forma de acto singular de *reconocimiento*, una apropiación interpretativa atestiguada por medios no usuales, ya que se materializa en un régimen semiótico particular, el viaje. (Tatavitto, 2016: 1-2)

Las apropiaciones interpretativas móviles que nos ocupan implican episodios de por sí performativos: poner el cuerpo en movimiento, ir al encuentro, desplazarse, pasear, cumplir un recorrido: actuar.

Se analizó un caso local de consumo patrimonial: el de las visitas a museos y estancias ubicadas en los alrededores de la localidad de San Antonio de Areco -paraje marcado por la novela de Güiraldes “*Don Segundo Sombra*”, este acercamiento responde a la intención de profundizar en las estructuras significantes de las distintas propuestas de tours patrimoniales y analizar los grados de inmersión de esas opciones performáticas.

Se utilizaron 150 comentarios escritos por visitantes vertidos en la plataforma digital de viajeros, *TripAdvisor*, consultada entre el 3 de marzo y el 2 de abril del año 2019²⁰.

Para circunscribir con mayor precisión nuestro enfoque recurrimos a uno de los planteos que desarrolla Tim Cresswell (2010), referidos a la movilidad. Consiste en distinguir tres aspectos en ella: el *desplazamiento* -ir de un lugar a otro-; la *significación o sentido* atribuido a ese movimiento generado por discursos y narraciones acerca del recorrido realizado y la *práctica del movimiento, la experiencia*, o sea, cómo se siente el moverse en una dirección antes que en otra. Este autor sostiene que la mayor parte de los estudios de movilidad se han ocupado sólo del desplazamiento, no se ha entendido el fenómeno de manera holística, se ha dejado de lado

²⁰ *TripAdvisor*. Consulta 03/03/ al 02/04 de 2019. “Día Gaucho para grupos pequeños en una granja en San Antonio de Areco”, <https://www.tripadvisor.com.ar>> Attractions Review y “Atracciones en San A. de Areco”, <https://www.tripadvisor.com.ar>Attractions-g316038>



tanto el *sentido* como la *experimentación*. En este trabajo nos centraremos en el plano de la movilidad privilegiando el *sentido* de los desplazamientos y la profundización de la *experiencia vivida*.

Viajes al pasado

Esa marcación simbólica que la novela imprimió en ese espacio no solo permite hacer un recorrido por los lugares *reales* que se nombran en la obra literaria- el río Areco, El Puente Viejo, la pulpería La Blanqueada- sino que esa impronta con su amplia carga de sentidos ha trascendido los límites del pueblo.

Ha alcanzado sus alrededores rurales donde se encuentran antiguos cascos de estancias y viejas casonas que hoy se hace posible visitar aunque sus vínculos con la novela en cuestión sean vagos o inexistentes. No obstante, igualmente han producido una marcación inespecífica y generalizada que cubre la zona y que se hace patente en variados discursos, desde los sitios promocionales de turismo como en las referencias de los guías de viajes o en las locuciones de los presentadores en los eventos al aire libre: festivales de música folclórica o muestras de habilidades de jinetes criollos.

Entre las opciones promocionadas se destacan dos que hemos seleccionado por considerarlas opuestas, en una primera mirada, en cuanto al grado de involucramiento de los actores. Se trata de las visitas a museos- en la localidad de Areco- y estadías diarias en antiguas estancias ubicadas en puntos cercanos.

Visitas a estancias²¹

La mayoría de los visitantes se manifiestan en sus comentarios muy sensibilizados o movilizados por haber tenido una estadía previa en el país, esto crea una disposición afectiva que potencia el alto grado de inmersión con que viven la experiencia de visita, sus relatos y comentarios *on line* en las plataformas turísticas expresan una gran satisfacción por los buenos momentos vividos y “lo gratificante del trato amistoso”, “muy afectuoso” que recibieron y pudieron ellos mismos expresar, sino el grado de realidad, de autenticidad con que sintieron sus vivencias y las de sus anfitriones, “me sentí entre amigos”, suelen decir. Pareciera que se ha producido un cierto encantamiento por el cual lo que es planeado, armado como un programa, como una *performance*, aquí el término está usado en el sentido de género artístico (Heynich y Shapiro, 2012), algo ensayado como una obra teatral donde cada operador actúa su papel, es recibido como algo espontáneo y real.

Este encantamiento nos recuerda lo que Mike Crang (2003) apuntó como aquel fenómeno que observó estudiando el mundo de los admiradores de Jane Austen quienes *veían* la ficción como realidad y además la sentían como tal. La inmersión física y emocional produce esa ilusión que, en términos de Umberto Eco (1999) transforma lo falso en verdadero, lo artificial en natural, lo impostado en espontáneo y un simulacro en la vida misma.

En la visita a la vieja estancia, todos son *performers*, tanto los anfitriones como los visitantes, entre todos crean la magia de volver el tiempo hacia atrás, ser los estancieros que reciben a sus parientes o amigos a pasar un día de celebración y los viajeros creen ser las visitas

²¹ La opción de pasar un día de campo generalmente se ofrece a viajeros que habiendo recorrido otras zonas del país vuelven a Buenos Aires para embarcarse a sus lugares de origen. El día de campo consiste en una recepción por parte de los anfitriones -dueños de casa-, el ofrecimiento de un almuerzo -un asado tradicional- paseos por los alrededores del establecimiento y una presentación de música, canto y danzas nativas.



esperadas por ellos, que los reciben con afecto y deseos de complacerlos. Una hospitalidad que llega a conmover a muchos y así lo expresan en forma reiterada.

Visitas a museos

Los museos de San Antonio de Areco están ubicados en la zona urbana. En el pueblo hay doce, todos referidos a la vida gauchesca. Nos detendremos en los comentarios extraídos de la plataforma *TripAdvisor* de viajeros, que surgen a propósito de las visitas a museos que están en el casco histórico. Ellos son Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, Museo Las Lilas de Areco, donde se encuentra la obra de Florencio Molina Campos y Museo Draghi, la casa-taller del platero del mismo nombre.

Los visitantes luego de recorrer los museos hilvanan a través de sus comentarios un discurso predominantemente crítico que marca cierta distancia emocional como si fueran peritos o evaluadores. Pueden elogiar la “excelente curaduría” del museo Draghi, la buena organización de los momentos en la exhibición del museo Las Lilas. También evalúan el estado de los edificios señalando “falta de mantenimiento”, refiriéndose al Museo Gauchesco o al expresar que “todo está impecable” en el Draghi, museo puesto “al mejor nivel”, según sus opiniones.

También adoptan actitudes de consejo o recomendación: “que no dejen de visitar la colección de platería” o que “concurran con los niños al museo Güiraldes, “para que conozcan algo del pasado de su país”. No olvidan dirigirse a los responsables del cuidado de estos espacios señalando que podrían mejorar sus instalaciones o agregar textos en idioma inglés, como si fueran consultores de imagen o de comunicación. No están ausentes los comentarios sobre las exigencias o no, del pago de las entradas; es llamativo que ese detalle no fuera tematizado en el caso de las visitas a estancias.

Se hace evidente que estas actitudes hablan de una toma de distancia, una separación entre el observador y lo observado, se produce una objetivación, lo que se contempla puede ser evaluado, apreciado o rechazado, juzgándose no solo los materiales de la exposición, sino también la forma de exhibirlos y la relación costo beneficio en los que exigen el pago de la entrada.

Dos formas de fruición

Partimos de la concepción de que los recorridos turísticos tienen siempre para el usuario un contenido performático ya que son una invitación a poner el cuerpo, a vivir una experiencia que los aleje de su vida corriente y los ponga frente a estímulos nuevos, o al menos, no cotidianos. Ahora bien, estas dos modalidades que hemos descripto permiten diferenciar grados, o formas de performatividad.

La estructura del evento que favorece la inmersión -día en la estancia- tiene la particularidad de que el visitante se *introduce en la escena, es parte del fenómeno*; la recorrida por un museo, en cambio, lo deja al paseante fuera de la escena, sumido en la contemplación de los objetos, solo con su imaginación para recrear ese mundo que observa. En las visitas a estancias, el sujeto no está solo, la interacción con los anfitriones dan *vida* a la escena en la que está incluido y es a través de esas vivencias que puede experimentarla con intensidad real. En un extremo la visita a una antigua estancia, se define como un evento *performático pleno*; en el otro, los recorridos por los museos en que el visitante parece ejercer cierto grado de distancia, con una *actitud contemplativa* que implica un *menor grado de involucramiento emocional* en comparación con la otra experiencia.



El paseante no se encuentra en ese pasado que está calladamente aludido, ni en ese presente que observa, él es una pieza de articulación entre esos dos mundos. Como lo puntualiza Crang (2003), en un capítulo del libro *Jane Austen and Co.*²², los turistas realizan -sin saberlo- un trabajo de orden interpretativo combinando una serie de conexiones imaginarias, en una tarea de montaje entre distintos registros: sus emociones, sus recuerdos, sus lecturas, con sus vínculos con lo real y sus desplazamientos en el espacio.

Así, mientras los lugares del recorrido hacen presente el pasado de ese paraje, de Ricardo Güiraldes y de Don Segundo Sombra, al mismo tiempo esos sitios son imprecisos, mágicos por ser mundos que pertenecen al pasado, solo aparecen reconstruidos por la superposición de versiones imaginadas de la vida del escritor, su novela y el mundo rural que dio forma a las tradiciones de esa región.

Referencias bibliográficas

Crang, Mike (2003). "Placing Jane Austen, displacing England: touring between book, history and nation" en Suzanne R. Pucci y James Thompson (ed.) *Jane Austen and Co.: remaking the past in contemporary culture*. 111-132. New York: SUNY Press. (Traducción de M. S. Tatavitto)

Cresswell, T. (2010). "Towards a politics of mobility". *Environment and Planning D: Society and Space* 28: 17 – 31 (Traducción de M. S. Tatavitto).

Eco, Umberto. (1999). "Viaje al mundo de la hiperealidad". En *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

Heinich, Nathalie y Shapiro, Valerie. (2012). *When is artifications?* Consultado el 2 de agosto de 2018 en: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>

Mac Cannell, Dean. (1999). *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press.

Urry, John. (1990). *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.

Tatavitto, M. Silvina (2020). Inducción fílmico-literaria de viajes y transposición(es). En *Artes y lenguajes: actas del 14º Congreso Mundial de Semiótica: trayectorias*. Bs As: Libros de Crítica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes.

_ (2016). "Ficción narrativa y movilidad o cómo el arte mueve a viajar". Buenos Aires (Mimio de circulación intra-grupo de investigación).

Verón, Eliseo. (2013). *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós

²²En el capítulo "Placing Jane Austen, displacing England: touring between book, history and nation" del libro mencionado.



Transposición e inducción fílmica del viaje

Gastón Ezequiel Lorefice
gaslorefice@gmail.com

Resumen

El presente artículo indaga sobre tres fenómenos relacionados con la movilidad: por un lado el fenómeno transpositivo en tanto movimiento relacionado con lo simbólico y la reformulación del sentido; por otro lado, el pasaje de las obras literarias y cinematográficas a circuitos turísticos de creación relativamente reciente; por último, un tipo de consumo estético relacionado con la movilidad, es decir, alejado de la expectación “clásica”.

This article investigates three phenomena related to mobility: on the one hand, the transpositive phenomenon as movement related to the symbolic and the reformulation of meaning; on the other hand, the passage of literary and cinematographic works to tourist circuits of relatively recent creation; finally, a type of aesthetic consumption related to mobility, that is, far from the “classical” expectation.

Palabras clave

Movilidad, transposición, inducción fílmica, producción social del sentido, circuitos turísticos

Abstract

This article investigates three phenomena related to mobility: on the one hand, the transpositive phenomenon as movement related to the symbolic and the reformulation of meaning; on the other hand, the passage of literary and cinematographic works to tourist circuits of relatively recent creation; finally, a type of aesthetic consumption related to mobility, that is, far from the “classical” expectation. This article investigates three phenomena related to mobility: on the one hand, the transpositive phenomenon as movement related to the symbolic and the reformulation of meaning; on the other hand, the passage of literary and cinematographic works to tourist circuits of relatively recent creation; finally, a type of aesthetic consumption related to mobility, that is, far from the “classical” expectation.

Key words

Mobility, transposition, film induction, social production of meaning, tourist circuits

Introducción

La Pampa y el desierto argentinos han sido y aún son el escenario donde se han forjado múltiples historias relacionadas con la gauchesca. En un intento por delimitar una pintura de lo típicamente argentino, la literatura y más tarde el cine, han configurado diferentes modos de representar este universo y han contribuido a la construcción y consolidación de una cierta identidad nacional. Podría decirse entonces, que desde este momento fundacional hasta la actualidad, las representaciones literarias o cinematográficas han instalado una serie de imaginarios, estereotipos y formas concretas de representación que muchas veces son coincidentes con la oferta cultural ligada a la experiencia “del campo” y el supuesto contacto con el folclore. Desde esta perspectiva, en cierta medida algunos de los circuitos turísticos vinculados a la gauchesca podrían ser pensados como deudores de la literatura y el cine y estarían reflejando una forma concreta de movilidad. Y es desde esta mirada, de las disciplinas artísticas como constructoras de lugares (Orueta: 2013) que nos interesa analizar algunas representaciones para indagar sobre la tensión entre producciones que representan, elaboran



temáticas y enuncian de un modo diverso, una serie de aspectos relacionados con la pampa, el desierto o la figura del gaucho y su capacidad para motivar o inducir al viaje.

Quisiéramos citar a colación tres ejemplos de este diálogo entre ambas disciplinas a través del análisis de una serie de fenómenos transpositivos, los cuales constituyen un tipo concreto de movilidad: movilidad en términos de lo simbólico. Siguiendo a Creswell podríamos afirmar que el nuevo paradigma de las movilidades se centra en tres aspectos o dimensiones de la movilidad: la movilidad física o el movimiento físico en sí mismo; la movilidad simbólica o aquella relacionada con los significados que se dan en el movimiento (discursos, narrativas e historias sobre el hecho del movimiento); y finalmente la movilidad performativa o aquello experimentado a través de la práctica del movimiento (Creswell: 2010). Como señala Creswell, diferentes formas de investigación sobre la movilidad, exploran cualquiera de estas tres dimensiones. Dicho de otro modo, como sugiere el autor: “Se podrían hacer conjuntos similares de observaciones sobre todas las formas de la movilidad: tienen una realidad física, están codificadas cultural y socialmente y se experimentan a través de la práctica” (Creswell, 2010: 6).

En este caso nos centraremos en la movilidad simbólica que tiene lugar en el pasaje de un conjunto de obras literarias al lenguaje cinematográfico. Estos ejemplos fueron seleccionados por su valor contrastivo (Verón: 1983, 2007): por un lado la novela *Don segundo sombra* de Güiraldes; el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y *Aballay* de Antonio Di Benedetto, concebido originalmente como un cuento.

El fenómeno transpositivo: Don segundo sombra o la idealización de lo gauchesco

De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados (J.L.B)

La novela *Don segundo sombra* (1926) constituye uno de los casos donde la movilidad se presenta como elemento estructurante del texto, ya que se trata por así decirlo, de la historia de un viaje. Este viaje, además de suponer una cierta aventura para sus personajes, se revela como una historia de aprendizaje o iniciación.

Bajo este andar, el horizonte pampeano es entonces descrito como el lugar de la desprotección y de la falta de recursos, la ausencia de senderos y la interminable zona por donde hay que arrear a los animales contra las inclemencias del clima y el terreno. Y es en este andar a través de lo incierto donde los personajes se enfrentan con distintos sucesos del destino: amores no correspondidos o encuentros poco felices con la ley son parte del repertorio de motivos temáticos típicos. También es el lugar donde el joven deviene hombre frente al ejemplo del gaucho maduro y aprende a leer la naturaleza mientras intenta dominarla bajo el influjo de un presente siempre continuo. Este error constante en un paisaje infinito tiene tanto peso que, el libro finaliza cuando el personaje que relata la historia es informado sobre su verdadera identidad y pasa a heredar los bienes de familia para luego afincarse. De este modo, la obra también refleja el pasaje de un estrato social a otro y la polarización de quien vivió humildemente y por el accionar del destino se convierte de la noche a la mañana en dueño de estancia. Este arraigarse conlleva al fin de la movilidad y por ende, del relato. Desde este lugar, el gaucho es descrito como un personaje errante que no termina por arraigarse del todo en ningún lugar específico, que se encuentra en su medio natural cuando se desenvuelve en ese terreno que por su extensión y topografía es representado como lo sublime: la pampa infinita.

Como señalamos, por tratarse de una novela de aprendizaje, la figura que se construye en torno al gaucho es en algún sentido ideal y paternalista, ya que todo el tiempo se alza como un



ejemplo para el aprendiz. El personaje que narra la historia lo hace a través de una mirada melancólica que intenta dejar testimonio sobre los tiempos pasados y sobre un personaje que está a punto de extinguirse. Con él no solo se termina una historia, sino también una serie de valores. En este sentido, el gaucho se encuentra profundamente enraizado en las variadas formas del costumbrismo y la tradición, las cuales se constituyen a su vez, como el lugar susceptible donde es posible encontrar eso que denominamos valores nacionales.

No obstante el carácter ejemplar de este personaje, se lo representa en algún sentido como una figura despolitizada (sobre todo si se lo compara con otras representaciones pertenecientes al género) que responde a uno o varios patrones de estancia y que no se presenta disconforme con su destino. Ciertas operaciones críticas en torno a la versión literaria hacen hincapié sobre un tipo de figura construida donde prima el decoro del costumbrismo, pero sobre todo donde anhelos de libertad y repulsión por cualquier forma de dominio (lo cual se constituía como una característica típica del gaucho, por ejemplo en el caso de Moreira) se encuentran prácticamente ausentes.

En su versión cinematográfica, *El Segundo sombra* de Manuel Antín (1969) es una obra que viene a reponer lo dicho en la obra literaria. Prácticamente elaborada con mínimos desvíos, se constituye como un intento por reafirmar el lugar de sacralidad otrora otorgado a la novela de Güiraldes dentro de la literatura gauchesca. La obra de Antín se presenta como una especie de resumen, de simplificación del texto literario, el cual por su extensión es más rico en detalles y descripciones. Este respeto por la obra original puede apreciarse en la caracterización del gaucho y su vestuario, el recitado de pasajes en forma textual, la descripción general que de la pampa se hace o la utilización de la jerga gauchesca.

No obstante este respeto inicial, la obra cinematográfica introduce ciertos cambios que se vinculan con la alteración del orden cronológico (ya que la primera escena es la última en la novela) con la escisión de diálogos (lo cual responde a los tiempos impuestos por el cine) con la adaptación de escenas y con el aporte realizado por la música y el sonido. La música sobre todo de guitarras, viene a completar un clima que funciona a modo referencial para las escenas descriptivas, especialmente cuando del retrato de la pampa y del costumbrismo se trata.

Uno de los elementos nuevos que no está presente en la obra literaria (que en la versión cinematográfica funciona como innovación) se corresponde con la representación teatral de una de las tantas historias narradas por Don Segundo. A modo de “teatro filmado” distintos personajes aparecen en escena para materializar la historia de la miseria, que en el texto literario fuese narrada vía tradición oral. En la obra de Güiraldes, el clima que acompaña estas instancias narrativas se construye a partir del fogón, los mates, el misterio que genera la noche y el resonar de la palabra que retumba grave ante la expectación del resto de los escuchantes en medio de un profundo silencio. En la versión cinematográfica en cambio, a través de un gesto si se quiere manierista, lo que enmarca este relato es la evidencia de la puesta en escena, la artificialidad de los decorados y la iluminación de estudio.

Como indicamos más arriba, la narrativa de *Don Segundo Sombra* se constituye a partir de un viaje, es decir, que el acto performativo llevado a cabo por los personajes a lo largo de la pampa se presenta como elemento estructurante del texto. Sin embargo, si atendemos a la dimensión simbólica de la movilidad, veremos que en el desplazamiento de cada personaje se juega un conjunto de significados en particular. Una cuestión inicial que se pregunta Creswell es ¿Por qué se mueve una persona o una cosa? Como señala el autor, la movilidad y el desplazamiento han sido considerados a lo largo de la historia desde distintas ópticas: “la movilidad ha sido concebida históricamente como aventura, como tedio, como educación, como libertad, como moderno, como amenazante” (Creswell, 2010:6). En el caso de la novela



podríamos preguntarnos ¿Qué significados se desprenden de la trayectoria realizada por cada uno de los personajes? ¿Cuáles son los móviles/elementos motivacionales que hacen posible tal desplazamiento, tal historia? ¿Cuáles son las consecuencias de dicho viaje? En el caso de Don Segundo, es la búsqueda de trabajo lo que lo lleva a emprender su camino. Pero en el caso del aprendiz, Fabio Cáceres, observamos que su viaje se inicia cuando se escapa de su pueblo debido a la mala relación que tiene con sus familiares, el hastío que le producen sus condiciones de vida en general. Como el narrador de la historia señala:

“La calle fue mi paraíso, la casa mi tortura (...) Lo que llevaba yo escondido de alegría y de sentimientos cordiales, se libertó de su consuetudinario calabozo y mi verdadera naturaleza se expandió libre, borbotante, vívida (...) Entreveía una vida nueva hecha de movimiento y espacio” (Güiraldes, 1978: 27).

Respecto de las consecuencias de dicho viaje, podría señalarse que para ambos personajes el desplazamiento supone una gran transformación. La red de significados que acompaña cada trayectoria varía según cada caso; para el aprendiz supone escape, aventura, aprendizaje, imitación, reverencia, el contacto con un legado y finalmente afincamiento y el descubrimiento de su propia identidad. Para el gaucho maduro supone en cambio, paternalismo, cuidado, enseñanza, transmisión de valores.

En relación a la movilidad de los textos, es decir, en relación al fenómeno transpositivo, entendemos que el respeto y la idea de fidelidad propuesta por Antín respecto de la obra literaria, se traduce en un intento de borramiento de la movilidad. Como señalamos más arriba, la obra cinematográfica intenta reponer de la manera más fidedigna posible, la representación que tiene lugar en la novela.

Una forma de la resistencia: Juan Moreira

Juan Moreira (1880) concebido originalmente como un folletín propone en cambio un tipo de representación de lo gauchesco que deja entrever una serie de aspectos de la vida en las pampas alejadas de esta visión idealizada por Güiraldes. A su vez estaría basado en el prontuario policial de Moreira, del cual más tarde Gutiérrez se apropiaba para escribir *Juan Moreira*. La obra fue concebida para ser publicada en el folletín *La Patria Argentina*, en la sección dedicada a los “dramas policiales”. Enunciativamente, la obra de Eduardo Gutiérrez se constituye como una denuncia sobre los abusos que, en su condición de gaucho al igual que tantos otros, es víctima Moreira. El gaucho nace “buena gente” pero son las circunstancias las que lo llevan a delinquir, realizar justicia por mano propia, “desgraciarse”, abandonar a su familia y escapar. Su destino, dada su condición social se reduce a la frontera y la lucha con el indio o hacia un permanente exilio (casi un destino trágico) hasta ser cazado y muerto como un animal más. Tomando como punto de partida esta perspectiva, en la obra de Gutiérrez tiene lugar una resignificación de la figura de Moreira que sólo es concebible a partir del pasaje del prontuario policial al folletín: a través de este procedimiento el gaucho asesino es transformado en un héroe popular. De este modo, el mito de Moreira se construye principalmente a partir de la resistencia y su valor para enfrentar este estado de cosas, por la capacidad de hacer frente a la injusticia, algo que constantemente es remarcado en la versión literaria.

Su errar por la pampa entonces, a diferencia de *Don segundo sombra*, se configura a partir de la persecución y el ocultamiento, más en sintonía con el tipo de representación presente en el relato del *Martín Fierro* de José Hernández. De este modo, la pampa es todavía un lugar más hostil y sus inclemencias no son sólo climáticas; la pampa es el lugar donde de manera drástica se resuelven las diferencias bajo un sistema de orden imperante.



De acuerdo con Gonzalo Aguilar y David Oubiña (1993) la versión cinematográfica de Favio (1973) viene a humanizar el personaje de Juan Moreira, al punto de que sus asesinatos constituyen un motivo temático inserto en una trama más general. La obra cinematográfica trabaja sobre una visión más politizada del gaucho y lejos de presentarlo como un héroe, como ocurre en la versión literaria (aquí más bien se trata de un antihéroe) enfatiza su condición de vencido y de paria. De este modo, la vida de Moreira refleja la permanente tensión entre intereses políticos más generales y a su vez, dialoga con un momento concreto de nuestra historia nacional: los años setenta.

Como afirma Fernando Martín Peña (2012) en su libro *Cien años de cine argentino*, la película de Favio se estrenó un día antes de la asunción a la presidencia de Héctor J. Cámpora, quien nombra a Hugo del Carril y Mario Soffici frente al Instituto Nacional de Cinematografía “con el objetivo de promover una nueva legislación que permitiera suprimir la censura y, mientras tanto, evitar cortes y prohibiciones” (Peña:2012; 181) Es significativo remarcar este contexto, dado que la película acompañó todo este proceso (también la masacre de Ezeiza) en el marco de la euforia frente a la vuelta definitiva de Juan Domingo Perón al país. En un testimonio para el libro *La memoria de los ojos*, la mujer de Favio, Carola Leyton, ilustra este momento de diálogo entre la película y el contexto nacional, señalando que el día del estreno fue vivido como una fiesta peronista. Según su testimonio, la ciudad se encontraba enfervorizada con la película, mientras se cantaba la marcha peronista en toda Lavalle, recordando el estreno, en el marco de una fiesta popular. (Bertolini Constanza et al.: 2014)

Otros cambios que introduce la versión cinematográfica respecto de la obra literaria se relacionan con la cronología (ya que la película comienza con el asesinato de Moreira) con la escisión de fragmentos, con la caracterización del personaje principal (ya que la figura de Rodolfo Bebán se aleja bastante del personaje con el rostro picado por la viruela) con la repolitización de Moreira, a quien otros personajes escuchan, responden y siguen. En este sentido, la figura de Moreira se acerca más a la de un puntero político o agitador social, que encarna los ideales de la imaginaria popular.

Si atendemos a la dimensión política del movimiento en *Juan Moreira*, veremos que es radicalmente opuesto a lo que ocurre en *Don Segundo Sombra*. Como señala Creswell, a lo largo de la historia ha habido un interés por controlar, regular y encauzar la movilidad de las personas, tanto por parte de los aristócratas en la Edad Media, como más tarde, por parte de los Estados Modernos. Es lo que el autor denomina “Constelaciones de movilidad” (Creswell, 2010). “La gran mayoría de las personas tenían su movimiento controlado por los señores y la aristocracia. En su mayor parte la movilidad estaba regulada a nivel local” (Creswell, 2010: 24). Sin embargo, como se propone en este mismo texto, *Constelaciones de movilidad*, existían otros sujetos móviles que se encontraban por fuera de esta cadena de mando: se trataba del juglar, el peregrino y el vagabundo, que por supuesto, se encontraban en una situación más marginal. En esta última categoría bien podríamos ubicar al personaje de Moreira, ya que el móvil de su andar en la novela, se encuentra relacionado con la resistencia, el escape, persecución, supervivencia, aunque también, con la libertad.

Otro autor que ha indagado sobre la movilidad en la era postmoderna y en particular en su aspecto político, es Bauman. Parafraseando a ese autor podríamos decir que todos estamos en movimiento pero no todos lo hacemos por el placer de desplazarnos. Su metáfora en torno a los “turistas y vagabundos” (Bauman, 1999) se refiere a aquellos que poseen los medios (los de arriba) y se desplazan porque así lo desean y los que se desplazan porque no les queda otra opción (los de abajo). En la categoría de los “de abajo” se ubican en la sociedad actual los refugiados, los inmigrantes, y todos aquellos, que por el motivo que fuere, se encuentran en situación de desarraigo. Como indica Creswell, el ejercicio comparativo de la movilidad a través



de diferentes épocas, radica en la necesidad de trazar una historia de la movilidad y ahondar en su dimensión política, lo cual significa un valioso aporte para este campo de estudio.

Aballay o la completa anarquía

En el caso de *Aballay* de Antonio Di Benedetto la movilidad también se encuentra como elemento estructurante del texto ya que el personaje principal, al igual que Don Segundo y Juan Moreira, es un personaje errante. Su errar se inicia en la pampa y luego se extiende hacia el desierto.

El desierto, también escenario de luchas con los nativos, es el lugar de la desprotección y de la falta de civilidad (más en sintonía con la mirada de Sarmiento presente en *Facundo*) concretamente el lugar del peligro, donde las diferencias entre los hombres muchas veces se resuelven a facones y cuchillos. Otra vez, no es a la naturaleza a quien se teme, sino a la falta completa de códigos y civilidad. Si en la versión cinematográfica de Favio la figura de Moreira se construía en torno a la resistencia y a las relaciones directas con la política, en el caso de *Aballay* todavía se da un paso más allá: *Aballay* se encuentra por fuera de toda regla. Su historia y sus crímenes se desarrollan bajo una completa anarquía y la aplicación de justicia, en todo caso corresponde no al Estado -que todo el tiempo se encuentra ausente- sino a los particulares. Este último aspecto, tendrá un mayor desarrollo en la obra cinematográfica, al punto de convertir una narrativa de la gauchesca prácticamente en un *Western*.

La versión de Fernando Spiner, *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) supone la presencia de una serie de aspectos retóricos, temáticos y enunciativos propios del género americano-el *Western*- que son traducidos a la escena local a través de un conjunto de recursos típicos. Entre los retóricos; la utilización de unas locaciones muy similares a las del Cañón del Colorado (la película fue rodada en Amaicha del Valle, en la provincia de Tucumán) a través de una serie de planos usuales del desierto y especialmente del hombre y su caballo; entre los temáticos, el típico motivo sobre el asalto a la diligencia “al estilo Porter” y la venganza como elemento estructurante de la trama; entre los enunciativos, el hecho de que el desierto se revele como la plena barbarie, básicamente un mundo polarizado entre fuertes y débiles bajo una dinámica que desconoce cualquier sumisión a la ley.

Uno de los mayores méritos de la versión cinematográfica consiste en haber expandido la historia al ser narrada mayormente desde el punto de vista del vengador y no, como ocurre en el cuento, en torno a la figura de *Aballay*. El desarrollo de este aspecto enriquece el relato en la medida en que concatena una serie de subtramas inexistentes en la obra original, que en cierto sentido, también lo acercan al *Western*. Ejemplos de estas variaciones respecto del cuento son: la relación afectiva entre el vengador y la mujer que es raptada (otro motivo temático común al género al estilo *La Cautiva*) el hecho de que la venganza se ejecute paso a paso y de forma gradual o los *identikit* que elabora el personaje principal.

Sin embargo, los cambios que introduce la versión cinematográfica no se agotan en la asimilación a un género reconocible; se altera también el orden de la narrativa (la escena inicial del libro-la conversación de *Aballay* con el cura donde se explicita el porqué de su penitencia y su modo de actuar- tiene lugar hacia el final de la historia) como también podría señalarse el hecho de que hay una mayor descripción de la clase dominante y de la situación social en general que en el cuento.

El pasaje de las obras a los circuitos turísticos

A través del anterior ejercicio comparativo se ha intentado demostrar la tensión existente entre diferentes representaciones de la literatura y el cine sobre lo gauchesco a partir de un



tipo concreto de movilidad, aquella relacionada con lo simbólico y el efecto transpositivo. Dichas obras construyen figuras que se asientan, por así decirlo, sobre ciertos estereotipos y formas de lo verosímil; más ideal o pintoresco del gaucho y sus actividades (y por ende más despolitizado) como en el caso de Güiraldes y Antín; donde se traza la figura de un héroe popular como en el folletín de Gutiérrez; donde se remarca su condición de excluido o vencido, como ocurre en el cuento de Di Benedetto y en la obra cinematográfica de Favio; o donde se lo retrata como un salteador de caminos (Fernando Spiner). Ahora bien, ¿En qué medida pueden ser estas obras literarias o cinematográficas pensadas como condición de producción para la creación de lugares? Decimos creadoras de lugares y no de espacios, ya que como propone Creswell, son nociones que aluden a cuestiones distintas. El espacio muchas veces se reconoce como algo indiferenciado, como la topografía natural, muchas veces amenazante y desprovisto de significado. Como remarca Creswell:

El espacio, entonces, ha sido visto en distinción al lugar como un reino sin significado, como un 'hecho de la vida' que, como el tiempo, produce las coordenadas básicas para la vida humana. Cuando los humanos invierten significado en una porción de espacio y luego se apegan a ella de alguna manera (nombrar es una de esas formas) se convierte en un lugar. (Creswell: 2004)

Otra mirada respecto del lugar propuesta por Creswell tiene que ver con pensar el lugar como una forma de comprensión, es decir, como una forma de ver, conocer y comprender el mundo en la medida en que existen apegos, conexiones e interacciones ricas entre las personas que constituyen, parafraseando a Creswell, mundos de significado y experiencia. Entendemos que esta mirada puede resultar particularmente útil para pensar el fenómeno transpositivo. Por poner sólo un caso, Aballay en su versión cinematográfica, asimila las características de un género estadounidense como el *Western* a una narrativa sobre lo gauchesco en Argentina. A través de este procedimiento se emparenta un conjunto de características y significados de “aquel lugar” (el lejano oeste) con la presunta realidad vivida en el interior de nuestro país, como si de un mismo lugar (y por ende de una misma cosmovisión) se tratase.

Esta operación-la de crear lugares a partir de un cierto espacio-es un recurso típico dentro de la producción literaria y cinematográfica en la medida en que se dota a esas locaciones (espacios reales o imaginarios donde transcurre la narrativa) con un conjunto de significados en particular. De acuerdo con el autor “Las novelas y las películas (al menos las exitosas) a menudo evocan un sentido de lugar, un sentimiento de que nosotros, los lectores/espectadores, sabemos lo que es estar allí”. (Creswell: 2004; 6)

Dada esta operación antes descrita, podría afirmarse que muchas de estas obras funcionan como condición de producción para la creación de determinados circuitos turísticos. Es decir, la literatura y el cine como fundantes de lugares por un lado, y por otro, como inductoras al consumo de ciertos bienes y productos culturales. Siguiendo a Orueta, los procesos de inducción fílmica al viaje (aunque entendemos que funciona de forma similar en la literatura) serían posibles gracias a que:

- ✓ Como cualquier industria cultural, el cine produce y vende contenidos inmateriales, pero disocia el lugar geográfico del filmado. En este sentido es un productor de lugares e incorpora el lugar fílmico a la economía de mercado.
- ✓ Se convierte en patrocinador de lugares visitables.
- ✓ Ha conseguido que el espectador llegue a establecer un vínculo emocional con el lugar filmado y una relación empática con determinados lugares. El turista se siente “parte”.



- ✓ Frente a la promoción de los lugares que realizan los folletos turísticos, logra introducir dichos destinos dentro de una narración que los dota de sentido, llevando a cabo una propaganda mucho más sutil y encubierta.

Quisiéramos señalar dos circuitos turísticos consolidados, donde pueden ser pensadas las obras literarias y cinematográficas como condición de producción para su existencia: nos referimos por un lado al caso de San Antonio de Areco y, por el otro, a “Los caminos de Moreira”, ambos situados en la provincia de Buenos Aires.

En el primer caso se trata de una serie de locaciones como el Parque Criollo y el museo gauchesco “Ricardo Güiraldes”, como también, la estancia “La porteña” donde hacia el final de sus días el escritor habría escrito *Don Segundo Sombra*. La fundación del Parque y el Museo fue en 1936, a cargo del entonces intendente municipal de San Antonio de Areco, José Antonio Güiraldes, hermano del escritor. El principal argumento para dicha creación radicó en el deber conservar y adoptar los usos y costumbres como guía de las presentes generaciones y como ejemplo para las venideras.

En el segundo caso nos referimos a un circuito de creación más reciente promocionado por la Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires que comprende una cierta región pampeana a partir del cual se ha trazado el supuesto recorrido de Moreira. Se encuentra comprendido en dos partes e involucra una serie de pueblos pampeanos: por un lado San Miguel del Monte, Cañuelas, Gral Las Heras y Marcos Paz y por el otro, Roque Pérez, Lobos y Navarro. Este circuito además de demarcar el trazado físico realizado por el gaucho, aglutina un conjunto de almacenes y pulperías donde supuestamente se ha podido identificar su paso a partir de una cierta documentación histórica.

Sin embargo, el recorrido involucra también edificios históricos, casonas pertenecientes a particulares y museos donde se puede tomar contacto con la historia de Moreira. Se destacan el templo parroquial “San Lorenzo Mártir”, “La pulpería de Moreira”, “La casa de Villa Mercedes y La Escondida”, “La pulpería La Estrella” (que ya no existe pero se conserva el paredón donde fue abatido el gaucho), “El Museo Histórico y Biblioteca Tte. Juan Domingo Perón” (donde se exhibe la daga y el cráneo de Moreira), y “El Museo y Archivo Histórico Lucio García Ledesma”, donde se encuentra el acta de detención original del año 1856.

Para finalizar, quisiéramos subrayar dos cuestiones. Por un lado, entendemos el estudio de los fenómenos transpositivos como un tipo de aporte concreto a los estudios sobre movilidad, en particular, a la dimensión que tiene que ver con lo simbólico, con la producción de sentido. Hemos concebido el efecto transpositivo como un movimiento múltiple: como el pasaje de una materialidad a otra, como un tipo de fenómeno intertextual donde tiene lugar una reformulación y una resignificación a través de las subjetividades; como un diálogo con lugares, sociedades y momentos históricos concretos; en definitiva, con aspectos ligados a la movilidad, que tienen lugar en la producción social del sentido.

Por otro lado, recordar que la creación de circuitos turísticos basados en obras literarias y cinematográficas incorporan/imponen para sus lectores/consumidores, un tipo de consumo o fruición performativa (es decir un consumo estético móvil) alejándose de la lectura tradicional o la expectación en una sala de cine.

Referencias bibliográficas

Cohen, E. (2005), “Principales tendencias en el turismo contemporáneo”. *Política y sociedad*, 42 (1): 11-24.



Bauman, Z. (1999) *La globalización, consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, J. L. (1974) "La poesía gauchesca". En *Obras completas*. Buenos Aires: Ed. Emecé.

Cresswell, T. (2004). "Definición de lugar". En *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell.

_ (2010) "Towards a Politics of Mobility". *Environment and Planning D: Society and Space* 28(1) 17-31.

Güiraldes, R. (1978) *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Losada

Oubiña, D., Aguilar, G. (1993) *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires: Nuevo extremo.

Orueta, A. (2013) "Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial". *Anales de Geografía*, 33 (1): 33-61.

Peña, F. (2012) *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Ed. Biblos-Fundación OSDE.

Steimberg, O. (1993) "Libro y transposición: La literatura en los medios masivos". En *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Verón, E. (2007) "Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces". En J.J. Boutaud y E. Verón, *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, Hermès Science.

Wain, M (2014) *La memoria de los ojos: filmografía completa de Leonardo Favio*. Buenos Aires: La Otra Boca.



Intervenciones en el territorio como campo de investigación y producción artística. Una experiencia en la formación de Docentes de Artes Visuales de la ESBA-Nqn

Interventions in the territory as a field of research and artistic production. An experience in the training of Visual Arts Teachers of ESBA-Nqn

Inés Ibarra

inesibarra81@gmail.com

Resumen

En el siguiente trabajo quisiéramos presentar una experiencia de investigación con estudiantes de la carrera de Profesorado de Artes Visuales de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

Desde este proyecto nos proponemos abordar una articulación teórico-práctica que implica una revisión de un conjunto de conceptos tales como “transposición” y “recurrencias semióticas” que nos permitan la lectura e intervención en el territorio, cuyo espacio geográfico se encuentra en la región de la Norpatagonia.

En consecuencia, el proyecto plantea un ensamble entre el marco teórico y los proyectos artísticos de estudiantes. En relación al encuadre recuperamos los trabajos de Traversa (2014, 2020) y Steimberg (2005) sobre transposición y recurrencia semiótica. Por otro lado, recuperamos los aportes de Bandieri (2017) sobre la norpatagonia y cuya perspectiva evita la cosificación de los territorios y propone derrumbar las equivalencias entre mapas jurídico-administrativos y mapas artístico-culturales zonales.

Palabras claves: arte, territorio, transposición, intervención, investigación

Abstract

In the following work we would like to present a research experience with students of the Visual Arts Faculty course at the Superior School of Fine Arts of Neuquén.

From this project we propose to address a theoretical-practical articulation that implies a review of a set of concepts such as "transposition" and "semiotic recurrences" that allow us to read and intervene in the territory, whose geographical space is in the region of the Norpatagonia.

Consequently, the project proposes an assembly between the theoretical framework and the artistic projects of students. In relation to the framing, we recover the works of Traversa (2014, 2020) and Steimberg (2005) on transposition and semiotic recurrence. On the other hand, we recover the contributions of Bandieri (2017) on North Patagonia and whose perspective avoids the reification of the territories and proposes to break down the equivalences between legal-administrative maps and artistic-cultural zonal maps.

Keywords: art, territory, transposition, intervention, research

Introducción

En el siguiente estudio quisiéramos presentar una experiencia que involucró a estudiantes de la asignatura Semiótica de las Artes, del segundo año de la carrera de Profesorado de Artes Visuales de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.



Desde la cátedra de Semiótica de las Artes nos propusimos abordar una articulación teórico-práctica que implicó, por un lado, una revisión de un conjunto de conceptos provenientes de la semiótica. Para esta aproximación nos centramos particularmente en el fenómeno de “transposición”. A esta revisión semiótica, nos interesa ensamblar encuadres que piensan el territorio desde una perspectiva que se desmarca de la tradición que busca homogeneizar las regiones por un enfoque que recupera la singularidad de cada territorio.

Una tercera etapa del proyecto fueron los trabajos finales de la asignatura cuya consigna fue la realización o proyecto de transposición cuyo hipotexto o texto fuente se trató de una leyenda que en su temática incluya al territorio o región de la Norpatagonia que comprende a Río Negro y Neuquén.

Encuadres teóricos

La perspectiva semiótica reflexiona sobre los procesos de construcción de sentido. Bajo este enfoque, la interpretación de un signo supone la producción de un nuevo signo y se habilita de este modo la semiosis ilimitada. Dentro del enfoque de la semiótica elegimos la noción de transposición.

Los trabajos sobre transposición de Traversa (2014, 2020) y Steimberg (2003) y de recurrencias semióticas (Traversa 2020) nos permiten arribar a espacios cotidianos -como lo es el territorio- y mirarlos nuevamente. Las transposiciones, particularmente, muestran una tensión que comprende, por un lado, que “algo” permanezca y que podemos identificar. Y por otro, las cualidades que lo distinguen. Estos recursos analíticos permiten volver la mirada y una atención desautomatizada a manifestaciones discursivas que se repiten -o recurrencias- y analizar la cualidad y el modo en cómo se incluyen en una nueva lectura.

“De una u otra forma podríamos afirmar, sin equivocarnos, que habitamos un mundo de recurrencias, pero podríamos decir más aún: vivimos porque ellas existen y pasamos nuestras vidas gozando y sufriendo con ellas, para dar lugar a variantes que se incluirán también en ese ciclo” (Traversa, 2020:412)

Como punto de partida asumimos que el fenómeno de transposición implica el pasaje de una obra o género a otro soporte o lenguaje y que en cada transposición hay una nueva lectura de la obra transpuesta. Es decir, todo pasaje implica una resignificación que está predeterminada principalmente por la no equivalencia signica (no es lo mismo signos lingüísticos que signos visuales, por ejemplo).

Para Steimberg (2005) la transposición recupera en algunos casos sentidos perdidos u ocultos de la obra o el género transpuestos, y en otros, introduce cambios que permiten una lectura inédita.

Una de las variantes más elaboradas y difundidas en la cultura es el pasaje de una obra literaria al cine. Sin embargo, en la actualidad encontramos estudios (Tatavitto, 2019, 2020) que centran un mayor interés en las transposiciones que desembarcan en el territorio.

En relación al concepto de territorio resulta necesario definir a qué nos referimos. La experiencia que estamos comentando se geolocaliza en la Norpatagonia y se puede pensar como un sistema regional “abierto” al que se puede acceder observando las relaciones que establecen los sujetos sociales. Desde esta perspectiva evitamos la cosificación de los territorios y dislocar las equivalencias entre mapas jurídico-administrativos y mapas artístico-culturales zonales (Bandieri, 2017). Así, las diversas conexiones que se configuran en la región comprendida entre las provincias de Neuquén y Río Negro deben ser leídas en términos de sus relaciones y diálogos geoculturales. Esta heterogeneidad territorial implica una definición de



territorio como espacio en el cual convergen dimensiones sociales, políticas, económicas, simbólicas y también afectivas. Asimismo esta noción de territorio está vinculado a las relaciones de poder por el control del espacio (Haesbert, 2012). Desde este lugar, el territorio se define como una construcción social en permanente transformación. Estos disensos sobre el territorio concebido pueden plantearse a partir de otra categoría, la de territorialidad, en tanto la entendemos como la condición performativa de los individuos que conlleva la posibilidad de transformar un espacio (González, Cobo, 2018).

En estrecha afiliación con estos enfoques, destacamos la definición de lugar que desarrolla Creswell (2004). En su estudio sobre el término, cohesiona una dimensión espacial con una dimensión significativa. Siguiendo al autor, los lugares son espacios que, por ejemplo, al ser nombrados adquieren sentido para quien los nombra. Los lugares son espacios que las personas han hecho significativos y en este sentido, nos interesa especialmente su carácter productivo: las personas continuamente crean lugares. Otro aspecto que quisiéramos subrayar es el que liga esta idea de lugar como perspectiva. En términos de Creswell “el lugar es también una forma de ver, conocer y comprender el mundo. Cuando miramos el mundo como un mundo de lugares, vemos cosas diferentes. Vemos apegos y conexiones entre las personas y el lugar. Vemos mundos de significado y experiencia”.

Desde otro lugar, los estudios culturales actuales que abordan la Norpatagonia, dan cuenta de un complejo universo multicultural y multilingüe que modelan una visión de mundo que resguarda la naturaleza y anclado a un territorio que no reconoce fronteras en sus narrativas de origen (Espinosa, 2020). Como señala Bandieri (2017), las fronteras estatales que se imponen, sean provinciales o nacionales actúan como límites para la construcción de un pasado extremadamente más rico y complejo. En consecuencia, desde este paradigma se evita caer en aburridas generalizaciones y vuelve la mirada sobre la singularidad. Esta riqueza y singularidad son aspectos principales que se quieren recuperar en las intervenciones que los estudiantes realizan a partir del fenómeno transpositivo.

Del aula al territorio

Como mencionamos anteriormente, el ensamblaje teórico se realizó bajo la noción analítica de transposición dado que nos permite ver precisamente la movilidad del sentido.

Desde la cátedra de Semiótica de las artes durante este último ciclo 2022, la necesidad diagnosticada a la vuelta de la presencialidad -luego de dos años de confinamiento y virtualidad- fue la de expandir los límites del aula. Es por ello que creamos este espacio de investigación y experimentación, llevando contenidos de la semiótica al territorio que habitamos. De esta manera, el trabajo final de la cátedra implicaba la presentación o proyecto de una transposición que viaje del texto literario para arribar al territorio. En términos de Traversa: “las transposiciones constituyen la cara gozosa y carnavalesca de la ‘semiosis infinita’ que tantos desvelos y aburrida ejemplificación ha producido desde que Charles Sanders Peirce conjeturara su existencia” (Traversa, 2014:106).

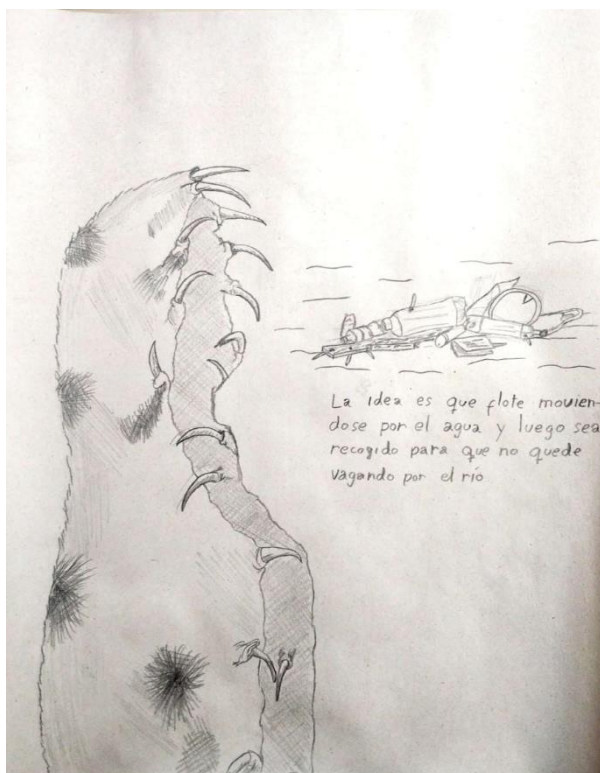
En esta expansión del aula al territorio quisimos enfocarnos en la “cara gozosa” de la transposición y pensar el barrio, la ciudad, la región, el lugar donde habitamos y significamos, como si fuera un texto semiótico. Esto permite construir una lectura territorial y a su vez intervenirla artísticamente. Por otro lado, el cuerpo como soporte, recorre el relato urbano a partir de sus múltiples sentidos. En este recorrido también se habilita una forma de comunicación: el cuerpo interactúa en una selva de signos, traducimos espacios e interpretamos signos. Se lleva a cabo un “trabajo poético” de traducción de signos a otros signos (Rancière, 2008).



Algunos interrogantes disparadores que se formularon para indagar en las retóricas del andar -tomando el término de De Certeau (2008)- son: ¿qué miramos? ¿Cómo seleccionamos nuestros recorridos? ¿qué hábitos generamos? ¿Cuántas caminatas a la deriva emprendemos? En relación a los textos literarios, los estudiantes seleccionaron cuentos y leyendas que tematizaran la región. En todos los casos estos textos remiten a narraciones originarias mapuches.

Para ejemplificar, vamos a tomar dos de los trabajos. Por un lado, el cuento elegido es “El aviso desoído” publicado por Palermo M. (2008) en *Grandes Libros Ilustrados* cuyo personaje principal es el “cuero diablo” o *trülke wekufe*. Es un ser acuático que tiene la apariencia de una piel de animal extendida que flota buscando presas de las que alimentarse absorbiendo sus fluidos.

El trabajo constituyó en fabricar este personaje a partir de materiales de deshecho y arrojarlo al río Neuquén y Limay sujetado por una tanza para controlar el desplazamiento por el río. Lo que se transpone de este cuento es un fragmento, el personaje, que por metonimia reenvía a la historia (lo que permanece). El estilo, materiales de deshechos es lo que actualiza el relato que además reenvía como metáfora a temas de la agenda regional como la contaminación del río.



Francisco Noval

El segundo ejemplo retoma una poesía del poeta mapuche Fabio Inalef “Me declaro vivo” (2016) publicado en *Poemas de la resistencia*, compilado por Natasha Deligiannis. La transposición que se proyecta en este trabajo es la construcción de una estructura de doscientos metros de superficie. En ella se representan los cuatro puntos cardinales y dentro de los cuartos que quedan divididos se representan las cuatro estaciones del año. En este caso la transposición es temática. Se toman elementos simbólicos de la cultura Mapuche y son



representados en el territorio. El estilo refiere a la arquitectura megalítica y se utiliza piedra caliza.



Natalia Torres

A modo de cierre

Se concluye preliminarmente a partir de esta experiencia con estudiantes, que la intervención en el territorio como producción artística, implica construir una mirada crítica que invita a “levantar la mirada del piso” para incluir otros ángulos visuales. Se trata de hacer consciente la mirada. Esto es, activar la mirada y tener una participación activa del todo el cuerpo. Se puede agregar, que esta lectura del espacio requiere necesariamente el desplazamiento por el espacio para consumirla. Estas formas de consumo móvil, como indica Tatavitto (2022), se diferencian del consumo estático clásico e implica una fuerte participación del principio kinestésico de inscripción corporal en la semiosis cuyo efecto tiene el registro indicial que corresponde a los objetos y/o cuerpos en su tránsito por el espacio.

Esta experiencia recupera también, siguiendo a Creswell (2004), la observación de las relaciones significantes que se establecen entre el espacio y el nombre y esto permite transformar y seguir creando lugares. Pero también crear paisajes: combinar lo que se ve con una forma de ver.

¿Cuándo comienza una intervención? Cuando se impone una pausa en el desplazamiento automático y se contemplan los signos que nos rodean. En consecuencia, también se interviene en los hábitos de lectura. El detener el tiempo y percibir el espacio (olores, sonidos, texturas) permite desautomatizar la percepción y generar experiencias más ricas en las que incorporamos nuevas informaciones (o nuevos signos) durante nuestro desplazamiento por el relato urbano.

Referencias bibliográficas

Bandieri, Susana (2017). “La historia en perspectiva regional. Aportes conceptuales y avances empíricos”. En *Revista de Historia Americana y Argentina*, vol. 52, n°1

Cresswell, T (2004) “Definición de lugar”. En *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell (Traducción: Silvina Tatavitto)

De Certeau M. (2008) “Andar en la ciudad” en *Bifurcaciones*. Universidad Católica del Maule, Chile



Espinosa, G. (2020) "La cartografía oculta: área cultural en el sur argentino chileno" *Recial*, Vol. 11 Núm. 18 Dossier: *El cerco de los signos: comunidad, palabra y libertad en la literatura del sur argentino chileno del siglo XXI / UNC*

González R., Cobo A. (2018) "Multiterritorialidades en disputa. Un marco interpretativo para el análisis de las dinámicas del post turismo en el sector norte del Corredor de los Lagos, Neuquén" En *Desafíos del Turismo y la Recreación desde Enfoques Transdisciplinarios*. EDULP, Neuquén

Haesbert R. (2010) "Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas". En *Revista Antares. Letras e Humanidades*, n° 3, pp. 1- 23.

Rancière J. (2008) "El espectador emancipado" en *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ed. Manantial

Steimberg O. (2005) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel

Tatavitto S. (2022) "Trayectos transpositivos, arte y territorio" Ponencia presentada en la Jornada de Investigaciones a partir del legado de Oscar Traversa. AAS /UNA

Traversa O. (2014) *Inflexiones del sentido. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Santiago Arcos, Buenos Aires

_ (2019) Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva. En *Actas del 14° Congreso Mundial de Semiótica IASS-AIS*, Buenos Aires, 2019



Turismo filmico transmedia como expansión de la crítica Transmedia Film Tourism As Criticism Expansion

Rose Marie Guarino

rosemarieguarino@gmail.com

Resumen

Desde una cuenta de Instagram y un sitio web, Andrea David, española residente en Alemania, difunde y promociona el turismo fílmico a partir de su propia experiencia performática de viajes a los sitios de rodaje de películas y series. De esta manera, expande los límites de la crítica de artes al realizar lo que consideramos "intervenciones críticas", con sus recorridos que cartografían el territorio físico, marcado previamente por el cine y remediado de múltiples formas en el espacio virtual.

Con una mirada metacrítica, entendemos que se transforma en mediadora entre los productos fílmicos y el público que, a su vez, interactúa y participa en un diálogo que reconfigura estos trazados nómades. El disfrute en movimiento de recorridos performáticos pasa de lo físico a lo digital en medios y redes, y viceversa, para distintos públicos que retroalimentan las intervenciones críticas. Se produce, entonces, un modo de circulación en espiral expansivo.

Palabras clave

Turismo filmico - Experiencia transmedia - Remediaciones - Crítica expandida - Autenticidad escenificada

Abstract

From an Instagram account and a web site, Andrea David, a Spaniard resident in Germany, diffuses and promotes film tourism, based on her own performatic experience travelling to film & series locations. In this way she expands the limits of art criticism, making what we intend as "critical interventions", with her tours that cartography the physical territory previously marked by films and remediated in multiple ways in virtual space.

Taking a metacritical look, we understand that she becomes a mediator between filmic products and public that at the same time interacts and participates in a dialogue that reconfigures these nomad paths. Enjoying moving through performative journeys goes from the physical to the digital on media and social networks and vice versa, for different types of public which feed back critical interventions. Then, an expansive spiral circulation occurs.

Key words

Film tourism -Transmedia experience - Remediations - Expanded criticism - Staged authenticity



Experiencia transmedia y remediaciones a través de Instagram y sitio web

En su cuenta de Instagram (IG), @filmtourismus, Andrea David se presenta como "bloguera, artista y popculturista" que viaja a las locaciones de películas desde 2004 y explora "el mundo escena por escena". Aborda películas de Hollywood y series y focaliza en locaciones, objetos y sets de filmación, carteles, afiches, placas, libros, merchandising, artistas, directores, esculturas y todo aquello relacionado con el rodaje. Esto se corresponde con el tipo de turismo fílmico que Beeton (2005) cataloga como *On-Location*, motivador de la visita, que funciona como única atracción para el viaje.

Muchas veces, David aparece, ella misma, en la última fotografía, tal como sucede con las capturas turísticas que, a diferencia de las postales, indicializan que se ha estado allí (Verón, 1997). Lo que hace en la mayoría de los posteos es tomar la fotografía de la locación superponiendo un fotograma del film o serie rodados en ese exacto lugar, en formato impreso, sostenido por su propia mano, de tal manera que los elementos que se ven recortados por el borde de la impresión en papel se continúan en la imagen digital del entorno que la incluye (la mayoría de las veces logra una perfecta correspondencia, en cuanto a tamaño y perspectiva). Las imágenes resultan coloridas y el montaje espacial que realiza *en vivo*, al interior del plano, se parece a las pinturas dentro de la pintura de Magritte. Se aprecia en estos registros la remediación (en este caso, presencia de la fijación como copia en papel del fotograma fílmico dentro de la fotografía digital en la web, con su evocación de la pintura en la pintura). Como propone Irina Rajewsky (2020: 457) acerca de los medios digitales, estos "remedian formas mediales pre-existentes a través de la simulación, la apropiación y (en mayor o menor medida) la reelaboración de sus cualidades, estructuras, técnicas o prácticas representacionales específicas (...), incluyendo aún, podría añadirse, sus respectivas estrategias de remediación".

Además, David tiene un sitio web con un blog de viajes, información y consejos sobre turismo fílmico y acaba de publicar un libro en papel y digital en PDF sobre esta temática (*Descubre el mundo escena por escena*, en alemán, octubre 2022, Conbook Verlag). En su sitio web hay innumerables enlaces (incluso un mapa interactivo) que proveen diferentes formas de acceder a locaciones e información sobre películas y series (unas quinientas, hasta ahora), desplegándose como un gran territorio interactivo e hipertextual. Tanto desde aquí como desde su cuenta de IG estimula la participación del prosumidor mediante preguntas e invitaciones para contactarse (vía comentarios y mails) y alienta la práctica del turismo fílmico en el mundo real. La narrativa que despliega, que asocia cine, series y viajes y los cartografía, tanto en plataformas virtuales como físicas, se nutre con el intercambio con los prosumidores, convirtiéndose en una experiencia transmedia (Ardini *et al.*, 2018).

Interpenetraciones, intervenciones y mediatizaciones a través de la performance

Andrea David ha construido un personaje público que recorre los lugares marcados por los relatos fílmicos y obtiene placer estético desde lo visual, con inmersión en esos escenarios, y, al mismo tiempo, desde su actuación en esos recorridos y viajes (Tatavitto, 2019). Su forma de registrarlos y presentarlos, con el especial cuidado curatorial que pone en IG, genera en el usuario el disfrute del visionado, pero también el de compartir experiencias similares o sobre las películas referidas, o bien lo redirige a ver/volver a ver la película o a viajar al lugar de la locación y realizar su propia experiencia inmersiva y performática. Si se apropia de las imágenes y anécdotas de David, puede transformarlas en el territorio virtual: jugar con el montaje, incluso temporal (armar un video ensamblando diferentes fotografías, textos escritos u orales, footage de esos mismos sitios encontrados en la web).



Pero también esas mismas imágenes y anécdotas funcionarán (además de la película o serie de las que parten) como textualizadores de espacios físicos y alimentadores de dramaturgias para quienes decidan viajar a esos lugares de rodaje. Lo que propone Jane Murray en relación a la narrativa digital, cuando escribe que "La representación tiene un poder transformador mayor que el de las historias narradas o interpretadas por otros, porque las asimilamos como experiencias propias", y un alto impacto emocional cuando se da en un entorno de inmersión (1999: 182, 183), nos parece aplicable a las narrativas no digitales. De hecho, la misma Murray, cuando resalta lo apropiado que resulta el "espacio navegable" de la computadora "para contar historias de viajes", se remonta a ejemplos de la literatura oral, como los viajes de Ulises y de Simbad, para constatar que la narrativa de viajes es "un arquetipo universal" (1999: 149). Así, se van sumando capas discursivas que propician la fruición en una experiencia como la que fomenta Andrea David y que textualizan el espacio y el tiempo del recorrido: las que provienen del film fuente, de la performance de esta bloguera y de cualquier otro prosumidor que también haga la experiencia, del viaje en sí, de la performatividad del propio cuerpo participante.

Conviene tener en cuenta que el concepto de performance se puede utilizar como "un lente metodológico que nos permite analizar eventos" (Taylor, 2011: 20), entendiendo que "Performance (...) implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y *medio de intervención en el mundo*" (2011: 28, el subrayado es nuestro). Lo que David realiza a partir del turismo fílmico se puede analizar perfectamente desde esta perspectiva y viene a ejemplificar, con su performatividad, la interpenetración entre la producción y el consumo artísticos (fílmicos), los viajes, la crítica y la curaduría expandidas (como intervenciones) y la mediatización digital y no digital.

Denise Cobello analiza una obra de Lola Arias que describe como "teatro documental performativo", en el que "La puesta en escena se construye mediante relatos (recuerdos, comentarios de documentos, referencias autobiográficas), que se entrecruzan con la manipulación de objetos, acciones (...)" (2021: 4,5). Esto mismo es lo que hace David cuando retoma recuerdos en relación a los rodajes y a los sitios de rodaje y los entrecruza con referencias autobiográficas que contemplan sus propias experiencias en relación con esos films y esos emplazamientos, los comenta en tanto registros, los entrecruza con la manipulación de objetos pertenecientes a sets o a locaciones, con acciones que pergeñan una nueva puesta en escena que la incluyen.

Factual/ficcional: otra escena

Otra cuestión que propone Cobello es que hay un "cuerpo semiótico" o representacional de los actores y, al mismo tiempo, un "cuerpo fenoménico" (2021: 6), presencial o cuerpo del testigo que "documenta", es decir: "porta signos, marcas, trazos de experiencias vividas" (2021: 12). Lo mismo podemos plantear en relación con David y con los objetos que retoma, solo que estos *documentos* y testimonios dan cuenta de una experiencia de disfrute estético performático e inmersivo, marcado y gestado por el cine. "La retórica del turismo está repleta de manifestaciones sobre la importancia de la autenticidad en la relación entre los turistas y aquello que ven: esta es una *típica* casa nativa; ese es el sitio *exacto* donde cayó el líder; esta es la *misma* pluma que se utilizó para firmar la ley", afirma MacCannell (2003: 19, 20). De ahí la importancia que tiene para Andrea David ubicarse en el lugar *exacto* en el que se encontraba la cámara para realizar determinada toma del film y, además, colocar su propio dispositivo de registro en la *misma* posición para lograr *exactamente el mismo* encuadre. MacCannell habla de "autenticidad escenificada en escenarios turísticos" (2003: 130-143), ya que la propuesta es proporcionarle al turista una experiencia auténtica, pero para esto se construye una puesta en



escena de la que resulta difícil saber hasta qué punto es auténtica o construida a propósito, con visos de autenticidad. En este caso, es David quien arma la *mise en scène* para sus seguidores y para el público en general, a través del despliegue y señalamiento de los "marcadores" (cualquier tipo de información sobre la "vista" relacionada con la atracción turística; MacCannell, 2003: 56) con su performance de guía en cuanto a lo fílmico.

Para Octave Mannoni, "El placer de representar y el placer de ver representar deben mucho (...) [a las] convenciones que permiten liberar los fantasmas de cada uno sin conferirles una trascendencia mayor que la del mero espectáculo." (1990: 231). Se está refiriendo al teatro, pero la escena teatral forma parte de lo que él denomina "la otra escena", que no está dentro del psiquismo ni tampoco en el mundo real: "Es como si en el mundo exterior se abriera otro espacio, comparable a la escena teatral, al terreno del juego, a la superficie de la obra literaria -y todo esto en última instancia consiste en un determinado uso del lenguaje y de la negación que él entraña-; y la función de esa otra escena, puede decirse, es tanto escapar al principio de realidad como someterse a él." (Mannoni, 1990: 74). Se abre así otra perspectiva para analizar lo que sucede en los escenarios turísticos que describe MacCannell a partir, justamente, de la metáfora teatral que toma de Erving Goffman en cuanto a las actuaciones sociales y, dentro de estos, los construidos por Andrea David para desplegar performáticamente su cinefilia.

Mannoni cita a Freud para indicar que es a través del principio del placer (proceso primario, del inconsciente, en especial las operaciones de condensación y desplazamiento que se aprecian tan bien en los sueños) que se puede obtener "cierta cantidad indispensable de satisfacción.", al convertir la "alucinación" primitiva "en fantasía en la otra escena, donde [se] tiene la libertad de *estar sin ser*." (1990: 74, el subrayado es nuestro). En el juego de los niños, que utilizan el "dale que" o "hagamos de cuenta que" esta escoba es un caballo y yo soy un vaquero, por ejemplo, ya estamos en presencia de las convenciones creadas por los propios niños que lo organizan. Saben perfectamente que no es verdad que la escoba sea un caballo o que ellos sean vaqueros, pero se atienen al "como si" que implica lo lúdico. Se podría decir que *están allí, sin ser*. Con la misma lógica, asume Mannoni, cuando el teatro pretende imitar la realidad, desde un estilo "realista" o "naturalista" (y aquí incluimos el "cuerpo fenoménico" de Cobello, la "autenticidad escenificada" de MacCannell, la performance de David), no se trata más que de convenciones: "Que se supriman los decorados o los disfraces, que se recite el texto o se lo represente, no hay mayor diferencia." (1990: 124,125). En los recorridos performáticos que se producen en el turismo fílmico o literario, los visitantes, de alguna manera, también están allí sin ser y, desde esa performatividad que la imaginación habilita como "otra escena", intervienen en el mundo real con sus marcaciones simbólicas, sumando estratos discursivos para otros.

Por lo tanto, esta "credulidad conscientemente cultivada no es de ningún modo una credulidad; es, en virtud de las convenciones, en virtud de lo simbólico, una especie de recuperación de lo imaginario." (Mannoni, 1990: 126). Cada vez que realizamos una puesta en escena (le atribuimos a un lugar o a un objeto características diferentes de las que en realidad porta o bien se las sumamos) o nos hacemos pasar por otro que no somos, creamos una "otra escena", que tiene que ver con lo imaginario, y lo hacemos mediante la negación (sabemos que no es verdad, pero hacemos de cuenta que sí). Y es en el sueño, paradigma de esa escena otra, donde "el problema de la distinción entre lo imaginario y lo real no se plantea.", de modo que, según Mannoni, "Lo imaginario parece ser, en última instancia, algo así como la sombra proyectada de lo simbólico" (1990: 126).

Luego, especifica que "El lugar de lo imaginario es (...) el yo del narcisismo, el lugar de los reflejos y de las identificaciones. Es allí donde estará situado el único teatro (...). Es en todo caso el lugar de la manifestación de todo personaje y de toda figuración." (Mannoni, 1990:



128). Esto nos importa para pensar lo que sucede cuando Andrea David o quien quiera que ocupe ese rol obtiene placer al viajar y recorrer lugares marcados por el cine (aunque sucede lo mismo con la literatura), poniendo en acto con mayor o menor performatividad un cierto personaje otro de sí, porque también se ve marcado (como el lugar y los objetos) por el cine o la literatura. Y después transpone esta actividad performática al mundo digital, creando o remediando escenarios y personajes, lo que implica un nuevo disfrute y una nueva intervención.

A modo de conclusión

Cuando el telón se levanta, son los poderes imaginarios del yo los que el espectáculo libera y al mismo tiempo organiza, domina. (...) metafóricamente, la palabra *escena* se ha convertido en el término por el cual se designa el espacio psíquico por donde se pavonean las imágenes. Puede decirse que la escena del teatro pasa a ser la extensión del yo con todas sus posibilidades. Como en el sueño, poco nos importa que estas posibilidades sean sublimes o ridículas. (...) si alguien (un actor) nos muestra que es posible representar a ese personaje como papel, nos revela al mismo tiempo muchas otras cosas: la posibilidad misma de representar un personaje, todo nuestro acervo de papeles imaginarios, todas las vidas que no vivimos, todos los remedios para el aburrimiento (Mannoni, 1990: 136).

Cuando David viaja a un lugar de rodaje, "levanta el telón": extrae fotogramas del film que sintetizan instantes muy precisos del registro fílmico. Representa un personaje público que se desplaza en el espacio-tiempo e intenta reponer, en un momento diferente, el texto fílmico pero también su propia interpretación, como guía cinematográfica, materializando en su trayecto, con su propio cuerpo en escena y su recorte, la marcación del lugar en base a su estrategia: la de realizar un montaje que pretende encanjar (y actualizar) el "esto ha sido" de la película con el "en este exacto lugar que estoy pisando aquí y ahora, y con esta exacta posición de la cámara". Pero también, y al mismo tiempo, registra esos trayectos performáticos que retoman la narrativa fílmica en el territorio físico para presentarlos, como productos digitales, en el territorio virtual, lo que altera la escala y complejiza la semiosis. Desde la mediatización, construye la mirada y propone circuitos asociados al campo artístico que pueden ser visitados con la obtención de un disfrute. Muestra que es posible representar esos papeles imaginarios. Tanto los trayectos físicos como los digitales en IG y en el sitio web construyen esa "otra escena" de lo imaginario proyectado por lo simbólico en la que se hibridan producción artística y disfrute estético, discursos artísticos y socio-culturales, curaduría y crítica de arte en versiones expandidas como intervenciones en el campo físico-virtual que son retomadas por públicos y prosumidores que se convierten, a su vez, en visitantes-performers, personajes posibles que intervienen, ellos también, en una espiral expansiva.

Referencias bibliográficas

- Ardini, C. *et al.* (2018). *Contar (las) historias: manual para experiencias transmedia sociales*. Buenos Aires, Argentina: Mutual Conexión. Libro digital.
- Beeton, S. (2005). Part 1: Introduction. Table 1.1 Forms and characteristics of film tourism. *Film-induced Tourism*. Great Britain: Cromwell Press.



Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, e100071, 2021. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/presenca>

MacCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona, España: Editorial Melusina.

Mannoni, O. (1990) [1969]. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Murray, J. (1999). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, España: Paidós.

Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* año 6, nº 6, diciembre de 2020, 432-461.

Tatavitto, S. (2019). Intervención crítica y fruición móvil del arte. Manuscrito no publicado.

Taylor, D. y Fuentes, M., edits. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.



El meme de Internet como intervención crítica The Internet meme as a critical intervention

Nicolás Bermúdez
nicolasberm@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda los cambios que las nuevas condiciones de mediatización han ocasionado en el funcionamiento de la discursividad de la crítica y la difusión artísticas. El objetivo concreto de este escrito es comunicar los resultados provisionales de una indagación sobre el funcionamiento del meme de Internet cuando es empleado como instrumento de intervención crítica. La relevancia de este tipo de textos entre las formas significantes surgidas con la instalación social de Internet resulta evidente. En este artículo se presentarán los resultados de una primera fase exploratoria. Los principales dispositivos conceptuales, tanto teóricos como analíticos, provienen de la sociosemiótica. No obstante, y en concordancia con la vocación interdisciplinaria de este campo del saber, la configuración del objeto de investigación nos ha conducido a incorporar categorías de otras corrientes de la semiótica y de otras disciplinas.

Palabras clave: Meme de Internet; crítica de artes; mediatización; propagabilidad; sociosemiótica.

Abstract: This article has as its goal the changes that the new conditions of mediatization have caused in the functioning of the discursiveness of artistic criticism. The specific objective of this writing is to communicate the provisional results of an investigation about the functioning of the Internet meme when it is used as an instrument of critical intervention. The relevance of this type of text among the signifying forms that emerged with the social installation of the Internet is evident. This article will present the results of a first exploratory phase. The main conceptual devices, both theoretical and analytical, come from sociosemiotics. However, and in accordance with the interdisciplinary nature of this field of knowledge, the configuration of the research object has led us to incorporate categories from other currents of semiotics and other disciplines.

Keywords: Internet meme; art criticism; mediatization; propagability; sociosemiotics.

Introducción

La importancia del meme de Internet en el repertorio de las formas significantes surgidas con la instalación social de Internet no tiene que ser demostrada. Basta ponderar, por ejemplo, su caudal de producción y circulación, o el reconocimiento que tiene en el discurso de los medios tradicionales o en el académico. Este último se ha detenido menos en una de sus especies, a la que denominaremos provisoriamente el *meme crítico* –expresión donde convergen meme de Internet y crítica de artes–, que se ha convertido en un recurso a la hora de introducir la dimensión de lo reidero en el campo de los discursos de mediación entre la producción artística y su consumo. Es decir, estamos ante un fenómeno que ha venido a complejizar el panorama sociosemiótico que tejen las redes sociales, la historia de la sátira y el humor, y la discursividad del campo artístico.



Según G. Marino (2020), el meme de Internet no ha sido objeto sistemático de investigación por ninguna de las disciplinas pertinentes para abordarlo (semiótica, ciencias de la comunicación, lingüística, filosofía, estética, etc.), pero sí se han producido contribuciones puntuales, aunque sumamente desparramadas. Esas contribuciones provienen en buena medida de los estudios de la comunicación, que han aportado trabajos de carácter cuantitativo, análisis de casos y dispositivos conceptuales (Bonenfant, 2014; Marino, 2020) y, en menor medida, desde las ciencias del lenguaje –principalmente desde la sociolingüística y la pragmática (Blommaert, 2014; Renaud, 2016)- y los estudios literarios (Lankshear & Knobel, 2003, *apud* Marino). Incluso cabe discutir si la memética –disciplina desarrollada por R. Dawkins (1990) y S. Blackmore (1998)- ha aportado trabajos relevantes para el estudio del meme de Internet. El panorama es aún más malo en lo que se refiere al meme y crítica de artes. Solo hemos hallado textos que se preocupan por el lugar del arte en la elaboración de memes o por los cruces entre memética y pedagogía de los distintos lenguajes artísticos (Rey Somoza, 2021).

Las preguntas que orientan la investigación de la que surge este artículo se concentran en cómo los medios basados en Internet han expandido y diversificado el repertorio de prácticas de producción y consumo de los enunciados de la crítica y difusión de las artes. Nos interrogamos, en particular, sobre el funcionamiento de algunas clases de textos que median entre esas dos instancias de la discursividad artística. Como parte de un primer momento de investigación, y como objetivo general, este texto apunta a recapitular rasgos principales, formas de funcionamiento y mecanismos de propagación del meme de Internet.

Tipo de investigación y materiales

Este trabajo, que es resultado de una primera fase exploratoria, se desprende a su vez de una investigación más amplia, de tipo descriptivo y de carácter cualitativo (Vasilachis, 2006; Guba & Lincoln, 2002), sobre el funcionamiento en producción de la discursividad crítica en los medios basados en Internet. Como se dijo, inscribimos nuestro trabajo en el marco conceptual de la sociosemiótica, de manera específica en la orientación que le dio E. Verón, comúnmente llamada Teoría de los discursos sociales (Verón, 1998; 2004). Los principales dispositivos conceptuales, tanto teóricos como analíticos, provienen de su obra, así como las decisiones metodológicas. No obstante, y en concordancia con el carácter interdisciplinar de este campo del saber, la configuración del objeto de investigación nos ha conducido a incorporar categorías de otras corrientes de la semiótica y de otras disciplinas. El corpus de la investigación está compuesto por textos recolectados en páginas de redes sociales que se dedican a producir y publicar contenidos sobre distintos lenguajes artísticos. La segmentación temporal sigue un principio de actualidad, los últimos tres años; o sea, surge de una preocupación por el estado actual del meme de Internet, por su fase global e industrial (Marino, 2020: 32) suscitada por su mediatización en las redes sociales –nuestro enfoque, por decirlo así, no es genealógico. La elección de esos perfiles para una primera muestra responde a su reconocimiento público, es decir cuentas o páginas con un número mayor a 10000 seguidores.

1. Definiciones y características del meme de Internet

El nombre *meme* –se sabe- lo acuñó el biólogo evolutivo Dawkins (1990) a mediados de los 70, aunque para designar un fenómeno de otra magnitud. Abocado a estudiar los mecanismos de replicación cultural, Dawkins plantea una equivalencia estructural y funcional entre los procesos biológicos de carácter evolutivo y los culturales: al igual que sucede con los genes, la



información cultural se propaga por imitación y mutación. ¿Cómo funciona este proceso? De toda la información posible (en situación de “competencia” digamos) se selecciona una unidad mínima que se replica de cerebro en cerebro (tal como lo hacen los genes de cuerpo en cuerpo), pero que también sufrirá variaciones durante la transmisión. Para sobrevivir y propagarse, esta unidad necesita un entorno favorable específico (una ecología) y fuentes de energía. El término *meme*, que surge de la contracción de las palabras *gen* y *mimesis*, pretende fusionar estos sentidos. Designa la unidad molecular de información cultural que triunfa en un ambiente cultural determinado, y llega a convertirse en un modelo de producción textual. Sería una especie de “gen cultural”. Ejemplos de memes son canciones, ideas, consignas, modas de vestir, etc. Es evidente que el uso que se ha impuesto en la actualidad, asociado a la lógica de la propagación viral que fomenta la Internet, cubre solo una porción del fenómeno que el término pretendía describir originalmente, aplicable a todo el universo de la información cultural. Por eso algunos autores optan por hablar, como se hará aquí, de meme de Internet o i-meme.

N. Botelho Horta (2015) propone definir los memes de Internet como un medio compuesto por un suceso, un material o una idea –expresada en forma de una imagen, video, música, frase o broma- que, previa selección y modificación, las personas transmiten en Internet unas a otras. Aunque parece estar en la misma línea que Dawkins, Botelho Horta introduce las prácticas individuales de agenciamiento, lo cual cortocircuita las analogías con el campo genético o viral. Volveremos sobre esto.

La definición de P. Davison es poco sustancial: los memes de Internet constituyen “una pieza de cultura, típicamente una broma, que gana influencia a través de la transmisión por la red” (Davison, 2012: 122).²³ Para Bonenfant (2014: 4), el meme de Internet es un fenómeno viral que se presenta en diferentes soportes (imágenes fijas, imágenes en movimiento, texto, etc.) y tiene diferentes objetivos: principalmente un objetivo humorístico, pero también comerciales, políticos, estéticos u otros. Gracias a la publicidad “retransmisora” que las nuevas tecnologías hacen posible, adquiere en poco tiempo una gran popularidad. Como señala Reanud (2016: 29), al conservar la idea general de una circulación viral de ideas entre individuos, el empleo del término meme de Internet resalta la difusión de los mensajes por sobre la dimensión culturalista que tenía el concepto inicial acuñado por Dawkins. Él mismo, de hecho, define el meme a partir de la dinámica de su difusión o su ciclo de vida. Lo interesante de estas últimas definiciones es que destacan menos la entidad que las dinámicas de su reproducción, permitiendo así pensar que estas últimas determinan a aquella. Además, este subrayado no desentonaría con las preocupaciones que vienen ganando terreno en la semiótica actual, volcadas a estudiar los fenómenos de circulación, para los cuales el meme de Internet constituye un lugar de acceso privilegiado (p. ej.: Carlón, 2018; 2020).

Hasta dónde llega nuestra investigación, la definición menos epidérmica del meme de Internet la ofrece Marino:

Podemos definir *memes de Internet* así: (i) Son textos, (ii) que pertenecen a distintos materiales expresivos, usualmente sincréticos, (iii) que se derivan de un proceso de intervención sobre textos preexistentes, (iv) de acuerdo con reglas de pertinencia y buena constitución, (v) que se caracterizan por una eficacia asignada y reconocida colectivamente, (vi) por un espíritu lúdico, (vii) por el anonimato del creador, y (viii) por las modalidades de difusión, que son repetitivas, adaptativas, apropiativas y —en general— participativas. (2020: 40)

²³ Nos corresponden las traducciones de las citas de la bibliografía en idiomas distintos al español.



El mismo autor brinda un análisis de su definición, la cual comprende:

- (i) La naturaleza semiótica del meme: es un *texto*, es decir, un objeto significativo y analizable.
- (ii) Los recursos semióticos y materias significantes que intervienen en su producción: son textos “multimodales, por lo general imágenes (estáticas o animadas, que incluyen partes verbales) y videos”.
- La idea de intervención que –como se destacó- entraña una crítica a la idea de *viralidad* (iii). Marino remite en este punto de su exposición al trabajo de H. Jenkins (Jenkins, Ford, & Green, 2013), en donde se critica el empleo demasiado expansivo que se pretende hacer de los términos “virilidad” y “meme”. Aun cuando el mismo Dawkins dejó en claro que no deberían considerarse como “agentes totalmente independientes”, estas nociones dan a entender que los “contenidos virales” “infectarían” a los individuos y los memes se propagarían de modo autónomo, por lo que los usuarios no tendrían ninguna participación consciente en este fenómeno.
- Las dimensiones ilocutivas del meme, que la definición engloba de manera algo imprecisa como “espíritu lúdico” (vi).
- Diversos aspectos de sus gramáticas de producción (iv), cuestión sobre la que nos detendremos más abajo. Adelantemos no obstante que el meme de Internet moviliza una o más referencias a otras instancias textuales o culturales, o sea, plantea algún tipo de relación transtextual (iii) (cf. Bauckhage, 2021). Marino sostiene que, para ser difundido, el texto base que da lugar al meme debe tener un gancho semántico o elemento llamativo²⁴ que se pueda poner en evidencia y que propicie el agenciamiento por parte de los usuarios, a fin de permitirles realizar algún tipo de intervención sobre ellos. Ahora bien, Marino quiere cubrir todo el campo heterogéneo de los memes de Internet denominando con el término “error” a ese elemento llamativo que permite engendrarlos, término que comprendería no solo errores, sino también ambigüedades, singularidades, exageraciones, incompetencias aspectuales o de comportamiento, es decir, manifestaciones de incongruencias varias. Consideramos que tampoco aporta mayor exactitud otro término al que el mismo Marino alude, el de *punctum*, acuñado por R. Barthes (2004) para la fotografía, pues si bien este término hace referencia a un detalle que llama la atención del observador de la imagen, se concentra en la experiencia individual de este. Tal vez convenga mantener la expresión *incongruente*, y esto con ciertas restricciones, pues si bien es el caso de la mayoría, no todos los memes se construyen a partir de un elemento de este tipo. En cualquier caso, es ese elemento incongruente hallado por el productor en el texto fuente el que luego se destaca en el texto meta. La definición de Marino también sostiene que el origen del meme raras veces es identificable (vii), aunque conviene relativizar este punto, ya que es posible encontrar contrajemplos que muestran la existencia de “memes de autor” (por ejemplo, la cuenta de *Mirlo Rocket*).
- Aspectos de su gramática de reconocimiento, en particular los que conciernen a su dimensión grupal (v).
- Y, finalmente, sus dinámicas de circulación (viii) que, suscitadas en el interior de una cultura participativa, se mueven entre la mera repetición y la apropiación. Bonenfant (2014: 6) ofrece una propuesta más esquemática. Distingue dos tipos de difusión: una basada en la replicación y la otra en la variación. El primer tipo transmite sin alteración el material viral que circula “idénticamente”; el segundo incorpora pequeñas o grandes diferencias en el material. Los memes de Internet se distinguen para este autor por una

²⁴ Rasgo muy evidente en la construcción de los *stickers* de las aplicaciones de mensajería para *smartphones*.



difusión de este segundo tipo, donde los internautas intervienen directamente en el material viral con el objetivo de realizar una determinada cantidad de alteraciones que cambian en mayor o menor medida el material "original".

2. El meme de Internet y la crítica de artes

Ahora bien, frente a las definiciones anteriores, ¿qué formas adquiere la relación entre meme de Internet y crítica de artes? Estos campos, el del arte y el de la memética, tienen más de un punto de intersección, por lo que conviene hacer un ordenamiento básico de las zonas de su acoplamiento, lo que arrojaría la siguiente clasificación:

- a. Meme de Internet y producción artística
 - Memes que son producidos y reconocidos como obras de arte (pieza 1).
 - Memes que, en su elaboración, incorporan reproducciones de obras artísticas, ya sea que se refieran al universo artístico (pieza 2) o no (pieza 3). En el primero de estos dos grupos hay que incluir los memes de Internet que se desempeñan como instrumentos para la didáctica de algún lenguaje o disciplina artística (pieza 4).
- b. Memes de Internet e intervenciones críticas.
 - Crítica *de* memes, a los que se considera productos estéticos relevantes, propios de una cultura participativa apoyada en los medios basados en Internet (la página knowyourmeme.com, por ejemplo).
 - Crítica (o difusión) *con* memes, es decir, cuando el discurso de mediación es investido en memes de Internet. Es el tipo de intersección que nos interesa particularmente en el marco de este escrito. Dentro de este conjunto es posible distinguir al menos dos casos: cuando son producidos por agentes de la crítica especializada (piezas 5 - 11) o cuando son intervenciones asistemáticas de usuarios no especializados.

Un mecanismo posible para caracterizar la crítica con memes consiste en ubicarla en el horizonte de las clasificaciones que se han postulado para el meme de Internet en general. Ahora bien, como los fenómenos sociales desbordan las operaciones clasificatorias, hay que pensar, si se quiere ser más exhaustivo en la organización, en clasificaciones multidimensionales y de distinto nivel o, de mínima, proponer grillas que permitan organizar un fenómeno en función de lo que quiera resaltar un problema investigativo.

Por ejemplo, el propio Marino plantea dos tipologías complementarias: una semántica y otra sintáctico-pragmática. La tipología semántica segrega el conjunto de los memes de Internet en géneros, a partir de rasgos temáticos y figurativos. Los primeros servirían para agrupar por temas, cuestión o área discursiva posible ("por ejemplo –dice Marino (2020: 48)-: *memes de comida, memes de sexo, memes de protesta*, y otros memes de temas específicos"). Esta propuesta contribuye a sostener que el meme de crítica de artes –por si no resulta obvio: aquel que opera como instancia crítica de un hecho, objeto o práctica artística- tiene el estatuto de género. En principio, podemos estar de acuerdo con esto último. No obstante, quedarnos solo con esta clasificación es incurrir en cierta imprecisión: los criterios de ordenamiento son demasiado amplios y generan categorías legibles pero demasiado laxas. Se los puede aceptar si su resultado son macrogéneros, pero incluso en este caso vale recordar que estas categorías no se definen solo por ejes semánticos. Los segundos rasgos conciernen a las figuras –expresión que aporta cierta ambigüedad- empleadas para figurativizar los temas. Sería así viable discriminar entre memes basados en un personaje principal fijo (como *Advice*



dog) o en memes seriales (como los *Lolcats*), o entre memes individuales o colectivos. Cabría preguntar, sin embargo, si esta segunda dimensión arroja segregaciones útiles en términos de su potencialidad explicativa (¿qué nos dice que un meme tenga un único personaje principal o dos?).

La segunda tipología que propone Marino, la pragmática, apunta a leer el meme de Internet no como interpretante de determinado aspecto de la realidad, sino desde su lógica de propagación, vale decir, a partir de las intervenciones habilitadas por la estructura del meme. Aunque se desplegará más abajo, vale adelantar que se trata de un enfoque que es sin dudas novedoso y abre itinerarios productivos de investigación para la semiótica.

2.3 Un meme circunstanciado

El corpus que se generó para esta investigación, que partió de una segregación semántica –los memes de Internet cuyo objeto es algún aspecto de ese campo polifacético que es el arte–, también ofrece otras características que parecen ser comunes a todo ese conjunto. Para describirlas, nos valemos de las categorías que provee un texto de O. Traversa (2014: 168 y ss.) sobre lo cómico en las imágenes fotográficas, considerando en particular cómo segrega en función de dinámicas de recepción. El objeto que aborda Traversa –la fotografía cómica– no es el mismo que nos convoca aquí –el meme de Internet–, pero su tipificación es transferible parcialmente ya que en ambos casos se trata de organizaciones sígnicas con una fuerte dimensión icónica, producidas a través de dispositivos técnicos, que apuntan a producir un efecto cómico.

Así pues, siguiendo a Traversa, se podría decir que las intervenciones meméticas sobre el campo artístico o el meme de crítica de arte:

- Es *húmedo*, pues está “empapado” de referencias más o menos implícitas que remiten a unas circunstancias específicas del campo del arte y de la crítica, es decir, su efecto cómico está circunstanciado. A diferencia de los *secos*, los textos húmedos convocan una cantidad mayor de saberes laterales que tienen por objeto, en nuestro caso, dimensiones de la esfera mencionada, por ejemplo historias, prácticas, hechos, figuras y acontecimientos.
- Puede ser *largo*. Si bien para Traversa lo *húmedo* es un atributo de las fotografías cortas, las intervenciones meméticas también pueden caracterizarse con el término *largas*, pues al igual que las imágenes fotográficas que él engloba bajo esta expresión, su reconocimiento exige a menudo recorridos por redes semióticas extensas, sea por las cualidades y complejidades del procedimiento puesto en juego o del universo de referencias en el que se incluye.

Por otro lado, el corpus permite a su vez proponer varias clasificaciones internas. En otras palabras, son clasificaciones que emanan de la observación de los memes críticos, sin embargo pensamos que, aún con esta restricción, tolera generalizaciones. Estas clasificaciones están basadas en la sintaxis de producción, atendiendo a las materias significantes y a las posibles operaciones combinatorias y transtextuales que involucran. La lista que sigue es provisoria –tanto en su composición como en las descripciones– y no exhaustiva.

- a) Es posible realizar una primera –y superficial– segregación de los memes de Internet según las materias significantes que los componen; esto permite distinguir entre aquellos



compuestos solo por imágenes (v. pieza 15) y aquellos compuestos por imágenes y palabras (como la pieza 3, para poner un ejemplo).

- b) Otra clasificación está determinada por las operaciones de combinación.
- Hay memes de Internet que son producto de la inclusión de un fragmento de imagen en otra que sirve de fondo, siguiendo la lógica del montaje *en la imagen* (pieza 1).
 - Otra variante consiste en una yuxtaposición de imágenes, construidas a partir de un montaje entre ellas, formando secuencias de extensión variable. Componen así sintagmas narrativos (Metz, 2002), que actualizan secuencias diversas: frase-respuesta, listas o enumeraciones (del tipo: “cómo se ve él, cómo lo ven otros”). P. Polidoro (2002, *apud* Marino) recuerda que los sintagmas seriales son una estructura rítmica muy eficiente, dado que conforman una unidad mínima de alternancia entre tensión y resolución (pieza 11).
 - La función “Historias” que permiten redes sociales como *Instagram* y *Facebook* propician combinaciones en un segundo nivel, ya que en ellas se pueden encadenar textos construidos a partir de las operaciones anteriores. Analizar las construcciones sintagmáticas implica contemplar en este nivel tanto el montaje propiamente dicho como los procedimientos de yuxtaposición de motivos o puntos de vista, que le dan sentido, inteligibilidad, al meme en tanto discurso (cf. Metz, 2002: 156).
- c) Otro eje de organización del material puede estar dado por las operaciones transtextuales (Genette, 1989). Así tenemos:
- Retomas de planos de films, fotos de personajes célebres, videojuegos o pinturas que son intervenidos, por lo general incrustando un texto. La intervención cambia el sentido original del elemento retomado para hacer un comentario sobre algún aspecto de alguna disciplina artística, y supone, como se planteó arriba, un destinatario culturalmente competente, capaz de actualizar esos sentidos (volveremos sobre esto último). Marino (2020) aporta una tipificación algo más precisa, aunque este autor aspira a explicar, desde un punto de vista dinámico, las formas de propagación que impulsan estos textos y no solo su generación, como lo ensayamos aquí (v. infra). Para Marino, estos mecanismos transtextuales dan lugar a los memes *samples* y *remixes*. Los primeros se producen a través de una operación intertextual (en los términos que propone el trabajo canónico de G. Genette) o *sampling*: un fragmento llamativo preexistente es incorporado sobre un texto que le sirve de fondo. Marino (2020: 44) apunta que este es el caso de los “memes ícono”, a saber, “figuras o rostros de personajes sumamente reconocibles que se insertan en imágenes preexistentes” (pieza 12). Pero también hay memes de Internet que derivan de una operación de reinterpretación manipulativa o *remixing* que implica la modificación de un texto preexistente con respecto a algunos de sus componentes estructurales (operación equivalente a la transformación que describe Genette) (pieza 13).
 - Retoma de una frase de alguien célebre para intervenir una foto, es decir, el elemento incongruente o llamativo es verbal (pieza 14).
- d) Finalmente, cabe distinguir los memes de Internet susceptibles de actualizar el esquema relacional peirceano de *type/token* en el nivel de la replicabilidad propia de la dimensión architextual. Equivale a lo que Marino ubica como subtipo de *samples* o *remixes* en las tipologías de propagación (v. infra). Se trata de diferenciar entre los



memes elaborados a partir de una plantilla, matriz icónico-verbal o de una frase cristalizada (“xxxxx viendo como...”) y los que no. Existen ejemplos muy conocidos: Swole Doge vs. Cheems (pieza 9), el meme de Drake (pieza 15), las “listas” como las que nombramos más arriba. Los type memes pueden estar formadas o no a partir de celebridades (por ej. Juliette Binoche, Julio Iglesias, Tobey Maguire, etc.). Los token pueden, incluso, reelaborar la plantilla originaria.

2.3. El meme como interpretante

Además de propiciar la organización de clasificaciones, los enfoques semióticos y comunicativos brindan un repertorio de conceptos para explicar otras dimensiones funcionales del fenómeno meme de Internet, ya sea que se lo considere, por ejemplo, como interpretante de la realidad, como elemento comunicativo, etc. No se desarrollará esta perspectiva *in extenso*, aunque sí se indicarán algunos puntos de partida ineludibles.

Por un lado, la creación de determinado meme responde a los mecanismos de significación del campo del arte; o sea, podemos considerarlo a partir de su interpretante artístico. La tríada peirceana permite visualizar cierto aspecto del universo artístico (informaciones, aspectos formativos, acontecimientos, prácticas, mensajes, figuras, etc.) como un objeto, el meme de Internet como un signo y cada manifestación de ese meme como un interpretante, como un proceso de (re) significación de su objeto. Vale decir, desde el punto de vista del proceso semiótico, las ocurrencias meméticas se manifiestan como un interpretante dinámico que permite el despliegue de una sucesión de lecturas sobre un aspecto del fenómeno complejo del arte, desencadenando así el proceso semiótico.

Desde el punto de vista comunicativo, su carácter cómico –factor determinante para su propagación– parece descansar en lo que Peirce (2012: 568) llamaba *commens*. Recordemos que para este autor en una comunicación entran en juego tres interpretantes –uno intencional en la mente del emisor, uno efectivo en la del intérprete y uno comunicativo (*commens*)– y lo que debería suceder para que exista una comunicación eficaz es que el signo determine los tres de la misma manera –vale decir, que produzca el mismo significado. Este *commens* que permite la comunicación –e implica la pertenencia a una misma comunidad– es conceptualizado por Peirce en otros pasajes de su obra como “universo del discurso”. Su objeto proviene no del signo que interviene en la comunicación específica, sino de lo que en los textos de Peirce se puede encontrar designado como experiencia (o conocimiento) colateral. En cualquier caso, es evidente que remite a cierto campo experiencial compartido por emisor y destinatario, y que resulta crucial para la efectividad del evento comunicativo, vale decir, para la comprensión y eventual efecto cómico del meme, efecto que –se verá en el próximo apartado– es un factor decisivo para incentivar su circulación.

3. Circulación: viralidad y propagabilidad

Volvamos por un momento a considerar el meme de Internet en general. Este fenómeno ha contribuido a poner en evidencia la falta de un modelo teórico robusto y –en términos chomskianos– elegante para describir y explicar la circulación contemporánea. En líneas generales, nos topamos con esfuerzos balbuceantes en esta dirección. Entre las excepciones hay que contar los trabajos de M. Carlón (2020), ya que en ellos se proponen modelos de análisis para los flujos de circulación y las identidades enunciativas que propician los distintos sistemas mediáticos.



Los trabajos sobre meme se respaldan, poniéndolo en los términos esquemáticos que vimos más arriba, en dos modelos explicativos, el de *viralidad* y el de *propagabilidad*:

- El de la *viralidad*: que básicamente consiste en establecer una analogía entre sistemas biológicos con sistemas culturales. La metáfora viral –un caso más de metáfora epistémica, abundantes en la historia de la ciencia²⁵- se popularizó con el ascenso de la Internet 2.0, en parte porque ofrece una buena descripción de la velocidad con la que los signos circulan por la web; en parte por el lenguaje que utilizan los expertos en marketing, al afirmar, por ejemplo, que el contenido de los medios se esparce como una pandemia, que se propaga entre público, infectando una persona tras otra, que se convierten así en anfitriones inconscientes –pues se los “embauca”- de la información que portan en sus redes sociales, etc. Esta línea de conceptualización teórica ya estaba en el trabajo pionero de Dawkins que comentamos al principio, en el que se sostiene que la transmisión cultural es análoga a la transmisión genética y el meme es equivalente al gen, en tanto unidad de evolución más pequeña. Muchos autores no están de acuerdo con el modelo de la viralidad, dado que aporta una visión pseudocientífica del comportamiento humano, al ocultar los procesos por los cuales la gente se involucra activamente en la producción y circulación de contenidos.
- Uno de estos autores es Jenkins (Jenkins *et al.*, 2013), quien se encuentra entre quienes se inclinan por el paradigma de la *propagabilidad*, que conserva la idea de modelos anteriores para la explicación de los fenómenos impulsados por los medios basados en Internet. La idea de propagabilidad considera que el impacto y la circulación de los textos se incrementa de persona a persona, sin subestimar los actores individuales responsables conscientes de los agenciamientos, ni sobreestimar a las instituciones generadoras.

A este segundo modelo adhiere el texto de Marino (2020). Este emplaza la cuestión de la circulación bajo el mencionado paradigma dinámico de la *propagabilidad*, estableciendo previamente un diálogo productivo con otros modelos preocupados por dar cuenta de las dinámicas de retoma de signos –algunos elaborados para la literatura y la idea de autor, como el de la *transtextualidad* de G. Genette, que pondera trayectos signícos acotados. Propagabilidad da cuenta tanto de los contenidos que se propagan a través de distintas plataformas y formatos –y que pueden ser personalizados– como de los resortes que impulsan esa difusión. La propagabilidad no responde a lógicas involuntarias de reproducción viral, ni a la compulsión mimética, sino más bien a la capacidad de los memes de Internet de incentivar la participación de los usuarios ¿Cómo lo hacen? Marino (2020: 50) se lo adjudica a dos características del meme de Internet: la organización sintáctica que propicia su agenciamiento por parte del usuario y el “gancho” semántico o elemento incongruente que incita su compromiso. Entendemos que esta última característica explica más las operaciones involucradas en la producción del meme que las que participan de su propagación a través de distintas plataformas y formatos; la primera, por su parte, se ajusta mejor a lo que sucede con

²⁵ La expresión remite al fenómeno por el cual un dispositivo conceptual se extrapola de un ámbito del conocimiento a otro, dentro del cual resulta originalmente novedoso y con potencia explicativa, pero con el paso del tiempo termina literalizándose. Palma (2005) ofrece la siguiente definición: “En el uso epistémico de las metáforas una expresión (término, grupo de términos o sistemas de enunciados) y las prácticas con ellos asociadas habituales y corrientes en un ámbito de discurso determinado sociohistóricamente, sustituye o viene a agregarse (modificándolo) con aspiraciones cognoscitivo-epistémicas, a otra expresión (término, grupo de términos o sistemas de enunciados) y las prácticas con ellos asociadas en otro ámbito de discurso determinado socio-históricamente”



el meme, pero debe ser completada con otros factores. Así pues, parece más preciso el alcance que le da Jenkins a la noción de propagabilidad, ya que la adjudica “al entrelazamiento de dimensiones diferentes e inseparables: propiedades intrínsecas del contenido como tal, estructuras tecnológicas y comunicativas, estructuras económicas y redes sociales dentro y fuera de Internet.”. A continuación, se pasará revista a algunas de estas dimensiones.

4. Dimensiones estructurales

Para comenzar a dar cuenta de las propiedades estructurales del meme que participan de su propagabilidad sí apelaremos al trabajo de Marino, quien propone una tipología que denomina de naturaleza pragmática. Para ser más precisos, la organización pivota en torno a las consecuencias o efectos que la estructura del texto tiene sobre las posibles formas de agenciamiento y operaciones a cargo del usuario. Marino (2020: 43) distingue así entre macrooperaciones de *propagación* *stricto sensu*, *transformación* e *imitación*, con sus respectivos tipos de memes. Tal forma de plantear el funcionamiento estructural no está para nada alejada de la idea de *gramática* de producción propuesta por la Teoría de los discursos sociales (cf. Verón 2004: 41), en tanto define un conjunto de reglas que describen las restricciones a las que deben someterse las operaciones de producción de un texto. Los usuarios, por su lado, a partir de su experiencia en Internet, adquieren un conocimiento específico –un “alfabetismo del meme”– para reconocer y poner en práctica sus intervenciones. Tenemos entonces:

- Propagación *stricto sensu*, que puede implicar compartir, copiar o publicar. Estas operaciones son propias de la gramática de los memes *ready mades*. Para Marino se trata de cualquier texto que posea un “elemento llamativo”, que circule en Internet y puede ser así la base para un meme. No requieren ninguna transformación previa a su uso –aunque eventualmente sí un recorte o extracción de su situación original–, solo deben encajar en un contexto dado, por eso Marino sostiene que son memes *grado cero*, sin retorización, incluso se decanta por categorizarlos como elementos *virales* y no como memes en su acepción restringida. Ejemplos: emoticones, frases pegajosas y, como se dijo, algunos stickers.
- Transformación, que puede implicar diversas acciones, tales como *sampling*, *remixing*, personalización, y que es la operación de la que se derivan los memes de nuestro corpus. Marino incluye aquí como subtipo algo que también ya se comentó: los textos formularios o modeladores, que serían versiones más restrictivas de esta categoría. En este caso, un texto “fuente” ofrece una “fórmula” o “plantilla” explícita, compuesta por elementos fijos y variables que tienen que cumplimentarse o modificarse, de acuerdo con el contexto o propósito determinado.
- Imitación, que comprendería acciones de *remaking*, re-creación, re-interpretación, etc. Son las prácticas de intervención que habilita la gramática de los *textos miméticos*. Marino denomina así a los textos que reconstruyen otro preexistente, con independencia de su material de expresión o de su medio original. Esta explicación evoca la operación de imitación, según la formulación clásica de Genette. El mejor ejemplo son los memes que surgen de reinterpretar la acción que muestra un texto “fuente”. Ejemplos: *Photo fads* –imágenes en las que un sujeto posa de cierta manera para luego compartir la imagen en Internet–; series fotográficas temáticas como los *lolcats*; selfis temáticas; videos de reacción; videos de campaña como el *Ice bucket challenge*.



Marino (2020: 47) aclara que estas categorías resultan de considerar, desde una perspectiva *dinámica*, una fase mínima de propagación, un eslabón de relación hipertextual. Desde este núcleo, los memes de Internet pueden o bien tan solo “compartirse” —es decir, replicarse en las redes personales sin transformaciones-, o bien modificarse *ad libitum*, desbordando incluso su categorización inicial (ej.: desde el texto fuente —que sirve de *ready-made*— es posible generar un *sample-remix* textual y, de allí, el texto mimético; cada uno de ellos puede, a su vez, funcionar como un texto *ready-made* propagable). Conviene señalar de todos modos que el peso que le otorga Marino —*pace*— a la descripción de las operaciones productivas involucradas en cada tipo de meme de Internet hace que su descripción marginalice las dinámicas de propagación; es decir, su artículo prioriza a veces lo que él denomina la perspectiva *estática*.

4.1. Dimensiones técnicas

El vector de propagabilidad digital del meme de Internet también puede ser abordado a partir de algunas condiciones técnicas -o derivadas directamente de estas- que propician las operaciones involucradas en la generación y difusión de los memes de Internet. Estas instancias técnicas son evidentes y han sido extensamente estudiadas (p. ej.: Jenkins, 2008; Verón, 2013), por lo que solo mencionaremos algunas.

Una de estas condiciones está dada por la acumulación de recursos de generación, distribución y consumo proporcionados por la articulación entre la Internet, las aplicaciones informáticas, los dispositivos de hardware, etc., acumulación que no solo se mide en términos cuantitativos sino por la multiplicidad de los medios de expresión que comporta. Cabe subrayar, en este sentido, la vasta disponibilidad de elementos de naturaleza icónica. En términos algo más amplios, este fenómeno también es recogido por la idea que entraña la lógica de la convergencia, descrita entre otros por H. Jenkins, quien la define como una “situación en la que coexisten múltiples sistemas mediáticos y en la que los contenidos mediáticos discurren con fluidez a través de ellos” (2008: 276).

Pero no solo se trata de una expansión de recursos, sino también de la complejización creciente en la socialización de los textos producidos. Lo revolucionario de Internet no pasa por la posibilidad de mediatizar una nueva dimensión significativa, sino que radica en un salto cuantitativo en la mediatización de los mensajes y, consecuentemente, en una nueva redefinición de los límites entre esfera pública y privada. En términos de Verón:

Internet hace materialmente posible, por primera vez, la introducción de la complejidad de los espacios mentales de los actores en el espacio público y, en consecuencia, vuelve visibles las estrategias de innumerables sistemas socioindividuales *por fuera de la lógica del consumo*, vale decir, por ejemplo, *sin que medien factores de notoriedad* (2013: 429).

Tenemos, asimismo, que la digitalización progresiva de la cultura incide en el discurso crítico y profundiza la diversificación de sus manifestaciones con respecto a la etapa anterior a la aparición de Internet. La producción crítica, en interpenetración con el entorno digital, da lugar así a un arco enunciativo extremadamente variado, que va desde inercias del pasado en el nuevo emplazamiento, hasta hibridaciones que pueden dar origen a nuevas formas discursivas y acaban tensionando su reconocimiento social, en parte asociado a espacios y formas discursivas *off line*. Así pues, las transformaciones del campo de desempeño crítico son, en parte, resultantes de su interpenetración con lenguajes digitales y de la ampliación de los



objetos y fenómenos que aborda, correlativo, esto último, a las múltiples apropiaciones del arte por otros sistemas sociales (como, por ejemplo, el marketing).

4.2. Las dimensiones satíricas y humorísticas

En general, se reconoce que los memes de Internet son eficaces a la hora de atraer la atención de los internautas. Que esto es así lo prueba la aparición de cuentas, perfiles, páginas consagradas al universo del arte que los utilizan. Ahora bien ¿cuál es efectivamente el soporte de esta presencia notable que muestra el meme en el campo de los discursos mediación del arte, discursos que organizan el encuentro entre producciones artísticas y sus consumos? Implica seguramente un *set* de objetivos y recursos. Aquí solo se van a considerar las dimensiones satíricas y humorísticas del meme de Internet. Y se lo hará, por consiguiente, en función de dos interrogantes. Cómo pretende actuar el meme sobre el referente y cómo sobre los destinatarios.

Repasemos los rasgos principales de la sátira discursiva. M. Angenot (1982) la emplaza el interior del discurso agónico, como uno de sus subtipos. Perteneciente a la modalidad doxológica de los discursos entimemáticos —es decir, aquellos cuya coherencia relacional está dada por un principio regulador más general—, el discurso agónico supone un contradiscurso al que pretende refutar y/o descalificar y, por consiguiente, posee una doble destinación y una doble función: un auditorio universal, al que se propone convencer, y un adversario, al que quiere refutar. Este es el marco operativo de la sátira, que actualiza una “retórica del desprecio que implica una ruptura radical con el mundo antagonista, concebido como absurdo, caos y malignidad, como un universo ajeno a la lógica universal” (1982: 261). Planteando este antagonismo, el satírico incorpora al lector/espectador a su mundo, que es el de la racionalidad y el del buen sentido.

Para ganar precisión, resulta útil distinguir la sátira de prácticas adyacentes, como la polémica, la invectiva o la parodia. Para Angenot, entre la sátira y la polémica hay una diferencia de grado. La polémica también desempeña las funciones persuasiva y agresiva, pero su hostilidad se encuentra contenida por la necesidad de reconocer el discurso del antagonista, para retomar sus postulados y responderlos. Ya en el marco de los estudios literarios, Genette (1989: 42) ubica lo satírico dentro de los regímenes que dan cuenta de la operatoria sociopsicológica de un texto, aunque lo hace pensando fundamentalmente el plano transtextual. Ahí lo satírico está entre lo irónico y lo polémico. Por su parte, N. Frye (1991: 295) sostiene que el objeto de la sátira es atacar con humor, a diferencia de la invectiva que es ataque sin humor. Para que sea efectiva, el receptor tiene que poder decodificar un contenido grotesco o absurdo y un criterio moral implícito. Al estudiar el género *sátira* en los distintos lenguajes artísticos, L. Hutcheon (2000) sostiene que su ethos es “desdeñoso, despectivo, incluso agresivo” e implica una intención correctiva, mientras que su blanco es principalmente extratextual. El plano de la parodia, en cambio, es hipertextual, aunque esta puede emplearse con fines satíricos. Por su lado, J. E. Burucúa (2007: 51) —tomando como base los trabajos clásicos sobre la risa de Freud y Berger— distingue, a partir de sus efectos, lo satírico crítico de lo carnavalesco y lo humorístico. La risa carnavalesca es generada por las prácticas sociales de inversión de roles durante breves períodos festivos, y compromete ante todo la dimensión corporal; es una risa que repara y consuela. La risa humorística es principalmente cognitiva: operando a través del absurdo o la ironía da acceso a cierta experiencia de lo sublime, en tanto “esperanza de que existe la posibilidad de una vida sin dolor y sin miedo a la miseria o a la muerte”. Mientras que la risa satírica y crítica ataca a los poderosos de cualquier esfera



(artística, política, religiosa, económica, etc.), lo hace con un objetivo correctivo, aunque sin depositar demasiadas esperanzas en su efectividad.

En síntesis, el discurso satírico supone un doble movimiento. Por una parte, está entre sus objetivos atacar, por la vía del chiste, a un otro que se percibe como más poderoso; esta agresión puede también, desde un punto de vista pragmático, poseer un objetivo correctivo. Por otra parte, caracterizando como absurdo el discurso del antagonista, el enunciador satírico pretende que el receptor (lector, espectador, etc. que no es objeto de su agresión) adhiera a su propio universo de ideas.

¿Cómo se aplicaría esto al meme de Internet? Tomemos como ejemplo la pieza 16. En primer lugar, y a nivel del psiquismo individual, es posible identificar las fuentes de placer que proporcionan los memes derivándolas de aquellas que, desde una óptica psicoanalítica, E. Kris (1964: 10) reconocía para las caricaturas. Por un lado, se da una economía de la energía psíquica, resultante de la liberación de la agresividad. Por otro, la conexión con la vida infantil que es marca distintiva de lo cómico se intensifica en los casos que ocupan al autor, ya que los signos que lo disparan contienen elementos típicos de las formas de expresión del niño, de los dibujos principalmente, en los que prevalecen los mecanismos de expresión no verbal, figurativos, plasmados en un ordenamiento sincrético y sintético desde el punto de vista retórico. La elaboración del meme de Internet involucra elementos y mecanismos similares. En segundo lugar, pasando ahora al plano colectivo, la efectividad de las formas de expresión cómicas está socialmente condicionada por dos factores. Uno de ellos tiene que ver con la aprobación del otro, la sanción que se da a través de la risa, que es empleada para justificar la propia agresión; además –segundo factor–, el meme es una invitación a que la otra persona adopte una política conjunta de agresión y regresión. Se podría decir entonces que el meme es inseparable de la “conquista y seducción de un compañero” (Kris, 1964: 20),²⁶ de la constitución de una comunidad imaginaria de los que “se ríen de lo mismo”.

Ahora bien, el meme puede ser también un instrumento para reírse de sí mismo, es decir, que hay veces en que se ubica en la lógica del humor. Este último, recordemos, propicia el mismo efecto liberador que el chiste, pero sin su componente agresivo. Para S. Freud el humor tiene, en términos subjetivos, algo de “grandioso y exaltante”, pues en el humor el yo “no se deja afectar por los traumas del mundo exterior, más aún, demuestra que solo le representan motivos de placer” (1996: 2999).²⁷ Es, en otras palabras, una forma de protección ante el sufrimiento. ¿Cómo se puede trasladar esto al meme de Internet? Steimberg (2001) propone, en su caso analizando el humor gráfico, ubicar la producción de lo humorístico en un enunciador genérico, cuya imagen está asociada a un segmento sociocultural específico que coincide con los destinatarios; a un estilo referido a un grupo de cualquier índole (artístico, político, religioso, etc.). A un “nosotros”, en definitiva. Si trasladamos este principio al meme de Internet, podemos sostener que este puede desempeñar otra función, más humorística que satírica, orientada ya no a la destrucción de un otro, sino a una identificación de un colectivo en el que convergen, riéndose de sus propias adversidades, enunciador y destinatarios (piezas 6-11, por ejemplo).

Estos últimos aspectos –el de los colectivos que se generan al reírse de otros o de sí- no pasan desapercibidos en los estudios sobre el meme de Internet. Varios autores remarcan que los

²⁶ Vale recordar que, para S. Freud (1996), el chiste es la más social de las operaciones anímicas que tienen por meta una ganancia de placer.

²⁷ Recordemos la situación por medio de la cual Freud ejemplifica el proceso humorístico: un reo conducido un lunes a la horca exclama “¡Linda manera de empezar la semana!”.



memes participan en la configuración organizativa e identitaria de una comunidad. Para Renaud (2016: 27), por ejemplo, los memes contribuyen al reconocimiento mutuo de los individuos como un grupo. Al estudiar el rol de los memes de Internet en las comunidades de sentido, Pérez Salazar *et al.* afirman algo similar, detallando que operan como “unidades culturales que permiten la articulación de un conjunto particular de actos comunicativos, y que además pueden proveer de sentidos identitarios” (2014: 80). También es este punto el que más le interesa a Bonenfant de los memes de Internet, a los que considera como huella de una producción cultural propia de determinados grupos sociales, de una enciclopedia compartida por las comunidades digitales.

Los memes –dice– pueden entenderse como *objetos* semánticos compartibles, compartidos y *sintomáticos* de una cultura. (...) Sobre esta base, podemos avanzar en la idea de que los memes digitales ayudan a estructurar determinadas comunidades online al concretar los lazos culturales que las unen. (2014: 13).

Creemos que lo que señalan estos autores sobre el rol del meme de Internet en el plano cultural –elemento de integración de un colectivo identitario– es por lógica aplicable a uno de sus niveles de funcionamiento específico, asociado al mundo de los distintos lenguajes artísticos. Crear o solo propagar un meme constituyen mecanismos para vincularse con otros a los que se considera miembros del mismo grupo, de buscar su complicidad, de establecer o fortalecer redes, etc.

5. La forma crítica del meme crítico

Pensar el meme de Internet como instrumento de la crítica de artes permite abrir un interrogante paralelo: ¿es posible adjudicarle capacidad crítica también a su propia organización estética? Algunos autores lo niegan de plano y colocan una mirada crítica peyorativa sobre el meme de Internet. Desde una óptica debordiana, G. Kien sentencia que “La erupción de un contenido memético no es sino un simulacro electrónico” (2019: 96). En tanto manifestación de la cultura posmoderna, el meme es el resultado del mismo exceso de significación que también da lugar a fenómenos como el culto a la apariencia y la estetización de todas las facetas de la vida. Una vía para encarar una respuesta que permita ver otras posiciones consiste en observar justamente la dimensión estética que poseen los procedimientos que participan en la elaboración de estos textos sincréticos.

Un antecedente pertinente para colocar la cuestión en esta perspectiva lo provee la noción de obra de arte inorgánica tal como se da en las vanguardias históricas, cuyo principio operativo es el *montaje*. P. Bürger (1997: 130 y ss.) explica esta noción apelando al concepto de alegoría de W. Benjamin –lo que es además significativo pues se trata de un filósofo particularmente preocupado por los mecanismos de representación. En producción, la operación alegórica implica arrancar fragmentos de sus contextos originales, despojándolos del funcionamiento que tenían allí. Por obra del montaje, esos fragmentos se reúnen en otro contexto, produciendo nuevos sentidos. Ahora bien, Bürger propone que, antes que al montaje cinematográfico o al pictórico, el procedimiento alegórico que describe Benjamin hay que emparentarlo con los fotomontajes políticos de J. Heartfield, cuya obra impactó notablemente en el filósofo alemán. Los fotomontajes de Heartfield (Figura 14) recuperan la técnica de los emblemas, que combinan imagen y leyenda verbal, para producir una intervención crítica, dirigida sobre todo a los campos de la política y la moral; es decir, para denunciar la barbarie política emplean formas alegóricas de representación combinadas con técnicas de montaje fotográfico (cf. Buck-Morss, 1995: 79).



La noción de *postproducción* formulada por el crítico de arte N. Bourriaud (2007) nombra prácticas contemporáneas que, en el plano operativo, tienen líneas de continuidad marcadas con el montaje inorgánico. El término postproducción aspira a recoger muchos desempeños y espacios mentales que surgen con la tecnología digital e Internet (Bourriaud 2007: 8). En el plano artístico, refiere puntualmente a las obras que trabajan con lo dado, con un stock de signos que, como si se tratase de *bricoleurs* digitales, ciertos actores manipulan para reorganizarlos, proponer nuevos protocolos de uso y ofrecer un nuevo recorrido de lectura. El mismo Bourriaud señala que al igual que ciertos artistas plásticos o que los DJs, algunos cibernautas producen a menudo textos originales a partir de elementos ya dados, erosionando así las fronteras entre la producción y el consumo.

¿Cuál es el sentido político de esta práctica? “Ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable” –explica Bourriaud (2007: 122) refiriéndose al campo estético contemporáneo–, ya que este conjunto de retomas debe entenderse como una manera de reescribir discursos social y políticamente legitimados. Así pues, la postproducción no implica necesariamente, como en el caso de los fotomontajes, la denuncia explícita de narrativas o figuras políticas; la dimensión crítica de esta práctica pasa más bien por las retomas y reutilizaciones de las imágenes y los imaginarios que el poder tecnocomercial organiza, que el poder político y las estructuras culturales ayudan a normalizar y que se ponen a circular por los medios masivos. Como se describió más arriba, quien elabora memes está de algún modo actuando en términos formales como un DJ que se dedica a *remixear o samplear* fragmentos de sonidos, reciclando y editando imágenes, copiando y pegando. Podríamos sostener que lleva a cabo prácticas de postproducción para pronunciarse satíricamente contra, por ejemplo, algunas zonas de la cultura y el arte, y además lo hace reutilizando las mismas imágenes y palabras que se producen en el interior de ese universo.

En definitiva, *montaje inorgánico y postproducción* pueden ser explorados como términos claves para conceptualizar y entender el valor crítico que tienen los procedimientos que dan lugar a los memes de Internet.

6. A modo de conclusión

Para concluir, se repasarán, de forma algo esquemática, los principales rasgos semióticos del meme crítico que es posible derivar del recorrido que antecede.

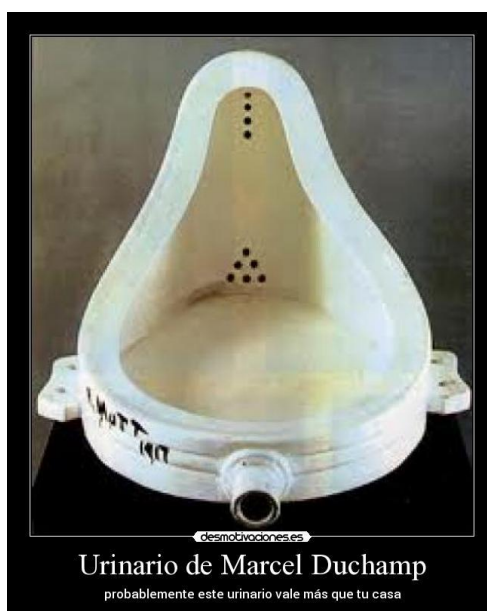
El meme de Internet que abordamos aquí es el que tiene como objeto algún fenómeno del campo del arte. Sobre él señalamos que se encuentra fuertemente circunstanciado y que su reconocimiento exige un tránsito por redes semióticas extensas. Exploramos también algunas de las dimensiones comprometidas en su producción y propagación, tanto aquellas estructurales –es decir, que componen su gramática– como aquellas que incitan a los usuarios a compartir memes. El corpus de análisis permitió observar que las operaciones de *sampling y remixing* son las prevalentes en la elaboración de estos memes. Entre las dimensiones que propician su difusión resaltamos las condiciones técnicas de los medios basados en Internet y su desempeño como discurso crítico y signo identitario. Al respecto, planteamos que los memes estudiados no solo constituyen un vehículo privilegiado para la sátira y el humor, sino que consecuentemente, como promotores de risas, facilitarían el reconocimiento grupal. Esto lo convierte en un texto con posibilidades de alcanzar un alto nivel de circulación, sobre todo en sociedades como la nuestra, donde el arte constituye un objeto discursivo relevante en la esfera pública y en los sistemas mediáticos. Finalmente, ubicamos al meme en el marco de



ciertas prácticas propias del universo estético contemporáneo, lo que permitiría explicar su masividad y su actuación crítica.



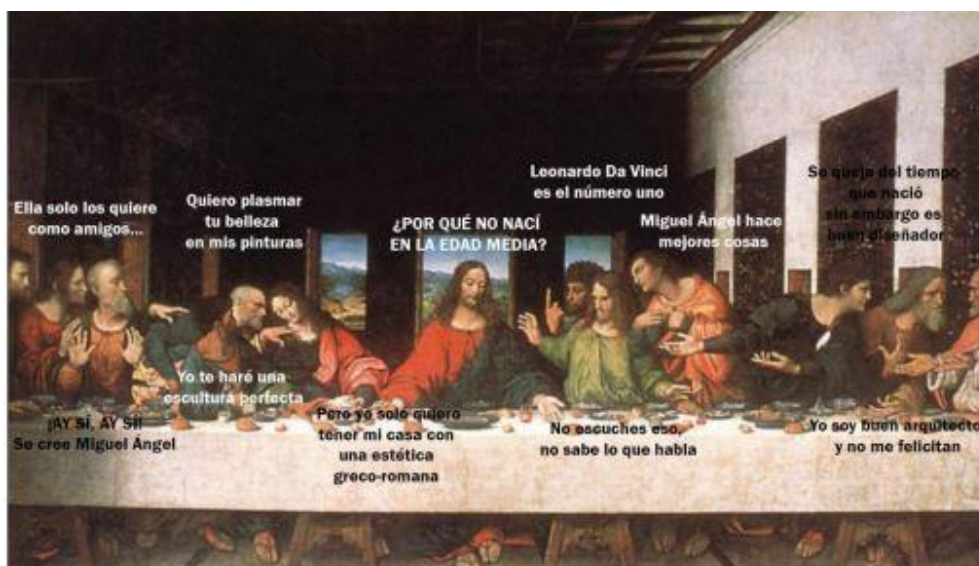
Pieza 1 – Obra de Ms Nina



Pieza 2. s/ep



Pieza 3 s/ep



Pieza 4. s/ep

Miguel Angel: Qué mal se me da pintar al fresco...

Leonardo:

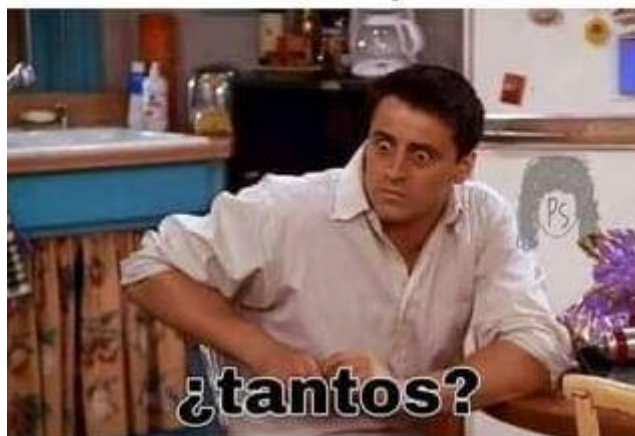


Pieza 5. Extraído de la cuenta de Facebook del El Barroquista



Cuando dicen que los eventos serán para un máximo de 50 personas

Los Teatrerros Independientes



Pieza 6. – Extraída de la cuenta Memes de teatro

Todos: No puedes tomar clases, dar clases, memorizar textos, ensayar, trabajar y tener vida social.

Actores:



Pieza 7. – Extraída de la cuenta Memes de teatro



CUANDO DICEN "NO PUEDES ESTAR
EN DOS OBRAS AL MISMO TIEMPO"



Pieza 8. – Extraída de la cuenta Memes de teatro



Pieza 9 – Extraída de la página Memes musicales clásicos



Pieza 10 – Extraída de la página Memes musicales clásicos

Tu familia cuando quieres estudiar artes

"Suerte con eso" "Se va a morir de hambre" "Ese es mi hijo, sabía que lo lograría"



Pieza 11 – Extraída de la página Memes musicales clásicos



Pieza 12. s/ep



Pieza 13. s/ep



Pieza 14 – Frase de *Star wars* sobre el tapiz de Bayeux



Pieza 15. s/ep



Pieza 16. s/ep

Referencias bibliográficas

Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. París: Payot.

Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Bauchage, C. (2021). Insights into Internet Memes. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, 5(1). Recuperado el 12 de Enero de 2022, de <https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/view/14097>

Blackmore, S. (1998). Imitation and the definition of a meme. *Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission*(2), 159-170. Recuperado el 3 de diciembre de 2020, de http://cfpm.org/jom-emit/1998/vol2/blackmore_s.html

Blommaert, J. (2014). Meaning as a nonlinear effect: The birth of cool. *Tilburg Papers in Culture Studies*. Recuperado el 5 de Mayo de 2022 de



<https://research.tilburguniversity.edu/en/publications/meaning-as-a-nonlinear-effect-the-birth-of-cool-2>

Bonenfant, M. (2014). Le mème numérique: étude sémiotique des réseaux à partir des concepts de trace et d'indice. *RISCP*(12), 27-42. Recuperado el 2 de junio de 2022, de journals.openedition.org/communiquer/1295

Botelho Horta, N. (2015). *O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica*. Brasília: Universidade de Brasília.

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.

Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Burucúa, J. E. (2007). *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Periférica.

Carlón, M. (2018). Medios individuales, medios colectivos, y circulación transversal: desde "adentro hacia afuera" y desde "afuera hacia adentro" (o como afecta la nueva circulación a las instituciones sociales). *Circulacao discursiva e transformacao da sociedade*". *Actas del VIII Pentálogo de CISECO*. Japaratinga.

Carlón, M. (2020). *Circulación del sentido y construcción de colectivos. En una sociedad hipermediarizada*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria.

Davison, P. (2012). The Language of Internet Memes. En M. Mandiberg, *The Social Media Reader* (págs. 120-134). Nueva York: New York University Press.

Dawkins, R. (1990). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.

Freud, S. (1996). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Guba, E., & Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En C. Denman, & J. Haro, *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (págs. 113-145). Sonora: Colegio de Sonora.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: UIP.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *preadable Media: Creating Value and Meaning In a Networked Culture*. Nueva York: New York University Press.



Kien, G. (2019). *Communicating with Memes: Consequences in Post-truth Civilization*. Maryland: Lexington Books.

Kris, E. (1964). *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires: Paidós.

Lankshear, C., & Knobel, M. (2003). *New Literacies: Changing Knowledge and Classroom Learning*. Buckingham: Open University Press.

Marino, G. (2020). Semiótica de la propagabilidad: un enfoque sistemático de las imágenes virales a través de Internet. *La Tadeo Dearte*, 6(6), 22-55. doi:10.21789/24223158.1415

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Palma, H. (2005). El desarrollo de la ciencia a través de las metáforas: un programa de investigación en estudios sobre la ciencia. *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 2(6), 45-65.

Peirce, C. S. (2012). *Obra filosófica reunida* (Vols. II (1893-1913)). (N. Houser, & C. Kloesel, Edits.) México DF: Fondo de Cultura Económica.

Pérez Salazar, G., Aguilar Edwards, A., & Guillermo Archilla, M. (2014). El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake. *Argumentos*, 27(75), 79-100.

Polidoro, P. (2002). Essere in rete: banner e portali. En I. Pezzini, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva* (págs. 175-205). Roma: Meltemi.

Renaud, C. (2016). Les mèmes internet: Dynamiques d'énonciations sur le réseau social chinois Sina Weibo. *Travaux de linguistique*(73/2), 27-43. doi:10.3917/tl.073.0027

Rey Somoza, N. (2021). Memes de Internet, cultura digital y educación artística: potencias y pautas metodológicas desde la formación universitaria. Madrid: Universidad Complutense. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/68882/>

Steimberg, O. (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. *Signo & Seña*, 100-117.

Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Vasilachis de Gialdino, I. (2006). La investigación cualitativa. En I. Vasilachis de Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa* (págs. 23-61). Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2004). Diccionario de lugares no comunes. En E. Verón, *Fragmentos de un tejido*. (págs. 39-60). Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.



Redes sociales y producción curatorial: ¿hacia una democratización de las artes?

Alzugaray, Melisa

alzugaraymelisa@gmail.com

Montaldo, Sol

solmontaldo@gmail.com

Scardella, Daniela

daniscardella@gmail.com

Resumen:

Las redes sociales y su impacto en la vida cotidiana -desde su emergencia hasta la actualidad- han sido tema de interés de variados campos de conocimiento. El presente ensayo busca abordar, desde una perspectiva crítica, la articulación entre prácticas curatoriales y virtualidad para observar, en esta relación, su potencial democratizante dentro del campo del arte.

Palabras clave

Virtualidad, Instagram, curaduría, poder

Abstract:

The impact of social media in everyday life has been an important topic of interest to a diverse field of studies since their origins to our, now even more virtual, post-pandemic reality. This essay seeks to explore the articulation between curatorial practices and virtuality from a critical perspective in order to observe the democratizing potential within the art / museum fields.

Keywords:

Virtuality, Instagram, Curatorship, Power

El uso de las plataformas digitales en la producción y circulación del arte no es una novedad ni un descubrimiento pandémico; pero la actualidad sí demanda la necesidad de re-tensionar la pregunta por el potencial crítico de las redes sociales en tanto canal / espacio exhibitivo del discurso curatorial. Y particularmente, ¿qué sucede con aquella dimensión configurante de la curaduría, cuando el espacio sobre el que opera es virtual?

Algunas líneas de pensamiento encuentran en el uso de las redes sociales una dimensión democratizante que habilita la expansión del espacio museístico y sus objetos artísticos. Desde esta perspectiva lineal, las redes sociales operan como una marca de progresismo que, al “acercar el arte a la gente”, volverían al museo menos elitista. Varios trabajos inducen, por ejemplo, un supuesto aumento del interés en consumos culturales como consecuencia del acceso generalizado a dichas tecnologías (Forteza, 2012). Incluso, es notable cómo, en repetidas ocasiones, se identifica una inclinación por fortalecer e incentivar el potencial educativo de los museos a través del uso de las herramientas de las redes sociales (Costa, 2017).

Sin embargo, entendemos que pensar el medio a partir de sus aspectos tecnológicos implica una reducción simplista que limita las observaciones sobre el tipo de contacto y las prácticas sociales que habilita. Habrá que revisar si, o en qué medida, estas prácticas impactan en las lógicas de poder suscitadas por el campo del arte, las instituciones y los agentes operantes.



Más bien, nos inclinamos a pensar que las redes sociales son un agente más dentro del campo; y su función lejos de ser “en sí”, es dinámica y relacional.

Bajo este mismo criterio de linealidad tecnológica se ha acusado al libro digital de poner en riesgo la práctica de lectura en papel o a Internet de hacer lo propio con el cine. La continuidad de estas prácticas sociales manifiestan que nada de esto ha sucedido. Del mismo modo, se suele acusar a las redes sociales de “comunicarnos sin conectarnos” u otras tantas frases-slogan que, ante la repetición, terminan por convertirse en acríticas. Entonces, volviendo al campo del arte, ¿el problema del elitismo es una suerte de relación de distancia? ¿Las redes sociales serían capaces de anularla? ¿Qué implica “acercar” el arte? ¿Desde dónde y hacia quiénes? Y más aún, ¿qué lugar recibe la curaduría en esta discusión?

Entre *hashtags* y *stories*, el museo contemporáneo se ha empeñado en buscar en las redes sociales un vehículo para transparentar las paredes blancas de la institución, a fines de develar su contenido a través de la virtualidad. Tal como sucede en el caso de una vidriera, la posibilidad de “ver a través” es constitutiva de lo que se manifiesta transparente para “mostrar” aquello que hay por detrás. Pero también entendemos que, muchas veces, lo que se nos es vedado es el propio dispositivo de visibilidad: las barreras casi imperceptibles de un vidrio continúan estableciendo una distancia, una segregación, una división espacial: un aquí y un allá.

Desde este punto de vista, las redes sociales oficiarían como herramienta para la transparencia, a través de la intensa circulación de imágenes, vivos y *reels*, por nombrar algunas. Es innegable que las nuevas tecnologías incrementan la difusión y circulación del contenido museístico y que la curaduría contemporánea hace uso de sus herramientas a fines de convocar la participación de la audiencia. Del mismo modo, muchas propuestas curatoriales se han erigido desde su génesis como un diálogo entre el espacio físico y el espacio virtual. Así, la curaduría habría mutado hacia una doble circulación artística.

Es aquí donde nos preguntamos, entonces, por las posibilidades democratizantes de dicha práctica; pues “poder ver” no bastaría para tales efectos. La peligrosa confusión se da allí donde suponemos que abolir distancias físicas a través de la virtualidad es sinónimo de democratización. Y si bien podría ser un componente de ella, nada es tan predecible en el dinámico terreno del poder; si por ello fuera, entonces la pandemia hubiese traído un cambio de paradigma total en cuanto a dicha democratización. Se trata de distinguir, entonces, cuáles son las distancias implícitas que operan en el espacio simbólico. ¿Puede la curaduría ser una práctica lo suficientemente crítica como para trastornar las relaciones de poder en el campo del arte? ¿Es posible, desde la curaduría, establecer un vínculo dialéctico que amplíe la repartición espectral e interrumpa el efecto alienante que engendra el dispositivo “vidriera”?

¿De qué hablamos cuando hablamos de curaduría?

Explorar la práctica curatorial en tanto disciplina-agente de poder en el campo del arte nos obliga a reflexionar sobre sus diversas definiciones y sobre sus caracteres constitutivos. Entendemos que la curaduría es una práctica vinculante, en tanto su operación se centra en el trazado discursivo sobre un espacio que moldea para proponer un recorrido. Un recorrido convidado, una propuesta que se puede invertir, respetar o no; pero que en todos los casos implica una otredad que pasará a ser parte de la puesta en escena curatorial. Al igual que la escenografía a los actores en el teatro, la ocupación espacial de las obras propone una relación discursiva con la audiencia que condiciona sus comportamientos y su habitar-el-espacio.



Además, este espacio se duplica cuando pensamos en su circulación virtual: ¿qué son las redes sociales sino espacios que ocupamos en la Internet?

En este sentido, resulta interesante rescatar la distinción que Justo Mellado realiza entre curaduría de servicio y producción de infraestructura, ya que nos ayuda a pensar el tipo de saberes que se construyen en esta doble circulación: la activación del espacio virtual, por parte de lxs curadores ¿"permiten la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas" o simplemente trabajan para reproducir y "fortalecer las redes de consistencia de las corporaciones, en el terreno específico en que se juega la rentabilidad simbólica de la marca" (Mellado, 2001)?

Quizás es posible esbozar algunas respuestas a esta compleja pregunta a partir de una lectura crítica de dos propuestas locales que habitan espacios físicos y virtuales mediante curadurías que Mellado calificaría como productoras de infraestructura. En 2015, la artista Dolores Cáceres curó su propia retrospectiva para el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de la ciudad de Córdoba. Así nace #SinLímite567, una curaduría que suscitó gran variedad de comentarios y repercusiones ya que consistía en tres salas del museo completamente vacías, pero iluminadas y dispuestas como para recibir un cuantioso cuerpo de obras. Al inicio del recorrido propuesto, sobre una pared blanca, en letras sin serif adhesivas, el texto curatorial reza: "#SinLímite567 es una obra inmaterial que reflexiona sobre el entorno y sus significados en un proceso creativo crítico que acentúa los límites de un espacio dado y analiza la exposición como dispositivo..." y más adelante agrega: "Es una obra abierta, contextual y transitiva." [Cáceres, 2015] A su vez, el título de la muestra funciona como viralizador en las redes sociales: es allí en donde se recolectan las diversas reacciones de la visita al recorrer tres salas vacías de uno de los museos más importantes de la ciudad. Finalmente, son estas reacciones en las redes las que componen la obra que Cáceres logra exponer, amplificando el espacio expositivo.

Entonces, lo que cristaliza #SinLímite567 es una puesta en escena curatorial que, mediante el vaciamiento del espacio expositivo físico, activa la ocupación del espacio virtual por parte de lxs espectadorxs. Esta operación implica necesariamente un corrimiento, un repliegue del rol de la curadora: al vaciar el espacio físico y llamar a lxs espectadorxs a ocupar el espacio virtual, se tensionan los roles tradicionales de artista / curadorx / obra. A diferencia de otras propuestas que simplemente incluyen hashtags en sus paratextos, lejos de replicar un conjunto ya establecido de obras, el gesto de vaciamiento le otorga un lugar otro a lxs espectadorx. Éstx deja de ser unx promotorx de la exhibición y comienza a ser unx creadorx de la experiencia.

¿Pero qué implicancias tiene este gesto en el entramado de poder del campo artístico? Deleuze en Un manifiesto menos nos alumbró un posible terreno para pensar la curaduría como práctica crítica. El tratamiento "menor" que Deleuze encuentra en las obras de Carmelo Bene nos ayuda a reflexionar sobre los elementos de la práctica curatorial, en términos de las relaciones de poder que entre estos se establecen. Dice Deleuze: "La operación crítica completa, es aquella que consiste en 1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo entonces en variación continua, 3) desde entonces transponerlo todo además en menor (es la función de los operadores, que responderían a la idea del intervalo «más pequeño»)." [Deleuze, 2003, p. 88] En este caso, si pensamos los elementos de poder estables dentro la curaduría, Cáceres suprime la obra y esa minoración desencadena una serie de transformaciones en los restantes elementos: el espacio exhibitivo entra en variación continua, deja de ser un "lugar de llegada" para ser un pivote para el devenir. Por su parte, lxs espectadorxs, haciendo uso pleno del hashtag, comienzan a operar como creadorxs de la



experiencia estética. De esta manera, todos los elementos (curadorx / museo / obra / artista / espectadorxs) se trastocan, pasan a conformar lo que Deleuze define como una propuesta menor. Es interesante pensar cómo el espacio virtual que habilita el hashtag es un gesto de la “no selección” y esto implica una puesta en jaque de una de las funciones tradicionalmente asociadas a la tarea curatorial.

Esta doble circulación no-espejada del espacio curatorial implica -en términos deleuzianos- una “amputación” de la figura de la curadora, que pasa a ser una “operadora” responsable de la delegación de la tarea. En ese sentido, el discurso curatorial, lejos de proponer un recorrido cerrado a ser replicado en redes, se convierte en una puesta en abismo de generación de obra. Este juego dinámico de creación y el hashtag como contenedor de una para-curaduría nos hace reflexionar sobre la idea de “prótesis” que nos convida Donna Haraway. En esta mixtura entre organismo y máquina se potencian nuevas formas de significación que, según la autora, ponen en jaque las relaciones entre saber y poder propias del discurso universalista, masculinista y colonial. Así, el hashtag propicia la apertura de un recorrido múltiple, heterogéneo y dinámico. Este “modo de hacer” de la herramienta virtual como un desafío a las formas de construir recorrido es, lo que nosotras llamamos, una prótesis curatorial. Es el corrimiento sustitutivo lo que habilita la construcción de archivo aleatorio, que escapa a las manos de la curadora. En términos de Haraway: “(...) Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” [Haraway, 1991, p.327]

Como es evidente, esta propuesta protésica habilita un modo de construir el dispositivo de visibilidad, ya no bajo el efecto de transparencia del vidrio “universalista” que busca ocultarse a sí mismo, sino a través de cierta opacidad. El dispositivo de visibilidad es mostrado como tal y lo visible deviene en una construcción colectiva. Por su parte, “ver detrás del vidrio” ya no es posible, en tanto -al menos en primera instancia- “no hay nada para ver”. En esta premisa radica la delegación de la tarea curatorial: lo visible se vuelve una responsabilidad colectiva.

Otra propuesta que tensiona los elementos propios del dispositivo curatorial es el proyecto de Malena Low, *El Baúl Transparente* (2019). Allí, Low establece un programa meta-curatorial en el que, a partir de una convocatoria en una cuenta de Instagram, invita a lxs usuarixs a curar objetos de “familiares que tengan alguna producción artística no legitimada”. Bajo el concepto de curaduría doméstica, la selección de obra se ve delegada a lxs espectadorxs que operan como lxs encargadxs de señalar y seleccionar el objeto a exhibir. De este modo, la propuesta aminora el lugar de la obra al reivindicar aquella producción artística amateur ligada a los hobbies. Al “vaciar” el baúl para invitar a lxs espectadorxs a compartir la tarea de rellenarlo, se desestabilizan otros elementos propios de la curaduría como el espacio exhibitivo, que se alterna entre lo doméstico, lo virtual y lo institucional (la curaduría luego cuenta con un momento de exhibición de los objetos en la galería Pasaje 865 de Buenos Aires). Este vaciamiento también supone que, inicialmente, “no hay nada para ver”, gesto que opaca el propio mecanismo de selección e interpela a la audiencia a hacerse responsable de aquello que se muestra / aquello que otrxs “ven”. Además, para conseguir este movimiento, la figura de la curadora se coloca en un estado de suspensión, apartándose momentáneamente de la escena para dar paso a estxs curadorxs y artistas menores.

El Baúl Transparente resulta entonces una curaduría productora de infraestructura que, al encontrar su génesis en Instagram y no depender de una institución que aloje las obras domésticas, no caduca. Es hasta el día de hoy que la curaduría continúa en exhibición en la virtualidad. Este carácter de *El Baúl Transparente* le otorga al recorrido un dinamismo ontológico que, al igual que en #SinLimite567, provoca una opacidad o puesta en evidencia del dispositivo de visibilidad. Así, nuevamente, la curaduría no se propone como un discurso



estático ni construye a la figura de la curadora como el amo de un trayecto inamovible y unificado. Por el contrario, la propuesta hace hincapié en un modo de recorrer múltiple. Sin embargo, sostenemos que la acción de la curadora es de “suspensión” y no de “repliegue” porque la selección final de obras domésticas (lo que “se ve”) queda en manos de Malena Low.

Este tratamiento menor de la obra sumado al carácter transitivo de la propuesta exhibitiva refuerzan el potencial crítico de *El Baúl Transparente*, en tanto proyecto curatorial. En definitiva, es el “cómo se hace esta curaduría” lo que está siendo exhibido y puesto en variación continua. La no dependencia del proyecto respecto a la institución museística salvan a la curaduría del tipo de crítica institucional que Deleuze caracterizará como “estática y moralizante”. Por otra parte, lejos de proponer un recorrido fijo e inmovilizante, una historia con un inicio y un final determinados, la curadora elige mostrarnos el medio del proceso, aquello que sucede pero que también “hacen suceder” los espectadorxs, con la aleatoriedad que su intervención implica. Dice Deleuze: “Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen. Tal era la idea de Virginia Woolf. Porque el medio no quiere decir en absoluto estar en su tiempo, ser de su tiempo, ser histórico, sino todo lo contrario. Por esto es por lo que los tiempos más diversos se comunican. No se trata ni de lo histórico ni de lo eterno, sino de lo intempestivo.” [2003, p.82] El gesto de vaciamiento de Malena Low provoca un engrosamiento, hace crecer el proyecto y habilita su carácter imprevisto, que se ve reforzado por esta cualidad mutante del espacio exhibitivo.

El análisis de estos proyectos nos hace reparar en ellos más como ejercicios curatoriales críticos que como meras “curadurías”. Este carácter destaca entonces que la construcción de recorrido en la curaduría crítica es una operatoria abierta, una puesta en funcionamiento de un engranaje que apunta a cierta democratización del “poder trazar recorrido”. Distinto es tematizar “lo democrático” en una muestra o pretender que “hacerla interactiva” impacte de algún modo en las posibilidades de acción tradicional de los espectadorxs. Por el contrario, que quienes tienen la “responsabilidad” de trazar recorrido activen el engranaje de producción curatorial, disponible desde el repliegue o la suspensión, tensiona críticamente la actividad.

Estos casos nos conducen a pensar la opacidad del dispositivo de visibilidad como un llamado de atención sobre las relaciones entre saber y poder que emergen al horadar la pregunta sobre la construcción de lo visible. Ambos procesos curatoriales, en el atravesamiento implícito por esta pregunta, se valen de una minoración del sentido de la vista y ese no es un ejercicio azaroso. Históricamente, la vista como sentido preponderante en la cultura occidental nos habla de la cuestión del poder implicada en la construcción del conocimiento. Si bien, en muchos casos, el acceso al conocimiento y a la cultura tiene su correlato en la difusión y acercamiento de los productos, el hueso del poder está en quiénes son las voces autorizadas para “hacer visible”. Por eso la curaduría, en tanto disciplina productora de recorridos visibles, si quiere ser crítica, deberá primero preguntarse por el dispositivo de visibilidad. Tal vez a este asunto apuntan los ejercicios curatoriales comentados en este ensayo, al correr la preponderancia indiscutible de la vista como un constituyente principal de la curaduría. Sin embargo, esto no implica de ningún modo que las propuestas no sean “para ver”. No se trata de la materialidad sino de la operatoria sobre lo visible ya que, en este ejercicio, las curadurías devienen performativas. El recorrido “no está”: los espectadorxs deben hacer o buscar la obra para que ese trazado discursivo sea posible. Una vez más, la “minoración del recorrido” pone al resto de los elementos de la curaduría en variación continua, incluyendo a los espectadores: su responsabilidad y competencia para intervenir en aquello que se ve, es saberse menores en el engranaje de poder que implica una propuesta curatorial. Este ‘saberse menores’ impulsa, entonces, algo que Deleuze llama devenir-minoría: “minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir- minoritario, se trata de un objetivo, y un



objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construya su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escape, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría.” [2003, p.101]

Pero, ¿a qué nos referimos cuando sostenemos que estas curadurías operan de forma crítica? Es el corrimiento sustitutivo, la suspensión y el repliegue lo que funciona como primer puntapié para mover los límites de lo tradicionalmente entendido como “el rol de lx curadorx”. De la misma manera, estos ejercicios curatoriales utilizan las redes sociales, no con un mero fin replicativo o propagandístico, sino como una prótesis que ofrece un campo de acción que aporta sus propios modos de organizar el archivo. El movimiento crítico empieza allí donde los agentes transforman su rol para emprender una práctica curatorial desestabilizadora del status quo del saber y del poder en el campo del arte. Este ejercicio crítico de la curaduría es posible allí donde hay sujetos dispuestos a aminorar su propia práctica en pos de llamar la atención sobre las definiciones asentadas y representativas de un engranaje de poder mayor que, mientras más invisible, más fuerte opera.

Referencias Bibliográficas

Cáceres, D. (2015) *Catálogo #SinLímite567*, Córdoba, Argentina. Ed. Museo Pcial. Emilio Caraffa.

Costa, T. (2017). *Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online. El uso que le otorgan museos de arte contemporáneo* (Tesis de Maestría). Universitat Autònoma de Barcelona, España. Recuperado de:
https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2017/hdl_2072_293583/TFM_Final_Costa_Tatiana.pdf

Deleuze, G. (2003). Un Manifiesto Menos en *Superposiciones*, Buenos Aires, Argentina. Ed. Artes del Sur.

Forteza, M. (2012). El papel de los museos en las redes sociales. *Biblios: Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, N°48, pp.31-40. Recuperado de:
<https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/66>

Haraway, D. (1991). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, España. Ed. Cátedra, Universitat de Valencia.

Mellado, J. P. (2001). *Apuntes para una delimitación de la noción del curador como productor de infraestructura*, I Foro Internacional para Especialistas en el Campo del Arte, Guayaquil, Ecuador. Recuperado de: <http://micromuseo.org.pe/lecturas/apuntes-para-una-delimitacion-de-la-nocion-del-curador-como-productor-de-infraestructura/>



Crítica contemporánea: intervenciones cinemáticas **Contemporary Criticism: Cinematic Interventions**

Rose Marie Guarino
rosemarieguarino@gmail.com

Resumen

Ciertas cuentas de Instagram dedicadas de manera exclusiva a cine y series, de marcada cinefilia, aprovechan las características de esta red para realizar intervenciones crítico-curatoriales no convencionales, en base a operaciones audiovisuales sobre fotogramas y fragmentos fílmicos/de video que instalan en este emplazamiento virtual de circulación mediatizada, con paratextos escritos mínimos que reenvían a la obra artística.

De este modo, el predominio de la imagen (tanto fija como en movimiento), la instantaneidad, el minimalismo y el fondo blanco de la plataforma propician una puesta en escena estética que funciona como puente entre los productos audiovisuales y el público, produciendo distintos niveles de fruición.

Palabras clave

Instagram - Cine y series - Intervenciones crítico-curatoriales - Operaciones audiovisuales - Reenvíos minimalistas

Abstract

Certain Instagram accounts, exclusively dedicated to films and series, with remarkable cinephilia, take profit of this network's characteristics to make critical and curatorial interventions, based in audiovisual operations on films/video frames and fragments, installed in this virtual location of mediatized circulation, with minimum written paratexts wich resend to the artistic work.

In this way, the predominance of the images (both still and moving), the instantaneusness, the minimalism and the white background of the platform promote an aesthetic staging that functions like a bridge between audiovisual products and public, generating several levels of fruition.

Key words

Instagram - Films and series - Critical and curatorial interventions - Audiovisual operations - Minimalistic resends



A Duchamp y a Greco que marcaron el camino, tanto para el arte como para la crítica y la espectación.

Universo Instagram: instantáneas enlistadas sobre sábana blanca

La digitalidad, a través de Internet, habilita nuevos escenarios -figuras de espacio/tiempo- de intercambio social. Instagram, una de las redes sociales más visitadas actualmente (después de Facebook, You Tube y WhatsApp)²⁸, es uno de ellos. Ya desde el nombre parece proponer sus cualidades principales: el instante, la instantánea, la duración reducida al aquí y ahora puntual, y el "-grama" griego como escrito o gráfico. Invita a la brevedad y la síntesis para un usuario apurado que desliza las publicaciones y sólo se detiene si su ojo capta una imagen que llama su atención. Su lanzamiento como versión abierta al público para Android se hizo en 2012. Se trata de una plataforma y red social pensada para las imágenes, fijas o en movimiento (el video es el principal formato que circula en la digitalidad).

Abrir una cuenta implica diseñar rápidamente un perfil. Permite introducir: un nombre ("con el que te conocen", porque el nombre de usuario puede resultar de una creación ad hoc o de alguna variante en las formulaciones que ya existen), una imagen (que se recortará circular), una presentación minimalista (hasta ciento cincuenta caracteres, admite emojis; todo, en Instagram, resulta minimalista) y un enlace a un sitio web. Si se trata de una cuenta profesional, se puede seleccionar una categoría que aparecerá en gris debajo del nombre. Esta propuesta lleva implícito el desafío de aguzar la creatividad si se quiere destacar en la marea de cuentas. Muchas de ellas utilizan la presentación para realizar anuncios o actualizar el enlace si quieren promocionar una entrada nueva (en cuyo caso, al final del paratexto que acompaña la imagen publicada, incluyen "Link en BIO"). Es muy común que lo que figura en el perfil o "biografía" vaya cambiando, desde la imagen hasta el nombre y/o la minipresentación, aparte del único enlace permitido.

Cuando se entra en un perfil, además de los elementos anteriormente señalados, se verá el número de publicaciones, de seguidores y de "seguidos". Luego, en forma de grilla, se presenta lo que se denomina el "feed": la disposición que adoptan las imágenes de las publicaciones realizadas, sin los paratextos escritos, de tres en tres, las más nuevas arriba. El fondo y los márgenes entre las imágenes son blancos. La composición del feed está llamada a cuidar su propia estética, para atraer mayor cantidad de seguidores. *To feed* significa alimentar, proveer: aquí se nota el protagonismo de las imágenes que *alimentan* la cuenta. La pestaña IGTV muestra videos de duración mayor que sesenta segundos (tiempo máximo en publicaciones), de mejor calidad y formato vertical. Los "Reels" son videos que Instagram (IG) permite filmar y editar con diferentes efectos desde la propia plataforma. Entre los datos de perfil y el feed, aparecerán las "Historias destacadas", como imágenes circulares más pequeñas que la de perfil y un título que posibilita establecer categorías. Así se pueden guardar las "Historias", capturas de momentos, visuales o audiovisuales, que se muestran durante veinticuatro horas y se marcan con un anillo de colores que bordea la imagen de perfil en la que hay que presionar para poder verlas. También existe la opción de transmitir en vivo.

No se observan diferencias en el tratamiento de una cuenta personal o profesional; lo que habilita o restringe IG, en cuanto a lo que se muestra, resulta igual en todos los casos, excepto la categoría, que puede ser de orden creativo o comercial. Las publicaciones presentan una

²⁸ https://p.widencdn.net/1zybur/Digital2020Global_Report_en, estadísticas 2020.



imagen cuadrada; cuando se suben más imágenes en el mismo posteo habrá que pasarlas de a una por vez, como si se tratara de diapositivas, mientras que, en la parte inferior, unos pequeños círculos indican su número y, en el feed, se verán unos cuadraditos en el área superior derecha. Si se trata de un video, se verá también en formato cuadrado, con una duración de entre tres y sesenta segundos y se reproduce en loop de manera automática; en el feed está indicado por una flecha de avance en el ángulo superior derecho, ya que la imagen de portada es fija. Se puede agregar un paratexto escrito, que aparecerá debajo de los "Me gusta" y arriba de los comentarios, con un par de renglones a la vista del ancho de la imagen y luego puntos suspensivos seguidos del botón "más" para desplegar el resto.

Cine y series en IG

Como sucede en las demás plataformas y redes sociales, muchas cuentas de IG están exclusivamente dedicadas al cine y a las series. Tal vez la mayoría se comporta igual que casi todas aquellas que utilizan Instagram para promocionar sus productos o servicios: la cuenta se transforma en una especie de cartelera que, en definitiva, reenvía al sitio web (link en Bio). Lo habitual, en estos casos, es que se trate de una revista digital en la que se encontrarán los contenidos propuestos que han sido presentados de manera parcial o sólo mencionados (críticas, reseñas, sinopsis). Sin embargo, algunas cuentas funcionan de forma autónoma. Dentro de este grupo, están las que lo hacen de modo tradicional, con un póster o imagen de difusión y la sinopsis, reseña o crítica completa en el paratexto escrito.

Pero hay otras que aprovechan al máximo las posibilidades que brinda esta plataforma para ofrecer a la mirada gestos no tradicionales que van desde un fotograma especialmente elegido por su estética y un paratexto casi inexistente (a veces, el título de la película y la autoría o sólo el título, que son las mínimas coordenadas que se necesitan para ubicarla, que incluso pueden figurar únicamente como hashtags) hasta una serie de fotogramas o de fotomontajes de fotogramas; o uno y hasta varios fragmentos fílmicos combinados de manera sincrónica y/o diacrónica; con paratextos mínimos o que plantean ciertas cuestiones en uno o dos párrafos y que pueden cerrar con una pregunta abierta para dar lugar a comentarios. De algún modo, siempre existe un reenvío a la obra artística audiovisual. Las películas y series que abordan, en general, no son estrenos, muchas son de Hollywood, algunas son de culto, de cualquier época histórica y procedencia.

Estos últimos casos son los que nos interesa analizar, ya que consideramos que, desde esta perspectiva minimal, se está mediando entre las obras audiovisuales y el público usuario, por lo tanto, se pueden pensar, en principio, como intervenciones críticas. Para abordarlas, recortamos un corpus de diecisiete cuentas, seleccionadas debido a que muestran diversas variantes de este tipo de intervenciones. Ciertas operatorias que se utilizan aquí, como comparar fragmentos fílmicos o fotogramas, resaltar rasgos estilísticos o motivos, plantear rankings, todo esto sin valerse del paratexto escrito ni de una voz over sino eligiendo, recortando y haciendo un montaje del material del propio objeto artístico, incluso interviniéndolo, no son exclusivas de IG. En un trabajo previo sobre críticas de cine en YouTube, clasificamos este tipo de observables como de enunciación "videoartística", con enunciador secundario borrado (Guarino, 2019: 39, 43). Comunmente, se los suele llamar "videoensayos", pero este término engloba productos muy disímiles, prestándose a confusión. La plataforma en la que abundan estos videos es Vimeo, donde se agrupan cinéfilos y



realizadores que se dedican a publicarlos y a dar recomendaciones de cómo hacerlos. No vamos a abarcar, en este estudio, este campo, mucho más vasto que el que delimitamos, sino que lo dejaremos para continuar con la investigación más adelante.

Instagram, no obstante, tiene tres particularidades que lo caracterizan y lo diferencian de otras plataformas: su inmediatez, su minimalismo y el fondo blanco que enmarca todos los elementos presentes. El uso del fotograma extraído de la obra fílmica objeto, de cuidado esteticismo, como única expresión visual de la intervención crítica, es propia de esta red. Los videos duran segundos (aunque el límite llegue a sesenta, es raro que se lo alcance) y sorprenden, irrumpen en el devenir de las imágenes, aparecen en el deslizamiento de las publicaciones reproduciéndose de manera automática y en loop, mientras que en las otras plataformas duran al menos unos minutos y hay que ir a buscarlos y accionarlos (se encuentran a la distancia de varios clicks).

Intervenciones cinemáticas

Antes de entrar de lleno en la descripción de los observables, vamos a revisar algunas cuestiones teóricas que nos van a permitir analizarlos. En primer lugar, en nuestro trabajo anteriormente citado (Guarino, 2019: 43) planteábamos que en la enunciación macro que denominamos videoartística, basada de manera exclusiva en las operaciones constructivas de montaje, con un enunciador secundario borrado (la figura del crítico) y que, por lo tanto, no descansa en el lenguaje verbal, ni oral ni escrito, "al no haber parlamento, resulta muy difícil apreciar la argumentación crítica, que se basa, entonces, en una retórica demasiado abstracta y ambigua". Es cierto que resulta difícil pensar la secuencia discursiva argumentativa desde otro lenguaje que no sea el verbal y que la argumentación le da a la crítica el aval necesario para persuadir al enunciatario de lo que se problematiza sobre la obra. Sin embargo, desde el lenguaje audiovisual, sobre obras audiovisuales, se hace factible elegir qué fragmentos mostrar (describir), intervenirlos con una cierta lógica (interpretar, argumentar), siempre seleccionándolos a partir de la fruición cinefílica, es decir: en base a una valoración positiva (apreciar). Esto es lo que se da a ver, de manera activa.

Todas estas intervenciones cinemáticas, realizadas sobre ese fraccionamiento del film objeto, están en función de "describir, interpretar, apreciar" (operaciones que Genette, 2005, propone para la crítica), pero no con palabras, como lo hace la crítica tradicional, sino con marcaciones audiovisuales, no sobre toda la obra sino sobre fragmentos. El minimalismo que habilita la red social se aprovecha para producir una intervención crítica "minimal", término que en música se refiere a esos sonidos fragmentados, llevados a su mínima, sintética, condensada expresión, y que puede tomarse como metáfora de esta performance crítica. Por eso, pensamos estas expresiones no como lo que se ha naturalizado como crítica sino como intervenciones críticas. La apuesta de seleccionar los rasgos estéticos más sobresalientes de una obra, los pasibles de producir la mayor fruición, los puntos de acmé, va dirigida a captar una atención dispersa y fluctuante que desliza con rapidez lo que aparece en pantalla en una red social dedicada a las imágenes.

Consideramos que este desafío fomenta la clase de intervención que Rancière llama "formas disensuales" (2010: 78). Se está refiriendo al arte, pero bien podemos trasponer su aporte a nuestros observables, que accionan sobre objetos del arte desde el arte (con las mismas herramientas y operaciones) pero en base a un planteo crítico. Cuando entiende que "se



dedican a hacer ver lo que, en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible; [...] ponen en obra, bajo formas inéditas, las capacidades de representar, de hablar y de actuar que pertenecen a todos: las que desplazan las líneas divisorias entre los regímenes de presentación sensible...", el desplazamiento que producen estas formas es lo que Rancière estima como "crítico", que altera lo consensuado; en este caso desde una enunciación audiovisual opaca que no apela al lenguaje verbal y que se condensa en un recorte mínimo.

En uno de sus artículos, Moyinedo (2019), cuando comenta el pasaje de lo moderno a lo contemporáneo, precisa que el cambio de estilo de época modifica el "entramado narrativo" de una sociedad y, por lo tanto, afecta el campo del arte, el espectadorial y también el de la crítica. En este sentido, podemos leer las operaciones de las intervenciones críticas en IG tomando un par de conceptos que Calabrese propone para tratar de dar cuenta de la estética contemporánea (1987: 84-105), el detalle y el fragmento, en cuanto a la operatoria en sí, basada en la maquinaria técnica de edición audiovisual. En relación a la figura enunciativa que se sirve de estas operaciones en producción, vamos a revisar el lugar en el juego del arte de la superposición que se produce entre la figura del crítico y la del curador.

Cuando se trata de objetos visuales, Calabrese (1987: 84-105) encuentra que es muy común, no sólo en la producción artística sino desde la crítica, en el momento de analizar las obras, usar el detalle o el fragmento. Propone al menos dos formas de fraccionar las obras: el corte y la ruptura. El detalle presupone el corte o recorte a partir del entero, en un "gesto de poner en relieve motivado por el elemento respecto al todo al que pertenece", lo que subraya que su configuración depende de la mirada del operador, tal como sucede con el zoom y la cámara lenta. Se observan rasgos que no son fáciles de descubrir a primera vista. Fragmentar implica romper: los fragmentos se aíslan, extraídos de su contexto de pertenencia, en un nuevo emplazamiento, pudiendo recombinarlos. Calabrese concluye que, tanto detalle como fragmento, tienden a hacerse autónomos, borrándose la totalidad de la cual provienen.

Detalles y fragmentos fílmicos/cinemáticos/audiovisuales (en este trabajo, los tres términos se utilizan como sinónimos), así definidos, constituyen la materia de expresión de nuestros observables. En otro de sus artículos, Moyinedo (2010) toma una cita de Heinich y Schaeffer (2004: 35), quienes diferencian la postura del artista de la del analista en tanto "el primero juega el juego, el segundo lo describe", para remarcar que lo hace desde afuera de ese juego, con la distancia del observador. Si colocamos la figura del crítico en el lugar del analista, podemos proponer que, cuando se trata de intervenciones críticas, éstas se hacen desde adentro del juego del arte: el artista juega el juego y el crítico también, pero sus intervenciones implican una lectura desde una perspectiva analítica y causan otro tipo de efectos en el público (usuarios de IG, en este caso). Es más: esas intervenciones, producidas en el propio juego del artista, siempre con jugadas audiovisuales indiferenciables de las que este realiza, están pensadas para describir y comentar ese juego.

Cinefilia instagramática crítico-curatorial

¿Por qué decimos que las intervenciones críticas se hacen desde adentro del juego y no observando desde afuera? Porque proceden con el mismo tipo de operaciones que los artistas. En este caso, se trata de apropiación, intervención y montaje, por medio de los múltiples recursos de edición digital de video y fotografía, coincidentes con lo que se designa como postproducción, término del campo audiovisual para referirse a la edición digital que se realiza



sobre el material ya rodado. Sin embargo, el objetivo es presentar/iluminar aspectos de una o varias obras para un público usuario. La técnica (el recorte, el montaje), en producción, está al servicio de la crítica, por lo tanto condensa en un mismo movimiento la significación artística con la propiamente crítica: a lo artístico que aporta la obra fuente se lo apropia-interviene con sus mismas técnicas pero con una intencionalidad que conlleva interpretación-evaluación implícitas. El paratexto escrito mínimo emplaza estas intervenciones, las caracteriza como críticas, a la vez que actúa como puente de enlace hacia la obra. No hay que olvidar que el nombre de la cuenta y la presentación en el perfil funcionan también como paratextos que, de entrada, sitúan ya estas cuentas en relación al cine y, por lo tanto, emplazan sus publicaciones dentro de la crítica de cine contemporánea (Moyinedo, 2014).

Esta figura crítica no pretende tomar el lugar del artista, como se proponían quienes ansiaban borrar los límites entre arte y crítica. Si se introduce en el juego, es para hacer sus señalamientos desde adentro, con la materialidad de la propia obra y las operaciones propias del arte contemporáneo, pero con la distancia analítica que le permite seleccionar qué recorta y qué fragmenta y cómo contrasta y recombina estos detalles y fragmentos para impactar en una mirada y atraerla hacia la obra objeto. Podemos, también, como ampliaremos en el análisis, considerar estas intervenciones como "minicuradurías" fílmicas o curadurías fílmicas minimalistas: seleccionan, aíslan, recombina, reconfiguran, intervienen, escriben los paratextos, escenifican y emplazan en Instagram detalles y fragmentos de obras artísticas audiovisuales preexistentes para exponer, mostrar, iluminar recorridos, lecturas o relaciones posibles en base a cierta idea, pero también a cierta valoración positiva.

Conviene detenerse para reflexionar que las operaciones básicas de estas intervenciones críticas provienen del campo de las artes visuales, comenzando por el propio concepto de "intervención", tal como lo utilizamos en este trabajo. Apropiacionismo, instalación, paratextualidad contemporánea son maneras de hacer que implican técnicas y operatorias determinadas en función de sus concepciones sobre el arte. Las artes visuales tienen una larga historia y la pregnancia de las imágenes no es algo exclusivo de la actualidad: la fruición que se obtiene a través de la mirada, asociada a su rapidez de captación, hacen de la pulsión escópica, característica inherente del ser humano, una vía rápida de disfrute. Intervenir implica alterar la forma o el curso natural de algo: requiere una acción que interrumpa, que irrumpa, que produzca un corte. Esta operación de corte, como tal, necesariamente señala y resignifica el fragmento o el detalle que se fracturan o se recortan en ese preciso lugar. Lo que queda expuesto capta la atención, a través de la mirada, al menos en un primer instante, ya que luego se puede agregar el sonido; sacude, en tanto rompe con lo naturalizado, produce una detención en la cascada de imágenes.

"Como consecuencia de la multiplicación e hibridación de las producciones artísticas, la curaduría funciona como una instancia intermediaria entre la producción y el reconocimiento de las artes, comportándose de manera meta-autoral: a partir de obras finalizadas constituye nuevos corpus, generando nuevos contratos de lectura y modalidades de enunciación.", plantea Feldman (2013: 1). Resulta muy difícil, en la contemporaneidad y como parte, justamente, de las hibridaciones que se dan, separar la figura del curador de la del crítico en el punto de mediación entre producción y reconocimiento. Si pensamos la crítica en acto, con intervenciones desde adentro del juego del arte y no ya distanciadas en función de analizar y referenciar desde afuera, la tenemos superpuesta a la curaduría. La práctica curatorial también supone este rol meta-autoral (Feldman, 2013: 14), que se apropia de las obras y de los



espacios en base a "una idea o concepto" que genera relaciones, propone lecturas; a través de la distribución espacial, la iluminación, la señalética, el color, los paratextos "construye un objeto cultural" que funciona como dispositivo²⁹ y es producto de esta "distribución, puesta en escena y texto". Consideramos que esto es, precisamente, lo que sucede en IG con las publicaciones de nuestros observables, en tanto el espacio de emplazamiento, virtual, es el que brinda la propia red, con sus mínimas cajas paratextuales y su fondo blanco.

El mismo Feldman recurre a Bourriaud para comparar la actividad curatorial, metafóricamente, con la postproducción. Pero en lo concreto de la realización audiovisual, con todas las posibilidades que brinda la tecnología digital, la postproducción viene a reemplazar lo que antes se llamaba "montaje" a secas. Nos encontramos en el mismo campo del cual partimos: cine, video, series recurren a la postproducción como parte de su producción, valga la redundancia. Tal y como Feldman define al curador en tanto realiza operaciones "sobre productos acabados, en las que se evidencia un corrimiento de la noción individual de autor hacia la de una autoría intertextual e inmersa en un tejido semiótico." (2013: 1), podemos ubicar la figura productora de nuestros observables: en una posición similar pero hibridada con la crítica, opera sobre retomas³⁰ de fragmentos de obras artísticas audiovisuales.

Crítica, porque la selección de lo que se va a exhibir implica una valoración que, por supuesto, tiene que ver con la fruición cinefílica, pero esta fruición en relación al objeto fuente no se basa sólo en el gusto personal en cuanto a contenido (en algunos casos sí, pero esto sucede también en la crítica tradicional), sino en cuanto a la utilización del lenguaje audiovisual y en esto se aprecia la experticia y la distancia analítica. Además, como ya dijimos, desde ciertas marcaciones audiovisuales describe, interpreta y comenta. Curatorial (y, en este sentido, meta-autoral), porque el trabajo sobre la obra artística implica selección, distribución, puesta en escena, señalética: construcción de un objeto cultural (Feldman, 2013: 14). Todo esto requiere edición digital (montaje: postproducción), como técnica, pero puesta al servicio de lo que Bourriaud propone en cuanto a los artistas que "interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles." (2007: 7), y en esto coincide con Calabrese (1999). Es decir, en base a una idea o propuesta de cierta lectura o recorrido, "los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas (...), utilizan lo *dado*." (Bourriaud, 2007: 13); los críticos-curadores actuales programan formas utilizando fracciones de lo dado (fotogramas y fragmentos de películas y series y otros objetos culturales relacionados) para gestionar un cierto modo de contacto con las obras, emplazando sus productos, en este caso, en Instagram.

IG permite mantener la autoría de este tipo de intervenciones crítico-curatoriales en el anonimato, o bien "disfrazada", oculta detrás de un nombre de fantasía relacionado con el cine o de personajes creados ad hoc ("tres amigos", por ejemplo). Pero, aún cuando se presente con nombre propio, el enunciador siempre se mantiene en segundo plano en relación

²⁹ Entendemos dispositivo tal como lo conceptualiza Traversa (2011): comprende las técnicas de producción (en este caso, postproducción de una discursividad heterogénea como es la audiovisual), más las mediatizaciones que posibilitan la circulación discursiva, como la red social IG en la web, "cuya manifestación final es aquello que se da a nuestros ojos y nuestros oídos", agrega el autor sobre las plataformas (2011: 29); y hay que observar cómo se articulan estos dispositivos y la enunciación para conseguir una cierta gestión del contacto.

³⁰ Nos basamos en el concepto de "retoma" propuesto por Del Coto y Varela (2017: 9): "habitualmente describe las acciones que un autor efectúa en relación con otros autores o textos, o bien las operaciones de integración o transformación de un texto con respecto a otros."



con los films o series objeto. Se coloca en una postura opuesta a la que suele adoptarse en las videocríticas que llamamos "de vlog" (Guarino, 2019: 41), en las que el personaje del crítico y sus anécdotas personales ocupan el primer plano, adquiriendo mayor trascendencia que el objeto artístico. Sin embargo, sobre todo las cuentas que tienen muchos seguidores y que, a su vez, se siguen entre ellas, suelen "firmar" sus productos con su nombre o con el logo (imagen de perfil) e incluso comparten publicaciones de sus colegas. Lo que estos enunciadores de IG dan a ver en "plano detalle" es su cinefilia; en simetría con el enunciatario, lo interpelan: "¿viste esto?", "¡no te podés perder esto!", y también: "¿a vos qué te parece?", en un intento de iniciar una *charla de café*, en diacronía, en torno al cine y demás productos audiovisuales, por lo tanto, como en la mayoría de las cuentas de IG, la función fática del lenguaje (Jakobson, 1960) resulta primordial.

Como ya habíamos sugerido en relación a las críticas videoartísticas (Guarino, 2019), estas intervenciones parecen moverse en el límite entre la crítica y la estética. Lo que habría que repensar es si la poscrítica, con sus textos autorreferenciales que intentan borrar este límite, "como una escritura que replica en sí misma el funcionamiento poético de lo que debería ser su objeto" (Moyinedo, 2010), tiene que ver con las operaciones que se están dando en estos casos. Y bien, la cuestión es que, lo que a primera vista parece relacionarse con la poscrítica y avanzar hacia el polo artístico del par crítica/estética, en realidad posee diferencias sustanciales. No estamos hablando aquí de escritura sino de lenguaje audiovisual. Lo que capta la mirada del público es un material construido básicamente a partir del objeto artístico, es decir, de las películas o series. La intención del enunciatario, como figura, es poner el foco en un fragmento de la obra, o en varios, para que el enunciatario *vea con sus propios ojos* las cualidades estéticas que se le presentan. El alto grado de función poética pertenece, por lo tanto, a la obra objeto, no a la intervención cinematográfica.

El disfrute instantáneo de esas imágenes que aparecen, ya sea por su composición, color, iluminación, encuadre, perspectiva, combinación, contraste, título, formas, texturas, movimiento, provoca la detención para fijarse en ellas. En segunda instancia, se puede observar si hay más imágenes para ver o se activa el sonido del video y, entretanto, los paratextos escritos tendrán la oportunidad de cobrar interés. El paratexto mínimo, así fuera sólo como hashtags, brindará información sobre el nombre de la película. A partir de esta data, se posibilita una fruición segunda: la de la búsqueda. Entonces, en base al disfrute sincrónico y estático obtenido del fragmento presentado mediante la intervención cinematográfica, que analizaremos más adelante, es posible pasar a una fruición diacrónica y dinámica (Tatavitto, 2019), que comprende el cuerpo en su totalidad, puesto en acción para intentar ver (volver a ver, en caso de haberla ya visto) y/o saber más acerca de la película, su realizador/a, otras películas de la misma autoría; conseguir información, acceder al visionado, a sitios, personajes y productos culturales vinculados con la obra: hacer un recorrido, mediado por una intervención mínima.

Para quienes conozcan la obra objeto y/o a su realizador/a, se puede dar una fase estática de otro espesor, en la que este tipo de observables actuará como disparador de memoraciones y asociaciones e, incluso, iluminará algún aspecto nuevo, que ha pasado desapercibido, y, por lo tanto, podrá reenviar al goce dinámico de nuevas búsquedas relacionadas, repetición del visionado, etcétera. Sin embargo, habrá usuarios de IG que no irán más allá del disfrute estático y sincrónico provisto por la publicación en sí. Dado el caso, estos objetos tenderán a



hacerse autónomos, tal como lo enuncia Calabrese, perdiéndose la relación en producción con el objeto fílmico fuente.

Esto es "cine", en todos los idiomas

Pasemos a la descripción y análisis del corpus que, como ya precisamos, incluye cuentas que tienen como temática específica cine y series y que no son satélites de un sitio web. Tampoco se tomaron en consideración aquellas que proponen críticas escritas de manera tradicional como paratexto, pero que, en realidad, pasan a ser el texto principal del cual la imagen termina convirtiéndose en paratexto, inversión que, en Instagram, resulta poco conveniente e inespecífica. La observación se llevó a cabo entre abril y junio de 2021. Muchas de estas cuentas postean diariamente, algunas, de pronto, dejan de hacerlo y detienen el movimiento productivo. Quedan congeladas en la plataforma de IG, como esas estrellas que mueren jóvenes. Otras se extinguen, perdiéndose el registro de su paso por la red, como si nunca hubieran existido. Son tiempos de vida breve; sólo unas pocas perseveran con sus publicaciones a través de los años. A esto se suman los cambios permanentes, tanto en lo que habilita y restringe la plataforma como en las configuraciones y producciones de las propias cuentas, dando como resultado un alto grado de inestabilidad que complica el desarrollo de las investigaciones.

Para empezar, resulta interesante comparar estos observables con una cuenta personal que no se especializa en cine sino que incluye múltiples temáticas y que, de pronto, publica el fotograma de una película de culto, por ejemplo, de *París nos pertenece*, de Rivette (1961), en el que se ven dos personajes y su diálogo en el subtítulo (operatoria que las cuentas dedicadas al cine utilizan): "-Am I going mad, or is it the world? -Both, kid" (¿Me estoy volviendo loca, o es el mundo? Ambas cosas). El paratexto sólo dice "Both" (ambas). Por lo tanto, si no se vio la película, resulta imposible conectar el fotograma con su fuente. Está claro que se lo usa para expresar una opinión sobre la situación actual y no para reenviar al film ni para hacer alguna apreciación sobre este. Vemos cómo, a través de la misma operación, el efecto que se produce es distinto. De ahí la importancia de los paratextos, aunque sean mínimos: con uno o dos datos ya permiten la búsqueda, cambiando por completo el sentido.

En la tabla 1 enlistamos el corpus, con usuario y nombre, idioma, fecha de inicio y los datos cuantitativos más relevantes tomados entre mayo y junio de 2021: número de publicaciones, de seguidores, y un promedio aproximado de los Me Gusta (MG) y los comentarios para poder tener una idea de la detención de los usuarios en el visionado y la interacción con los posteos. Si bien llamamos "logo" a la imagen de perfil, algunas no funcionan como tales, ya que las cambian con frecuencia. Las nueve primeras cuentas emplean sólo imágenes fijas, seis de ellas publican de manera exclusiva fotogramas montados con su correspondiente paleta de colores, con excepción de Color Palette Cinema que, además, también postea fragmentos fílmicos con paletas. Cada una tiene su propia manera de elegir los colores y de disponerlos en el montaje. La última del grupo que publica fotogramas se especializa en "turismo fílmico": viaja a los lugares de rodaje y mezcla viaje con todo aquello que interviene en la filmación. A continuación, hay cinco cuentas que son las que utilizan operatorias más variadas y complejas, con intervenciones y montajes de fotogramas y fragmentos fílmicos. Algunas resultan la versión minimalista de lo que en nuestro trabajo anterior llamábamos videocríticas videoartísticas (Guarino, 2019). Las tres últimas cuentas se caracterizan por tener una



producción visual con una estética menos atractiva, más estereotipada, que se observa muy bien en el feed y se corresponde con propuestas que, en general, resultan más informativas.

Logo	Cuenta	Nombre	Idioma	Inicio	Public.	Seguidores	MG	Coment.
	cinea.sc	-	inglés	04/2021	58	3.305	200	3
	colorpalette.cinema	Color Palette Cinema	inglés	12/2016	1.149	1.700.000	35.000	80
	cinema.palettes	Cinema Palettes	inglés Australia	10/2016	195	2.603	65	1
	cinepalettes	Cine Palettes	inglés	01/2018 (inactiva desde 04/2018)	27	54	25	0
	cinemapalettes	CINEMA PALETTES	inglés	04/2016 (inactiva desde 02/2020)	31	5.351	250	5
	cinepalettesdream	Cine Palettes Dream	inglés	11/2020 (inexistente desde 05/2021)	66	1.305	60	1
	soul.cinema	@soul.cinema	inglés/español	03/2021	67	737	50	3
	veowatcho	film.	español	02/2019	66	221	30	1
	filmtourismus	Andrea David	inglés	04/2014	1250	816.000	20.000	150
	soulcinema_	SOUL CINEMA	inglés	11/2020	116	2.490	500	50
	cinergia.pe	Cinergia	español	01/2021	115	2.048	500	4
	cinemagron	Cinema	inglés	12/2020	101	3.683	600	20
	cinema.magic	Cinema Magic	inglés	4559	3.500.000	500.000	1.000
	_film.hollywoodd	_film.hollywood	árabe-inglés (otros)	07/2020	59	1.739	700	7
	cine_filoo	Ricardo De Luca	español argentino	04/2020	137	4.857	400	10
	cinemateums	CINEMATEUM	español España	01/2021 (inexistente desde 06/2021)	33	2.270	100	5
	3reasonswhycinema	3reasonswhycinema	italiano	04/2020	207	1.721	80	1

Cuentas de Instagram dedicadas a cine y series que forman parte del corpus.

Para una descripción detallada de cada una de las cuentas que conforman el corpus, véase el Anexo 1 al final del artículo.

Tipos de dispositivos y contrato enunciativo: gestión del contacto

Ya mencionamos que los nombres de las cuentas las sitúan, de entrada, en relación a la cinefilia y al cine: la mayoría contiene este sema bisilábico, no importa en qué idioma; y los que no (sólo son tres), incluyen "film". Si prestamos atención a las presentaciones, que se encuentran en la descripción de cada uno de los observables, notamos en la enunciación una marcada cinefilia, expresada de manera directa o indirecta, que se sostiene en muchos de los paratextos que acompañan los posteos, de lo que se deduce el deseo de transmitir la pasión por las obras a través de la construcción de una retoma cinematográfica fragmentaria. Acentuamos en estos observables el enfoque que Del Coto y Varela (2017: 10) le dan a retoma: "supone detenerse en las operaciones involucradas; es decir, en el tipo específico de absorción, transformación o reenvío", siempre en relación con fragmentos de las obras. Algunas de las cuentas incluyen series y otras no, pero, en la semántica de la circulación social actual, "cine" parece abarcar cualquier expresión audiovisual, incluso se extiende a los videoclips (por eso, en este trabajo, tomamos cinematográfico y filmico como sinónimos de audiovisual). De este modo, el contrato de lectura/consumo con el enunciatario comienza a funcionar desde el primer paratexto en el perfil (tabla 2).



Logo	Cuenta	Nombre	Presentación
	cinea.sc	- (ex all about films)	Eye candy movies. (ex Every frame a painting.)
	colorpalette.cinema	Color Palette Cinema	Color can affect us psychologically, often without us being aware, and can be used as a strong device in a story.
	cinema.palettes	Cinema Palettes	Artes visuales Exploring the way colour, tone and contrast enhance mood, meaning and atmosphere in film, TV & music videos @zena_oconnor
	cinepalettes	Cine Palettes	color palettes from film + television @pantone please sponsor us dm for requests
	cinemapalettes	CINEMA PALETTES	direct message requests
	cinepalettesdream	Cine Palettes Dream	"The best images are the ones that retain their strength and impact over the years, regardless the number of times they are viewed". Anne Geddes
	soul.cinema	@soul.cinema	Photography is truth. The cinema is truth twenty-four times per second. Jean-Luc Godard
	veowatcho	- (ex film.)	my personal fauorite films. (ex @xavimarssss)
	filmtourismus	Andrea David	Bloguero Blogger, Artist & Popculturist Traveling to #FilmLocations since 2004 Exploring the World scene by scene Based in Hamburg, Germany www.filmtourismus.de
	soulcinema_	SOUL CINEMA	Película Lets see the true cinema with our eyes. Try to connect with soul of the cinema "Cinema is a matter of what's in the frame and what's out" M.S
	cinergia.pe	Cinergia	Todo sobre cine, cine sobretodo.
	cinemagron	Cinema	Great films are larger than life.
	cinema.magic	Cinema Magic	Sharing the love for Cinema.
	_film.hollywoodd	_film.hollywood	چگونه عاشق سینما شدیم؟ گاهی توضیح آن به اندازه ساختن یک فیلم دشوار است. از کجا، چگونه؟ شاید یک شات ساده، دیالوگ، سکانس و قلب و روح ما رو تسخیر کرده.
	cine_filoo	Ricardo De Luca	Pasión por el cine cineargentinhoy.com.ar/author/ricardo-abel-de-luca
	cinemateums	CINEMATEUM	Cuenta dedicada al cine y las series del panorama cinematográfico español y mundial Curiosidades, videos, datos, escenas...
	3reasonswhycinema	3reasonswhycinema 3RW	Dall'idea di 3 amici () di consigliare film attraverso motivi, curiosità, quotes , palettes e molto altro!

Nombre y presentaciones: contrato enunciativo.

Si miramos los feeds, con el emplazamiento típico que provee IG, podemos distribuirlos en dos clases: galería y cartelera (tabla 3). Sin embargo, hay que tener en cuenta que detener o fraccionar el movimiento de una obra audiovisual no es lo mismo que crear una obra fotográfica, pictórica o videoartística autónoma, en la que las obras que forman parte de las condiciones de producción no están presentes de manera directa (excepto en el apropiacionismo, pero que, justamente, gira en torno a obras fotográficas o pictóricas). El paratexto principal, en el perfil, propone el contrato con el usuario y funciona como recordatorio, si hiciera falta, de que todo lo que se publica fue extraído de obras audiovisuales: opera reenviando a las condiciones de producción. Por eso a estas intervenciones filmicas crítico-curatoriales las denominamos "cinemáticas".

Los únicos feed-cartelera son los de las tres últimas cuentas, con una propuesta que se ubica, mayoritariamente, del lado de la comunicación y la información periodística, en la que IG no aporta demasiada diferencia con respecto a otros emplazamientos y dispositivos. Hacemos la salvedad de que cine_filoo viró su orientación a partir de enero de 2020. Previamente entraba, como el resto de las cuentas, en lo que dimos en llamar el feed-galería: con una fuerte apuesta por la fruición estética, considerada en dos niveles (sincrónica, basada en la novedad, el hallazgo, la serendipia; diacrónica, desde el recordar, asociar, buscar, investigar, ampliar, visionar). Estos feeds se comportan como exposiciones con minicuradurías cinemáticas o curadurías cinemáticas minimalistas. En este tipo de dispositivo, Instagram cumple una función importante, gracias a lo que la red habilita y estas cuentas aprovechan.

Según el tratamiento de las imágenes, podemos clasificar las publicaciones/ exposiciones de nuestros observables en aquellas que se presentan como "cuadros" (con técnicas y gramáticas



de pintura y fotografía), las de "videoinstalación" (con toda la batería de técnicas que se utiliza en edición de video, por ende en postproducción) y las de "póster" (a veces con técnicas de collage). En cuanto a los paratextos escritos, van desde las fichas técnicas que acompañan cuadros, fotos y videos en las galerías de arte, a las notas de color (sobre rodajes, actores, directores, locaciones, viajes), sinopsis, citas, listas, rankings, interpretaciones psicofilosóficas y argumentos cinematográficos o audiovisuales³¹. En la tabla 3, llamamos "ficha técnica mínima" a la que sólo brinda uno o dos datos que reenvían a la obra fuente, "abreviada", cuando incluye algún otro dato y "completa" si se presenta como una verdadera ficha técnica cinematográfica.

Muchas veces se introducen o cierran los paratextos escritos con "llamados" al público usuario (complicidad, pedidos de opinión, guiños, referencias que acercan el quid de la publicación a lo familiar cotidiano y actual), haciendo uso de lo que Jakobson (1960) denomina "función fática" del lenguaje, que sirve para establecer contacto. Cuando hay comentarios, se produce un ida y vuelta, estilo charla de café cinéfila diacrónica. Casi todas las cuentas que tienen mayor cantidad de comentarios son las que se sirven de la función fática, en cambio, aquellas que no lo hacen pueden tener un número muy elevado de MG, pero pocos comentarios.

Cuando, en una publicación, los paratextos (escritos) de las imágenes describen o dan explicaciones sobre las mismas, o bien narran el argumento de la obra objeto o analizan contenido, resultan redundantes o parecen estar de más. En cambio, cuando la narración responde a una nota de color o si se trata de un argumento sobre la utilización del lenguaje audiovisual, el paratexto aporta algo que no está en la imagen ni en la obra objeto de forma explícita, de modo que complementa lo que se expone en imágenes. Consideramos que las operaciones de edición sobre las imágenes producen paratextos/metatextos³² (en adelante "parametatextos") audiovisuales que funcionan de manera indicial: señalan, marcan, acentúan alguna particularidad de la obra objeto, aunque sólo se trate de un corte.

³¹ En el **cuadro 1**, la distribución de la mayoría las cuentas, en cuanto a sus paratextos escritos, no es excluyente sino predominante. A su vez, para una representación más didáctica, simplificamos los tipos de paratextos.

³² De acuerdo con las definiciones de Genette (1989:11-13).



GESTIÓN DEL CONTACTO		Parametexto audiovisual			
		Feed-cartelera	Feed-galería		
		afiche	pictórico	fotográfico	videoinstalación + fotográfico
Paratexto escrito	sinopsis explicac. análisis de contenido				
	función fática				
	listas rankings				
	nota de color				
	análisis audio visual				
	ficha técnica	completa			
abreviada					
mínima					

Dispositivo+enunciación: gestión del contacto con los usuarios. Los gradientes de color indican:

- funcionalidad del parametexto audiovisual como intervención crítico-curatorial. + -
- Paratexto escrito: mínimo, suficiente y necesario.
 complementario.
 inespecífico, informativo.

Detalles y fragmentos se transforman en indicios, signos, huellas de, "comentarios" sobre cierto funcionamiento estético que se pone en juego en la obra objeto. Metz hace referencia a la "figura fílmica" como "fragmento de texto" y plantea que no importa cuál haya sido el "principio de 'fragmentación' que haya dictado su *aislación* en manos del analista, es una especie de bloque perceptivo, visual y/o auditivo, que ya ha sufrido el efecto de esta aislación y que se halla *detenido* en una extensión material determinada." (2001: 253). Toma como ejemplo de figuración el fundido encadenado, en el que se aprecia mejor que en el corte neto el movimiento de pasaje de una imagen a la siguiente: "el momento del trayecto se supedita a una instancia dilatante que ya tiene valor de comentario metalingüístico" (Metz, 2001:255). Así es como consideramos estos productos crítico-curatoriales híbridos que retoman fragmentariamente el material audiovisual de la obra objeto: aíslan fragmentos, los detienen, los recombinan, los intervienen, emplazándolos en IG como bloques perceptivos sobre los que



han operado con marcaciones, también audiovisuales, que tienen el valor de parametatextos. Por dar sólo un par de ejemplos: la paleta de colores que muestra, pero a la vez indica, por lo tanto expresa, cuáles son las tonalidades que componen el fotograma que acompaña; la comparación de diversos elementos de dos fragmentos fílmicos que se reproducen en sincronía, uno debajo del otro, que propone similitudes y contrastes.

Agrega Metz: "todo fragmento del tejido fílmico, por pequeño y simple que sea, exige varios movimientos a la hora de tejerlo." (Ibid.:258). Si dijimos que en IG todas las publicaciones que observamos funcionan como intervenciones cinemáticas crítico-curatoriales minimalistas, el fotograma único es el fragmento del tejido fílmico más pequeño y simple. Varias cuentas lo utilizan, para lo cual tienen que realizar los movimientos que hagan falta para "destejer", en este caso, el tramado audiovisual. Esa intervención mínima que extrae un fotograma único del tejido que configura toda una obra, la emplaza en una red social que prioriza imágenes que se deslizan sobre fondo blanco y que, a su vez, pasan a formar parte de un feed o "galería" en la que ocuparán un lugar junto a y entre otras, siempre separadas por márgenes blancos, en una cuenta dedicada a cine y series, tiene el valor de comentario metalingüístico o parametatesto audiovisual. Sólo necesita un paratexto escrito mínimo, con uno o dos datos que reenvíen a la obra objeto, para establecer el puente con el enunciatario.

Ya que Metz instaure, en relación al tejido fílmico, esta correspondencia entre figura y fragmento, podemos repasar las indicaciones que da Barthes en *Fragmentos del discurso amoroso* (1982: 13) con respecto a cómo debe entenderse, en dicho texto, la palabra "figura": no en sentido retórico "sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego [...] es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso.", y agrega, un poco más adelante: "Las figuras se recortan [...] en el discurso que fluye...". De este mismo modo vemos nuestros observables, aún los muy sintéticos que se condensan en el fotograma recortado del discurso fílmico.

Sin embargo, es tanta la pregnancia de la escritura que ciertas cuentas, en algunas publicaciones, a sabiendas de que la imagen en IG es protagonista, insisten en reintroducir paratexto escrito que analiza contenido sobreimprimiéndolo en los fotogramas. Podemos comparar la publicación de varios fotogramas sobre el mismo film: *The Third Man* (1949, Carol Reed) que apareció, casi en simultáneo, en dos cuentas del corpus. Veowatcho mantiene, como paratexto escrito, la ficha técnica mínima, y elige fotogramas en los que se nota el manejo exquisito del B/N a través de las iluminaciones y contrastes, junto con las particulares ubicaciones de la cámara para lograr composiciones nada habituales dentro de los encuadres (todo esto "comenta" la utilización del lenguaje cinematográfico en esta película, desde el parametatesto puramente audiovisual). La atención se concentra en cada imagen, sin distracciones, enmarcadas por el muro blanco de IG.

En tanto Soul Cinema en el paratexto escrito, además de la ficha mínima y el abundante uso de la función fáctica³³, agregó un par de notas de color. Pero, ya en la primera imagen (un primer plano de Orson Welles bastante difundido), sobreimprime el título del film y debajo "Review",

³³ "Sorry guys for posting late. This post took me almost 1 day. "Perdón gente por postear tarde. Este posteo me llevó casi un día"; y al final del paratexto: "I hope you guys like this layout and review. Please let us know you favourite B&W movie. In the comment section", "Espero gente que les guste este diseño y esta review. Por favor háganos saber cuál es su película B/N favorita en comentarios".



todo subrayado; luego, con una disposición gráfica que no afecta la cara del actor, el resto de la ficha técnica. En el borde inferior, "firma" todas las imágenes (un total de nueve) con el nombre de la cuenta. Los fotogramas que elige no resultan muy diferentes de aquellos que presenta veowatcho, pero los combina (dos pequeños arriba y uno más grande abajo) en cada imagen y cuesta verlos porque les sobreimprime largos textos escritos que ocupan casi todo el espacio, titulados, uno por imagen: introducción, actuaciones, dirección, argumento; luego hay dos imágenes que tienen sobreimpreso, en letras grandes, "cinematography" (fotografía), en las que presenta seis fotogramas en cada una, y en las últimas dos vuelve a la configuración de las primeras, bajo los títulos: "desenlace" y "mis opiniones". El texto escrito y, en segundo lugar, el diseño gráfico, pasan a primer plano, mientras que los fotogramas de la obra objeto hacen, literalmente, de fondo.

"Every frame a painting"

En verdad, podemos sostener que las cuentas que publican imágenes fijas son las que exponen "cuadros". Dentro de este grupo están los "fotógrafos", que seleccionan en base a la fotografía fílmica (la cuenta soul.cinema se va al extremo de postear sólo retratos de estrellas, blanco y negro), y los "coloristas", que se basan más que nada en un criterio cromático y sus encuadres se bandean hacia el lado de la pintura. Ambos detienen el movimiento, como si deconstruyeran una stop-motion, la técnica de animación en volumen que reconstruye el movimiento cuadro por cuadro o fotograma por fotograma. Se fijan en las formas, los contrastes, la iluminación, el color, la textura, la composición que hacen de ese fotograma una pintura/ fotografía artística. Abundan los retratos y no sólo dentro de las imágenes fijas, tal vez por ese "resabio de eternidad" que les adjudica Verón (1997: 58). Soul.cinema resulta, en esto, paradigmático, pero, además, deja estos retratos en una ambigüedad tal que no se sabe si se trata de fotografías periodísticas, testimoniales, como las llama Verón (1997: 62): "foto de reportaje tomada 'en vivo'", para captar el instante del evento, siempre instantánea, "presente puro"; o son fotos posadas, justamente lo opuesto de la foto testimonial; o fragmentos de fotogramas (algunas en verdad lo son), lo que los ubicaría dentro de lo ficcional. Esta ambigüedad, sumada a los reencuadres y zooms en los retratos, forma parte de -y ejemplifica- lo autoral curatorial.

Otra cuenta con imágenes fijas que merece una mención específica es la de Andrea David. Además de su composición de "foto dentro de la foto" estilo Magritte (ver descripción en Anexo 1), podríamos considerar que comparte, de su turismo fílmico, tanto la "tarjeta postal", mediática, si seguimos a Verón (1997: 59-60), como apropiación privada de un elemento público ("estuvimos ahí y nos acordamos de vos"), cuando fotografía lugares, objetos, publicidades, merchandising; como la "fotografía turística", que tiene más que ver con lo privado del álbum familiar: el haber estado allí, en contacto con la notoriedad de los espacios y de los personajes públicos, con lo que conlleva de memoria y nostalgia, aparte del deseo de hacer público lo privado, "aquello de comunitario que tiene lo privado", marca Verón. Señala que postal y foto turística son complementarias: esto se ve muy bien en la cuenta que observamos.

En el posteo sobre la serie *Friends*, aprovecha que salió el especial *Friends: The Reunion* para mostrar dos fotografías de cuando estuvo en el set, hace tres años: la primera con "la foto dentro de la foto", que remarca que la filmación se hizo "exactamente ahí"; en la segunda se la



ve a ella sentada "en el icónico sillón" (figura 12). Encabeza el paratexto con "I'll be there for youuu" y emoji de notas musicales. Es el tema principal de la serie, pero también encarna "aquello de comunitario que tiene lo privado" y el propósito principal de esta cuenta, que podemos traducir como "Voy a estar ahí por vos" (la fotografía turística que comporta "el haber estado" en ese preciso lugar, en lugar tuyo). La red social permite compartirlo. Tal y como "los relatos cinematográficos (...) ofician de condición de producción de apropiaciones interpretativas móviles. Modelan el contacto efectivo con un sitio o lugar en un régimen doble, el visual y el performático. Consumirlos organiza la visualidad" (Tatavitto, 2019), Andrea David realiza el registro de esa apropiación y fruición móvil "performativamente corporalizada en trayectos por sitios artísticamente marcados dispuestos para un disfrute" y lo adecúa -otro ejemplo del aspecto curatorial- para compartirlo en IG.

La instantánea se identifica con IG, la red social que hace carne esta configuración de la imagen en tiempo y espacio. De modo que estas cuentas aprovechan al máximo el espíritu instagramático. *Still*, en inglés, como adjetivo quiere decir "quieto", pero como sustantivo en fotografía significa "instantánea, toma", en cine *still image* o *still-frame picture*: "imagen fija, fotograma, imagen congelada" y también en visuales *still life*: "naturaleza muerta". Es muy fuerte el acto de detener el movimiento, pero es la síntesis de la intervención, en nuestro caso: crítico-curatorial cinemática.

Videoinstalaciones

Me han preguntado muchas veces por qué dejaba 'el cine' para ingresar en museos o galerías y mi primera respuesta solo puede ser que no me queda otra opción. Cuando se estrenó mi última película en dos cines de Berlín [...], solo se presentó un espectador en cada sala. La segunda respuesta debe ser que el público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Están más predisuestos a encontrar en cada trabajo su escala propia (Farocki, 2013:117-118).

Abrimos con esta cita porque es en las galerías de arte donde se juntan el cine o video experimental y las videoinstalaciones. En realidad, los productos audiovisuales de cineastas y de artistas visuales terminan formando parte de videoinstalaciones, porque siempre está implicada la curaduría.

En las "galerías" de IG sucede lo mismo, pero de manera mucho más condensada, minimalista, como decíamos. Y son las cuentas que publican fragmentos audiovisuales las que realizan mayor cantidad de operaciones sobre las obras fuente, ya que disponen de todas las herramientas de edición de video que suelen utilizarse en postproducción. Lo más habitual es encontrarse con distintos tipos de montajes, diacrónicos o sincrónicos con dos o más fragmentos, con pistas musicales de la banda de sonido o externas, con intervenciones diversas. Todas las operaciones que se realizan en las videoinstalaciones están presentes; en film.hollywood esto se lleva al extremo: publicó una animación por rotoscopía, en la que se dibujaron las imágenes de los distintos fragmentos de películas seleccionados, fotograma por fotograma, con una pista musical en perfecta concordancia rítmica con las imágenes.

Que los videos duren segundos y que se reproduzcan en loop, nos parece un acierto de Instagram. Además de evitar la angustia del final, permite el placer de la repetición (y la



repetición del placer), tal como acontece en la infancia con los relatos y visionados. Este tipo de dispositivo funciona igual que en el caso de las videoinstalaciones de las galerías de arte, en las que el espectador entra en cualquier momento de la reproducción y puede quedarse a disfrutarlas "en continuado" (como ofrecían un par de películas algunas de las viejas salas de cine) todas las veces que desee. La repetición aparece también en las cuentas que publican imágenes fijas con paletas de colores: en estos casos lo que se repite en las sucesivas publicaciones es la configuración y el estilo de presentación de las paletas; se suma al loop en las "videopaletas" que publica Color Palette Cinema. En función de la repetición, Victor Burgin realiza una interesante asociación entre la espectación de las videoinstalaciones y la pintura: "la obra, por lo tanto, se repite continuamente, sin 'comienzo, nudo y final' particularizados. En conjunto, las condiciones espectatoriales resultan similares a las de la pintura, en la que la relación con la obra es de repetición, o más bien de retoma, y en la cual el espectador ideal es el que va acumulando sus impresiones sobre la obra en forma de 'capas', tal como se crea una pintura." (2008: 90-91, la traducción es nuestra). Nótese también el planteo de retoma en recepción, junto con la cuestión de las "capas", que resultan tan útiles en el trabajo de edición digital.

Por más minimal que sea la intervención crítico-curatorial, siempre hay huellas del bagaje teórico-práctico del enunciador en relación al lenguaje audiovisual. Esto ni siquiera depende de su experticia en la realización de las operaciones sobre el material fílmico, puesto que puede trabajar con un editor o con un diseñador. Las intervenciones que se realizan en las imágenes audiovisuales, en tanto operaciones de fotomontaje o de postproducción, todas señalan, iluminan, exponen, presentan rasgos, aspectos, motivos, estilos de las obras. Hemos propuesto esas marcaciones como parametextos audiovisuales, con un enunciador borrado. Por eso consideramos que muchas de las publicaciones funcionan como intervenciones crítico-curatoriales sin necesidad de un paratexto escrito, salvo por la mínima ficha técnica necesaria para reenviar a la obra fuente.

De hecho, en la mayoría de los casos en que existe un paratexto escrito explicativo o narrativo, este resulta redundante. En muy pocos ejemplos se lee algún párrafo argumentativo, tal vez el único tipo de secuencia que resulta más difícil plasmar con parametextos audiovisuales, sobre todo si se quiere demostrar una mayor científicidad y, por tanto, univocidad, en relación al lenguaje audiovisual en sí. Las notas de color, en cambio, abundan. Estos escritos se pueden considerar complementarios de las imágenes publicadas. Si volvemos a Calabrese, observamos cómo el detalle y el fragmento priman en todas estas operatorias, produciéndose retomas mínimas de las obras artísticas audiovisuales en base a un eje, que aúna fruición y análisis, con intervenciones que disponen de toda la batería de postproducción para actuar sobre esos detalles y fragmentos, primariamente postproducidos en las obras fuente, para luego instalar el producto en Instagram.

En cartelera

Con un feed que se asemeja a una cartelera cinematográfica, De Luca, Cinemateum y 3RW publican imágenes que parecen afiches o posters (muchas veces, realmente lo son). En el caso del primero, los afiches remiten a críticas, pero las otras imágenes son fotografías de directores o fotogramas que no llaman demasiado la atención (por difundidos o porque no tienen alguna cualidad estética destacable). En relación a los videos, no son propios, al menos



desde que empezaron a aparecer las críticas. Cinemateum publicaba collages: recortaba y pegaba imágenes fijas, sobre todo de personajes, aunque también algunos fotogramas, sumados a las "plantillas" diseñadas para presentar rankings, teorías, etcétera. Estos collages terminaban funcionando como "paratextos" de los paratextos escritos (valga la redundancia) que, a su vez, eran rankings, preguntas o alguna mínima nota de color. Lo mismo se puede decir de 3RW, aunque presente fotomontajes más elaborados. Sin embargo, la selección de las imágenes se realiza, más que nada, en base al contenido (ejemplo de parametexto audiovisual contenidista).

Para concluir: menos es más

Con las apropiaciones múltiples, incluso de las mismas intervenciones crítico-curatoriales, se pierde o se esfuma la idea de autoría única para avanzar hacia una co-autoría o meta-autoría (Feldman, 2013) que implica la producción curatorial y aumenta la difusión de las obras y de sus retoños/retomas. El predominio de la imagen, la instantaneidad, el minimalismo y el fondo blanco de Instagram facilitan este tipo de retomas fragmentarias mínimas, convirtiéndose esta red-plataforma, espacio de emplazamiento virtual y de circulación mediatizada, en parte del dispositivo que funciona con una puesta en escena de "galería de arte" para exhibir instalaciones/ exposiciones relacionadas con obras artísticas audiovisuales. La edición digital que se realiza sobre detalles y fragmentos seleccionados, extraídos y aislados de la obra artística produce parametextos audiovisuales que funcionan en la imagen publicada, con lo cual el paratexto escrito sólo necesita referenciar una ficha mínima (uno o dos datos) sobre la obra fuente para reenviar a ella.

Los artistas conceptuales jugaban a ser críticos, pero con producciones marcadas por lo que predomina en los lenguajes artísticos: la función poética jakobsoniana. Hay críticos que intentan jugar a ser artistas, haciendo predominar la función poética a expensas de la referencial en el lenguaje verbal escrito propio de la crítica. Cuando hablamos de intervención crítico-curatorial, en cambio, tenemos una figura que juega al diletante, al amante de cierto lenguaje artístico que desea transmitir su pasión por las obras a los demás. Utiliza como material la propia obra artística, de la que extrae o recorta fragmentos y detalles intervenidos y/o montados de tal manera que funcionan como parametextos audiovisuales, siempre, de algún modo, apropiados y emplazados entre paratextos escritos ínfimos, en base a un eje que aúna fruición y análisis, para mostrárselos/exponérselos/señalárselos al público/usuario. Tiende el puente hacia la obra a través de una puesta en escena estética, mínima, acotada y condensada.

Este enunciador cinéfilo no se propone, en general, como crítico, sino como parte del público usuario, en total simetría con el enunciatario, a quien muchas veces pide opiniones sobre sus publicaciones (coloca al enunciatario en el lugar de emitir un juicio de valor, no tanto sobre la obra en sí, sino sobre lo que el enunciador plantea sobre la obra). Pero esto no importa, ya que su intervención, efectivamente, termina siendo crítica y curatorial: de algún modo, reenvía a la obra, de algún modo monta un producto estético a partir de la obra y en base a una idea de trayecto mínimo configurado con detalles y fragmentos, de algún modo afecta al público usuario. De algún modo, entonces, con la construcción de una retoma fragmentaria cinemática, media entre la obra y el público.



Crítica contemporánea: intervenciones cinemáticas. Videoensayo suplementario que pretende realizar una exposición del registro de los observables que dé cuenta de los resultados y, al mismo tiempo, que permita la experiencia que puede generar la fruición a partir del visionado de los mismos: https://www.youtube.com/watch?v=Jk_kJHQJAgA

Referencias bibliográficas

Barthes, R. [1977] (1982). *Cómo está hecho este libro. Fragmentos de un discurso amoroso.* México D.F., México: Siglo XXI editores.

Burgin, V. (2008). *Components of a Practice.* Milan, Italy: Skira. Recuperado de A Circle of Fragments: Barthes, Burgin, and the Interruption of Rethoric. *Theory, Culture & Society* 2020, Vol. 37(4) 135-165, Bishop, R. (2020), 6 de octubre 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276420911436>

Bourriaud, N. (2007). Introducción. II El uso de las formas. *Postproducción.* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Calabrese, O. [1987](1999). *La era neobarroca.* Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Del Coto, M.R. y Varela, G.(2017). Introducción. La indagación sobre retomas mediáticas. *Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales.* Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes.* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Feldman, J. (2013). La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción. Proyecto IIEAC: La Autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras metaDaniela Koldobsky (Directora). Recuperado de 2013- <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1236>

Genette, G. (2005). Obertura metacrítica. *Figuras V.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

----- [1962] (1989). 1. Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid, España: Taurus.

Guarino, R. M. (2019). Hacia un OjoDo videocrítico. *Cuadernos del Instituto. Investigación y experimentación en arte y crítica* N°7, noviembre de 2021. <http://iieac.criticadeartes.una.edu.ar/cuadernos/>

Heinich, N. y Schaeffer, J. M. (2004). *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie.* Nimes, Francia: Jacqueline Chambon.

Jakobson, R. [1960] (1975). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-396). Barcelona, España: Editorial Seix Barral.

Metz, Ch. [1993] (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Moyinedo, S. (2010). La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica. *Figuraciones* N°7, noviembre.



----- (2014). La relación metacrítica. Barreiro, L. P./Díaz Sánchez, J. *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibraciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, España: CENDEAC.

----- (2019). Hay arte cuando hay crítica, entre otras cosas y viceversa. *Sobreescrituras* Nº4, otoño, p.40-42.

Rancièrè, J. [2008] (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Tatavitto, S. (2019). Intervención crítica y fruición móvil del arte. Manuscrito no publicado.

Traversa, O. (2011). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En D. Choi (Ed.). *El dispositivo hipermedial dinámico. Pantallas críticas*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Anexo 1- Descripción detallada del corpus

1- "**cinea.sc**", sin otro nombre, con esta presentación: "eye candy movies cineasc.tumblr.com". "Eye candy movies" se le dice a las películas que son muy atractivas visualmente, como un "caramelo visual". En la cuenta de Tumblr publica cantidades de fotogramas seleccionados de cada film que elige, sin ningún paratexto: no hay reenvíos al film y, en los datos de perfil, figura como "jane doe" que, en norteamérica, viene a ser como poner "Juan Pérez", manteniendo en las sombras la autoría. En IG ya tiene unos tres mil trescientos seguidores y muchos MG, aunque inició el 10 de abril del corriente. Publica un fotograma único, con paratexto mínimo, por ejemplo: "Alice in Wonderland dir. Tim Burton", y agrega hashtags, con otros reenvíos, en comentarios.

Anteriormente, en la presentación ponía como nombre "all about films" (todo sobre películas), junto con la frase "every frame a painting" (cada cuadro/fotograma una pintura), título de una serie de videoensayos sobre retórica fílmica realizados por Taylor Ramos y Tony Zhou, entre abril de 2014 y septiembre de 2016, disponibles en YouTube y en Vimeo. El color es un elemento importante en las selecciones que realiza, incluso a veces suma el hashtag "palette" (aunque no monta ninguna paleta). La imagen de perfil ha cambiado, pero siempre se destacan los personajes y los colores, por eso, aunque no publique paletas, la podemos contar como una de las "coloristas". No postea fotogramas en blanco y negro; tampoco historias. No abarca series.

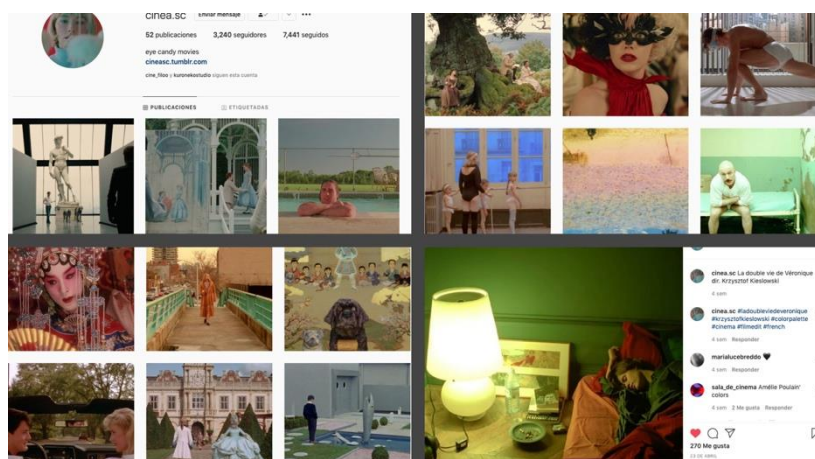


Figura 1- Capturas de pantalla de cinea.sc.

2- "Color Palette Cinema. Color can affect us psychologically, often without us being aware, and can be used as a strong device in a story." (Paleta de colores del cine. El color puede afectarnos psicológicamente, muchas veces sin que nos demos cuenta, y se puede usar como un fuerte recurso en una historia). Con más de mil cien publicaciones y un millón setecientos mil seguidores, resulta, por lejos, una de las de mayor alcance. Inicia en diciembre de 2016, con lo cual es también una de las más antiguas. Como historia destacada tiene un "QUIZ": presenta la paleta y un multiple choice de cuatro títulos para adivinar a qué film pertenece. Aborda cine y series. Publica un fotograma o varios, combinados (en su borde inferior) con una paleta de diez colores alojados en rectángulos verticales. Un margen blanco lineal los separa entre sí y del fotograma.

Ejemplo de paratexto: "'Blade Runner 2049' (2017). •Directed by Denis Villeneuve •Cinematography: Roger Deakins •Production Design: Dennis Gassner •Set Decoration: Alessandra Querzola, Zsuzsanna Sipos •Costume Design: Renée April •Colorist: Mitch Paulson". No pone ningún hashtag. Es la única que siempre menciona al colorista. No sólo monta las paletas en fotogramas, sino que lo hace también en fragmentos fílmicos, como, por ejemplo, en tres escenas diferentes de *Blade Runner 2049*. Últimamente, publica muchas videopaletas como reels. A partir de 2017, en el ángulo inferior izquierdo de cada fotograma, justo arriba del comienzo de la paleta, inserta "@colorpalette.cinema". No publica blanco y negro, sin embargo, su foto de perfil es la imagen de la famosa "cara de luna" de *Viaje a la luna*, de Méliès (1902), resaltada con un anillo negro dentro de otro anillo con los colores de un círculo cromático. Ha publicado un "blackoutuesday" el 2 de junio de 2020, en homenaje a George Floyd: fotograma y paleta totalmente negros.

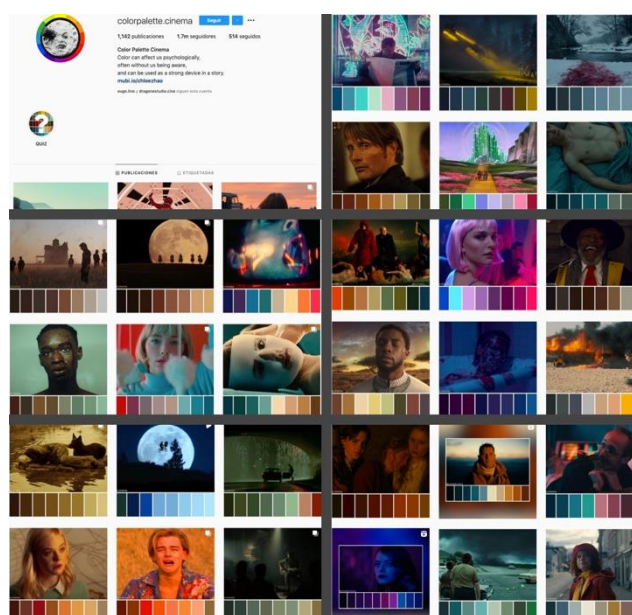


Figura 2- Capturas de pantalla de Color Palette Cinema.

3- "Cinema.palettes" "Cinema Palettes Artes visuales Exploring the way colour, tone and contrast enhance mood, meaning and atmosphere in film, TV & music videos @zena_oconnor" (Paletas cinematográficas. Explorando la forma en que el color, la tonalidad y el contraste realzan el estado de ánimo, la significación y la atmósfera en películas, TV y videoclips). Aunque inició en octubre de 2016, no tiene tantos seguidores (unos dos mil seiscientos). Zena O'Connor, etiquetada en la presentación, "es una de las pocas personas con un doctorado que investigó la interfaz entre el color y la respuesta humana", dice en su sitio web. Es diseñadora y doctora en Educación por la Facultad de Arquitectura de Sidney, Australia; consultora e investigadora en estrategias de color. "Artes visuales" figura en gris, como categoría, en el perfil.

No se priva de presentar paletas de fotogramas en blanco y negro. Publica un solo fotograma, en algunos casos la fila de tres en el feed pertenece a la misma obra. La paleta se compone de nueve cuadrados, separados por margen blanco, en la parte inferior de la imagen. La separa del fotograma el título de la obra, en mayúsculas grises sin serif, centrado, sobre el fondo blanco. Utiliza fotogramas de tonalidades muy variadas. En el paratexto, se expone en un párrafo, con breve información sobre la obra y especificidades en relación al tratamiento del color y sus efectos, a veces, también sobre la banda sonora. Siempre termina con los créditos, antes de los hashtags, por ejemplo: "Cinema palette by Zena O'Connor PhD using an image from IMDb @imdb @zena_oconnor". La foto de perfil se corresponde con el fotograma de su primer posteo: Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany's* (1961), de Blake Edward.

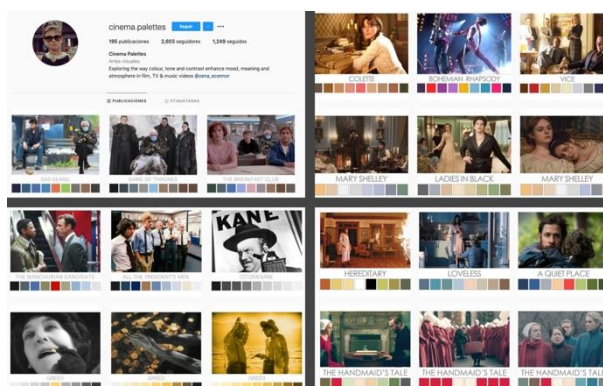


Figura 3- Capturas de pantalla de Cinema Palettes.

4- "Cine Palettes ☐ color palettes from film + television ☐ @pantone please sponsor us ☐ dm for requests" (Paletas de cine. Paletas de colores de películas + televisión, @pantone por favor esponsoreanos, pedidos por privado). Con cierta orientación comercial que no impide la cinefilia, abarca cine y series, su última publicación está fechada en abril de 2018, con un total de nueve obras tratadas: cada una con tres publicaciones, de modo que ocupan una fila del feed (había iniciado en enero de ese mismo año). A su vez, cada publicación consta de dos fotogramas combinados, con la paleta de ambos como separación: once cuadraditos, sin margen, alguno de los colores compartido.

Llegó a tener sólo cincuenta y cuatro seguidores. Ejemplo de paratexto: "The past is just a story we tell ourselves.' Her (2013) directed by Spike Jonze, cinematography by Hoyte Van Hoytema " y una cantidad importante de hashtags. En cada posteo escribían una cita diferente de la obra, relacionada con los fotogramas, y luego siempre la data. Sin historias, la imagen de perfil es un fotograma de *Black Swan* (2010, Darren Aronofsky), con un bonito retrato de bailarina-cisne en colores pastel

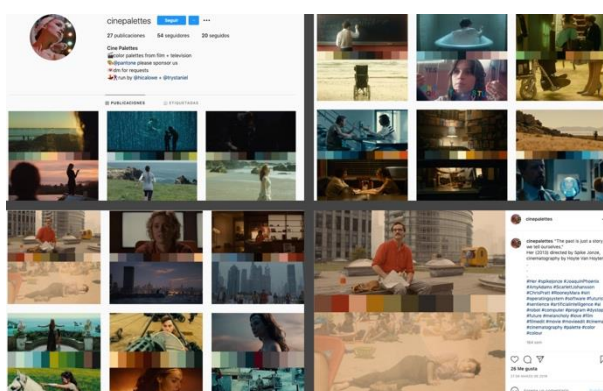


Figura 4- Capturas de pantalla de Cine Palettes.

5- "@cinemapalettes, CINEMA PALETTES direct message requests", lo que le daba, también, una orientación comercial. Con más de cinco mil seguidores, comenzó en abril de 2016 y posteo por última vez en febrero de 2020, habiendo realizado sólo treinta y un publicaciones



en total. Informaba "Título (año), género, dir." en paratexto (puede que alguna mención a premios Oscar), con un fotograma único combinado, en su borde inferior, con una paleta de rectángulos verticales de once colores, sin dejar márgenes de ningún tipo, no siempre del mismo tamaño en todos los posteos. Las imágenes seleccionadas presentaban, en general, múltiples tonalidades dentro de la misma gama, algunas con zoom en algún primer plano, planos detalle o reencuadres. En la foto de perfil ostentaba barras verticales con tres tonalidades de índigo. No publicaba historias ni series.

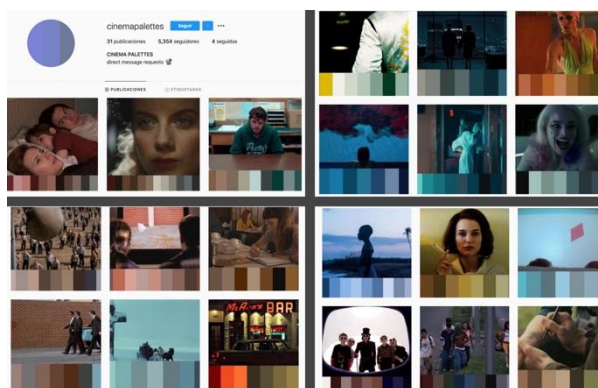


Figura 5- Capturas de pantalla de CINEMA PALETTES.

6- "Cine Palettes Dream. The best images are the ones that retain their strength and impact over the years, regardless the number of times they are viewed'. Anne Geddes" (Sueño de paletas de cine. Las mejores imágenes son las que mantienen su fuerza y su impacto a través de los años, no importa el número de veces que sean vistas. Anne Geddes es una fotógrafa australiana). Iniciada en noviembre del 2020, era una cuenta con unos mil trescientos seguidores que fue cerrada al poco tiempo de haber comenzado a observarla. Publicaba un fotograma combinado con una paleta en la parte inferior de la imagen, de cinco cuadrados con los colores más representativos, separados por margen blanco bastante ancho (igual que el resto del fondo); debajo del fotograma, a la derecha, en gris: "CINEPALETTESDREAM". Los fotogramas seleccionados resultaban muy llamativos, aunque algunos eran exactamente los mismos posteados por Color Palette Cinema. Ejemplo de paratexto: "Closer (2004). Director: Mike Nichols. Director of photography: Stephen Goldblatt". La imagen de perfil es parte de una paleta de acuarelas dibujada. Había publicado historias destacadas bajo el título "Vol. 1", con la imagen de perfil, que contenía los primeros posteos.

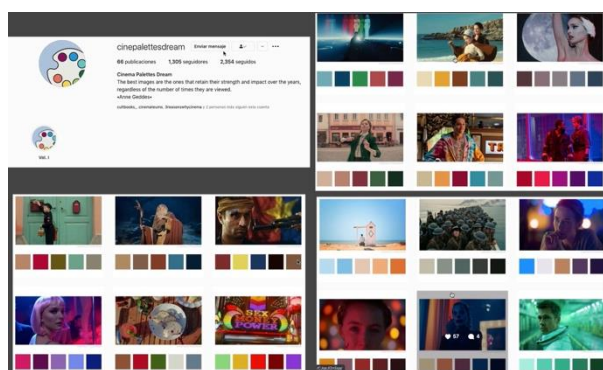


Figura 6- Capturas de pantalla de Cine Palettes Dream.

7- "**@soul.cinema** Photography is truth. The cinema is truth twenty-four times per second. Jean-Luc Godard" (alma.cine. Fotografía es verdad. El cine es verdad veinticuatro veces por segundo). Publica únicamente retratos en blanco y negro, primeros y primerísimos primeros planos de estrellas de cine, antiguas y nuevas. En el paratexto va el nombre de la estrella retratada (omite la fecha, en muy pocas coloca el @; es difícil saber si la imagen se obtuvo a partir de un fotograma). Si bien esta cuenta se aleja de las intervenciones cinematográficas habituales, que reenvían a uno o varios films o series, es interesante y original la propuesta de hacer foco en las estrellas (por ende, en Hollywood) de esta manera, con el consiguiente reenvío al cine por un camino lateral, además de hacer zoom en el género retrato, que aparece con mucha frecuencia en los fotogramas elegidos en otras cuentas. La imagen de perfil es el primer retrato publicado, sin paratexto; se lee en el primer comentario: "La Joan Blondell de hace tres cuartos de siglo?" y la respuesta: "La misma ☐". En principio, utiliza el inglés, pero, como vemos en este comentario, también el español. No publica historias.

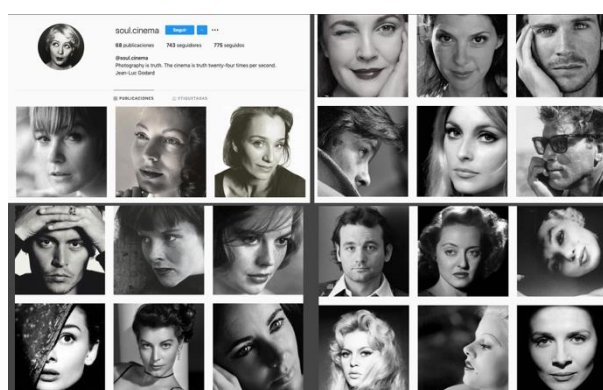


Figura 7-Capturas de pantalla de soul.cinema.

8- "**veowatcho**" (algo así como "veomiros") tiene pocos seguidores (apenas más de doscientos), a pesar de haber empezado a principios de 2019. Su perfil: "film. @xavimarssss", es decir que remite a la cuenta personal de Xavi (esto ya cambió, ahora dice "my personal favorite films." - mis películas favoritas personales). Presenta alrededor de diez fotogramas de cada film. En el paratexto coloca: "Título (año) director: [sic, en español]". Se ocupa de muchas



películas de culto, de todas las épocas. Prefiere el blanco y negro; de las que son en color, elige paletas de pocos colores y tiende a recortar fotogramas con iluminaciones tenues, difusas, brumosas, o bien contraluces contrastantes, sub y sobreexposiciones. Digamos que le da un lugar especial a la iluminación y a la fotografía fílmica, por eso tanto blanco y negro, empezando por la imagen de perfil. Abundan los retratos, los planos generales largos y los planos detalle, como en un constante mostrar rostros, acercar y alejar (o el detalle y el fragmento, diría Calabrese). No cae en las imágenes más conocidas de los films, sino que hace su selección personal, en la que la composición también es importante. No publica historias; no recurre a series.

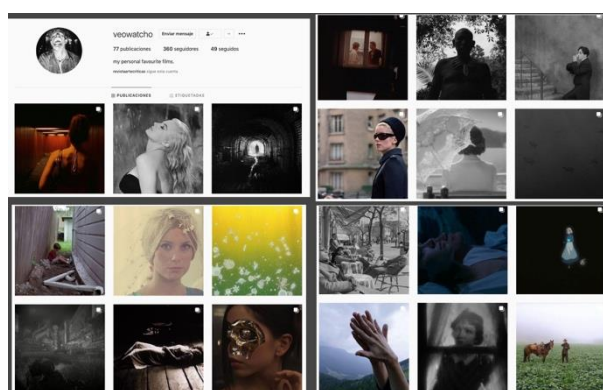


Figura 8- Capturas de pantalla de veowatcho.

9- "filmtourismus": "Andrea David♀ Blogger, Artist & Popculturist Traveling to #FilmLocations since 2004 Exploring the World scene by scene Based in Hamburg, Germany www.filmtourismus.de" (Filmturismo. Bloguera, artista y popculturista. Viajando a las locaciones de películas desde 2004. Explorando el mundo escena por escena. Con base en Hamburgo, Alemania). Utiliza "bloguero", en gris, como categoría. Posee la insignia azul de verificación de IG al lado del nombre de usuario: significa que la cuenta fue autenticada y, efectivamente, corresponde a esa figura pública. El sitio web tiene una dinámica completamente diferente de IG, por eso la sumamos al corpus. Tercera en cantidad de seguidores, inició en abril de 2014.

Al principio publicaba un único fotograma por vez, luego empezó a alternar, pero generalmente postea varios; no utiliza videos. En cambio, tiene muchas historias destacadas en las que también publica videos, pero con edición transparente. Aborda, más que nada, películas de Hollywood y series, y focaliza en locaciones, objetos y sets de filmación, carteles, afiches, placas, libros, merchandising, artistas, directores, esculturas y todo aquello relacionado con el rodaje. Muchas veces, aparece ella misma en la última fotografía, tal como sucede con las capturas turísticas que, a diferencia de las postales, indicializan que se ha estado allí (Verón, 1997:59-60). Lo que hace en la mayoría de los posteos es tomar la fotografía de la locación superponiendo un fotograma del film o serie rodados en ese exacto lugar, en formato fotografía impresa sostenida por su propia mano, de tal forma que los elementos que se ven recortados por el borde de la impresión se continúan en la imagen digital que la incluye (la mayoría de las veces logra una perfecta correspondencia). Las imágenes resultan coloridas y el montaje que realiza "en vivo" se parece a las pinturas dentro de la pintura de Magritte.



Los paratextos comentan las imágenes, como si se tratara de notas en un diario de viaje. No se preocupa por dar información de ficha técnica sobre el film o serie, dirigiéndose a un enunciatario cómplice que comparte sus gustos fílmicos y ya tiene los interpretantes necesarios; sí expone anécdotas sobre el rodaje y, habitualmente, relaciona el post con efemérides o cuestiones cotidianas o de actualidad, como muchas cuentas estilan. También utiliza la estrategia de lanzar preguntas para incentivar la participación de los usuarios. El logo es un autorretrato de Andrea David: fragmentos de su cara aparecen por detrás de una claqueta abierta que sus manos sostienen.

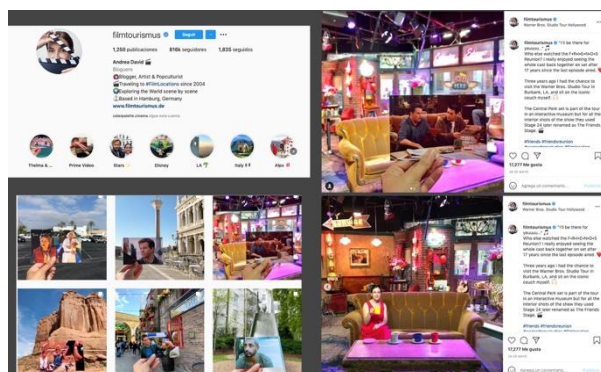


Figura 9- Capturas de pantalla de Andrea David (las dos de la derecha pertenecen a la misma publicación)

10- "soulcinema" se presenta como "**Soul Cinema** Película Lets see the true cinema with our eyes. Try to connect with soul of the cinema Cinema is a matter of what's in the frame and what's out' M.S" (El alma del cine. Veamos el verdadero cine con nuestros ojos. Tratá de conectarte con el alma del cine; y la cita de Scorsese: "El cine es una cuestión de qué hay dentro del encuadre y qué queda afuera"). "Película" figura en gris, como categoría. Con casi dos mil quinientos seguidores, aunque empezó en noviembre 2020; en historias destacadas tiene siete categorías. Abarca cine y series. Publica montajes de fragmentos de películas, la misma o varias, en una pantalla o en pantalla dividida (doble o múltiple), con el nombre del canal sobreimpreso. Otros posteos se componen de fotogramas.

En general, se acompañan de una propuesta, muchas veces anunciada con títulos en la imagen, que se retoman en el paratexto, todo en inglés: escenas famosas de un director, con la pregunta al público usuario por "sus" escenas favoritas; "Si caminás, caminá como Peaky Blinders" y pregunta sobre personaje favorito de esta serie; una "review" sobreescrita en múltiples fotogramas que narra la historia y da opiniones sobre la trama, cuestiones psicológicas y, sobre todo, filosóficas (sobre la dirección se limita a ofrecer adjetivos favorables, pero no plantea mucho sobre el lenguaje cinematográfico) y, por supuesto, espera que el público usuario también "comparta sus pensamientos sobre la película". Casi siempre remata con una pregunta, luego "Follow @soulcinema_ for more amazing cinematic posts." (Seguí @soulcinema_ para más posteos cinemáticos increíbles) y una infinidad de hashtags. El logo cambia. Publica blanco y negro y color. Siempre etiqueta o aclara de dónde saca las secuencias si no son propias.

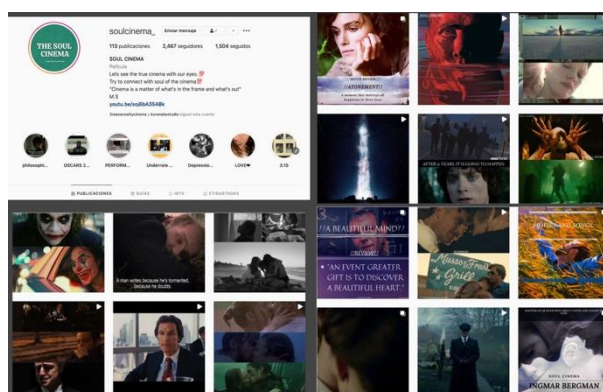


Figura 10- Capturas de pantalla de Soul Cinema.

11- "cinergia.pe": " Cinergia Todo sobre cine, cine sobretodo." . No hay historias destacadas. comenzó en enero de este año y ya tiene unos dos mil seguidores. En su mayoría publica fragmentos fílmicos, únicos o en montaje sincrónico, pero también algunos fotogramas, en general únicos. En el paratexto: una cita del film y luego la data (título y año) o un párrafo en el que acota algo sobre la película (nota de color sobre la filmación). En comentario: varios hashtags. Puede que "celebre" una efeméride, o que dé los buenos días a los "cinéfilos", pero no es lo habitual. Además, presenta, ocasionalmente, fotogramas o fragmentos de distintos films montados en una sola imagen para señalar algún detalle de la escenografía, o con qué se relaciona el uso de cierto color. Comparte el posteo de Cinema Magic (figura en la imagen) que sincroniza varios fragmentos en base a colores, sin embargo, el paratexto es propio (la otra cuenta escribe "Color in filmmaking" -el color en la filmación) . Publica imágenes tanto en color como en blanco y negro. La imagen de perfil es un retrato blanco y negro de Scorsese tapándose un ojo, fotografía con la que inicia, a la par de un autorretrato imitando el gesto y con el posteo de IG de la de Scorsese abierto en la pantalla de la notebook.

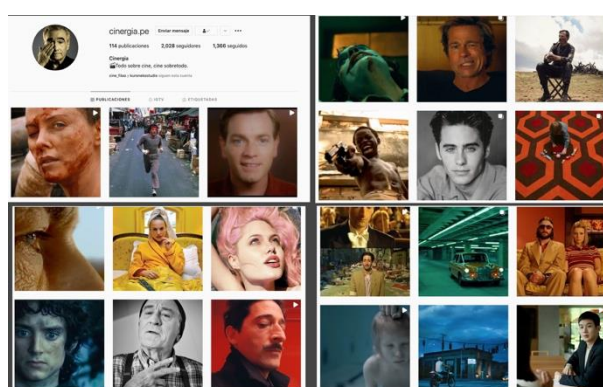


Figura 11- Capturas de pantalla de Cinergia.

12- "cinemagron", "Cinema Great films are larger than life." (Las películas geniales son míticas), tiene casi tres mil setecientos seguidores y sus publicaciones cosechan alrededor de seiscientos MG. Inicia en diciembre de 2020. Los posteos varían entre fotogramas múltiples, alguno único, y algún fragmento fílmico. En general, los fotogramas ocupan los dos tercios



inferiores de la imagen y en el tercio superior, sobre fondo blanco con letras negras, sin serif, mayúsculas y minúsculas, se encuentra el título de la película y, en el ángulo superior izquierdo, el logo de la cuenta, que es un círculo negro con cuatro barras blancas horizontales adentro (imagen de perfil), aunque montado sobre la imagen con el fotograma se invierte y se ven las cuatro barras negras y el nombre de usuario (estas publicaciones parecen diapositivas analógicas). Como paratexto, se repite el título, luego "Directed by", puede que incluya "Cinematography by", luego tres veces seguidas (una debajo de la otra) "Follow: @cinemagron" y, por último, una catarata de hashtags (IG permite máximo treinta). Los fotogramas que siguen van montados de a dos por imagen, separados por margen blanco, uno debajo del otro; la combinación se da por contrastes, similitudes, diferentes planos o plano largo y plano detalle, obteniéndose resultados estéticos y que iluminan aspectos cinematográficos.

En algunos casos hay textos escritos que ocupan toda la imagen o parte de ella; suelen ser datos anecdóticos, sinopsis y opiniones. Cuando es así, en el paratexto se le pregunta al público usuario: "Do you agree?" (¿Estás de acuerdo?). En alguna publicación, la primera imagen lleva texto sobre fondo blanco: "My favorite acting performances (in no order)" (Mis actuaciones favoritas -sin ningún orden), seguida de fotograma combinado con fondo blanco que lleva el nombre del actor y título del film, por ejemplo. También comparte algunos fragmentos fílmicos de otras cuentas, etiquetándolas en paratextos. No publica historias destacadas ni series; postea color y blanco y negro.

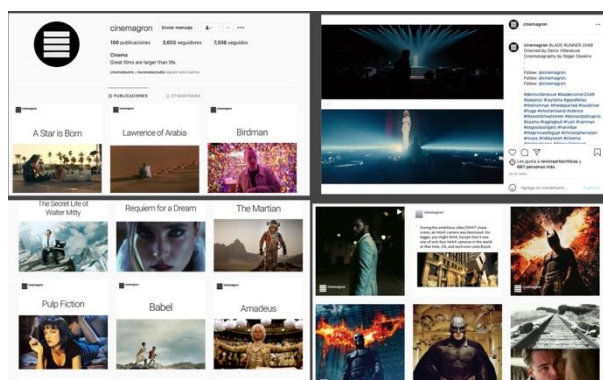


Figura 12- Capturas de pantalla de Cinemagron.

13 -"cinema.magic": "**Cinema Magic** Sharing the love for Cinema." (La magia del cine. Compartiendo el amor por el cine). Abarca cine y series, publica historias pero no tiene destacadas. Con tres millones quinientos mil seguidores y un promedio de quinientos mil MG y mil comentarios por posteo, encabeza el ranking. Los posteos son de uno o varios fotogramas, pero, en general, de varios montajes de fragmentos fílmicos de diversas películas, sincrónicos o diacrónicos. Los paratextos habitualmente son mínimos, muchas veces en base a efemérides, o hace comparaciones y listas por género, épocas, dirección, actores, el color, la banda de sonido (en el video se ve, en pantalla dividida, en la parte superior el fragmento fílmico y en la inferior los músicos tocando la pista que corresponde, con toda la data respectiva), los sets o el detrás de cámara (se ven, en paralelo, arriba y abajo, el fotograma o fragmento de película y el set o rodaje), etcétera.

"Cinema Magic" va sobreimpreso en las producciones propias, como también la data, que se repite en hashtags. En el paratexto siempre hay una pregunta al público usuario en relación a



preferencias o elecciones y se lo suele alentar para el visionado de películas "imperdibles". Cuando la producción no es propia, aparecen los créditos. Prevalece la actualidad. No podemos saber cuándo inició, porque llevaría muchísimo tiempo deslizar hasta el primer posteo (hay más de cuatro mil quinientas publicaciones). El logo tiene la cara de luna de Méliès, como el de Color Palette Cinema (de la que comparte videopaletas), pero sin el anillo externo con los colores del círculo cromático. Y bien: en uno de los últimos posteos en el que comparte un reel de esta cuenta, en el paratexto devela " Follow my other page @colorpalette.cinema for more!" (Sigán mi otra página para ver más).

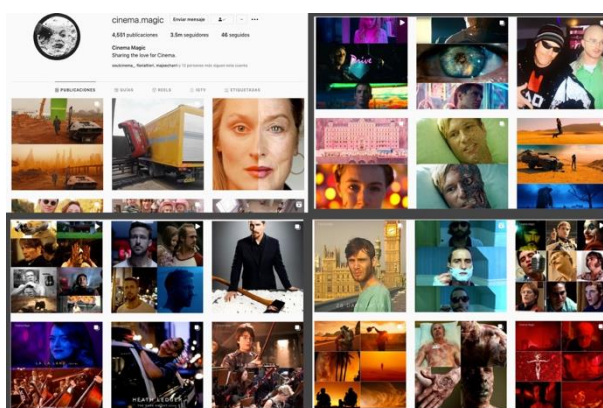


Figura 13- Capturas de pantalla de Cinema Magic.

14- "film.hollywood" (el usuario es igual pero termina con doble d), la presentación está en árabe. Mil setecientos cincuenta seguidores, siete categorías en historias destacadas, inicia en julio de 2020. Toma cine y series (bastante sobre series) y publica exclusivamente fragmentos fílmicos. Realiza montajes muy elaborados y otro tipo de producciones, como una animación por rotoscopía sobre secuencias memorables: "Sequences memorable cinema سکانس های به یادماندنی سینما Sequenze cinematografiche memorabili Secuencias de cine memorables Des séquences de cinéma mémorables". En este caso el paratexto está en varios idiomas, pero en general utiliza inglés y árabe, con alguna cita o sólo el título del film y agrega alguna data en hashtags.

Hay una selección de secuencias de distintas películas/series titulada "Smoking on film" (fumando en film); otra de "Sad movie couples" (parejas de película triste), con pregunta en paratexto en árabe y "Do you think saddest pair cinematic who is?" (¿Cuál pensás que es la pareja cinematográfica más triste?); un montaje de "gameofthrones vs ,,breakingbad"; cine en slow motion (que toma fragmentos en cámara lenta de distintas películas); entre otras. Llevan el logo (en las cuentas que "firman" sus producciones, podemos considerar la imagen de perfil como logo) o el nombre de usuario sobreimpreso. Estos posteos son videoartísticos, tanto por la selección y montaje de los fragmentos como por las pistas musicales que dan el tono y coinciden con el ritmo de las imágenes (muchas son canciones en árabe). Utiliza transiciones y efectos que no se ven en otras cuentas, hace uso del color y del blanco y negro. A veces, agrega subtítulos en árabe o la data de los fragmentos sobreimpresa. El logo muestra unas manos de mujer que sostienen un antiguo cassette de música translúcido por sobre un fondo verde de vegetación.

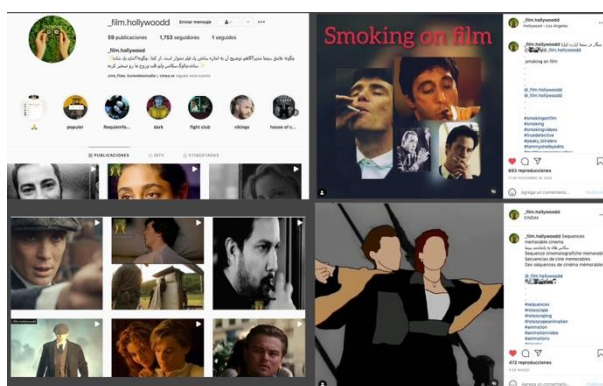


Figura 14- Capturas de pantalla de _film.hollywood.

15- Si bien Ricardo De Luca tiene un link a un sitio web, Cine Argentino Hoy, para el que escribe, y utiliza como paratexto de sus críticas (que están señaladas como tales de manera bien visible en la imagen de difusión de la película) el primer párrafo y luego link en BIO, hacemos la excepción de incluirlo debido a que también publica fragmentos y detalles de fotogramas en diferentes combinaciones y fragmentos filmicos. Por otra parte, es el único argentino, y tiene casi cinco mil seguidores. Su usuario es "cine_filoo", y la presentación: "Ricardo De Luca. Pasión por el cine" (emoji claqueta y mano que escribe). Inicio: abril de 2020. Los paratextos incluyen, además de nombre y realizador del film, alguna frase o párrafo referencial. Por ejemplo: "La importancia de las manos en el cine de Robert Bresson. Capaces de develar información cuando rostros inexpresivos la ocultan". Pero, en este caso, el video, una compilación de fragmentos de distintas películas de Bresson, con una pieza musical que da el clima, fue realizado por Kogonada: *Hands of Bresson*; se aloja completo en Vimeo (dura 4' 13") y también circula en YouTube (no se menciona la autoría). Lo mismo sucede, en general, con el resto de los videos que postea actualmente: son fragmentos de films publicados en distintos canales de YouTube que se limita a recortar para adecuarlos al tiempo de IG.

Sin embargo, hay que aclarar que durante los primeros siete meses la cuenta se perfilaba de otro modo y, después, en coincidencia con el comienzo de sus publicaciones de críticas en el sitio web (enero de 2020, aunque la mixtura venía de antes), sufrió un viraje. Entre septiembre y noviembre de 2020 publicó varios videos que tienen sobreimpreso "@cine_filoo": algunos son fragmentos de películas en los que un personaje escucha música y/o baila y su paratexto es "Viernes!!"; con "Lunes otra vez" elige alguna escena acorde a la situación traumática. No siempre pone la data en hashtags, pero son recortes que tienen detalles audiovisuales interesantes (por ejemplo, una escena de *Pulp Fiction* -1994, Tarantino- en la que hay cortes netos a planos detalle y travellings en los que la protagonista se pierde detrás de una columna). Luego están los que se acompañan de una sinopsis argumental bastante larga y, alguno que otro, presenta una comparación enriquecedora, como la de *Trainspotting* (1996) con "T2" (2017): ambos fragmentos filmicos corren en paralelo, en pantalla partida, uno debajo del otro, y muestran los "paralelismos" comentados en el paratexto escrito (en nuestra opinión, redundante).

Sin este tipo de aclaraciones, tiene también un posteo que muestra, de la misma forma sincrónica, el inicio y el final (sobreimpresos a un costado de cada fragmento) de *Más corazón que odio* (1956, John Ford). En este caso, el paratexto sólo contiene la data del film. No podemos saber si es de producción propia porque no presenta sobreimpreso el nombre de la



cuenta, pero tampoco pudimos encontrarlo en otro alojamiento. Suele establecer relaciones con temas de actualidad, cotidianos o efemérides, recurso al que se apela en muchas cuentas para generar contacto con el público usuario. No publica historias y su foto de perfil muestra un fotograma blanco y negro con un primer plano de James Stewart.

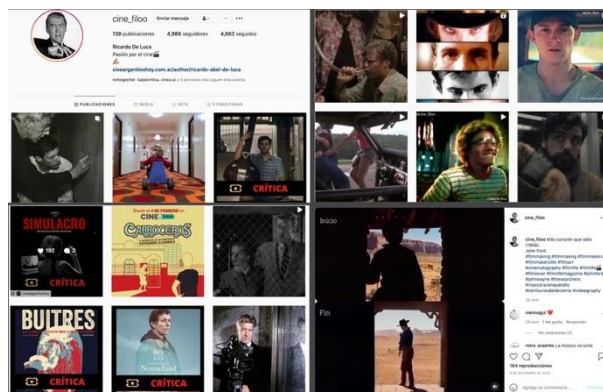


Figura 15- Capturas de pantalla de Ricardo De Luca: a la izquierda las más actuales, luego del viraje.

16- "cinemateums", "CINEMATEUM Cuenta dedicada al cine y las series del panorama cinematográfico español y mundial □□ "Curiosidades, videos, datos, escenas... □". Con cinco categorías en historias destacadas, empezó en enero de este año y ya está cerrada. Resultaba parecido a muchos canales de YouTube, que proponen rankings ("los 5 mejores x"). Publicaba, más que nada, plantillas y luego fotos de los actores o fotogramas de las películas propuestas, con preguntas en el paratexto, como: "¿Te gustan? ¿Cuál quitarías y cuál pondrías?". Bajo la categoría "Teorías", por ejemplo, se encontraba la "Teoría de Pixar" (sobre fondo blanco, rodeado por personajes animados recortados y pegados), con el paratexto: "¿Están todas las películas dentro de un mismo universo?". La producción visual, en cuanto a estética y técnica, resultaba estereotipada y basada en un collage simple y obvio. Tenía algunos videos de producción propia, como ser uno titulado "Lo mejor del thriller" (con su logo sobrepuesto), pero en el que montaba escenas poco significativas en relación al género, demasiado estáticas y sin atractivo visual (no plasmaban ninguna particularidad retórica ni enunciativa); ni siquiera la pista musical estaba en concordancia con lo que pretendía mostrar.

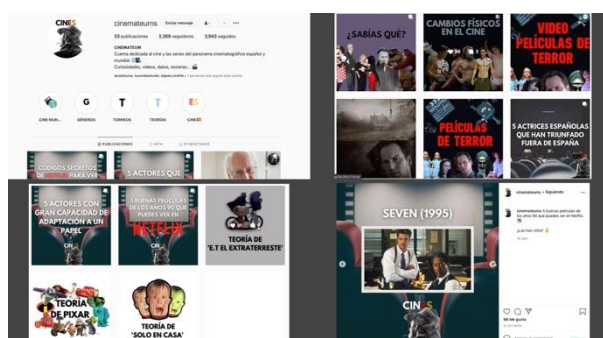


Figura 16- Capturas de pantalla de Cinemateum.



17 -"3reasonswhycinema 3RW Dall'idea di 3 amici (□,□,□) di consigliare film attraverso motivi□, curiosità□, quotes□ , palettes□ e molto altro!" (De la idea de 3 amigos de aconsejar film a través de motivos, curiosidades, citas, paletas y mucho más). Tiene unos mil setecientos seguidores, más de treinta categorías en historias destacadas (una de ellas es "paletas"), comenzó en abril del 2020. Los posteos típicos presentan un fotograma recortado circular, fondo exterior negro, logo interno. Paratexto: "'Título, año, nombre del director", luego "3R" y emoji proyector para cada una de las "razones" que da para ver la película, distribuidas en tres párrafos, siguen hashtags (alrededor de diez). Cuando no da las tres razones, postea uno o más fotogramas sin recortarlos en círculo, o combina dos o tres fotogramas en la misma imagen, muchas veces subtitulados, y sólo la data de la película o alguna cita o acotación en paratextos y la data en hashtags. También tiene plantillas de "¿Sabías que?" o "Destrás de la escena", con un paratexto anecdótico en un párrafo y el fotograma alusivo como segunda imagen. A veces postea alguna secuencia fílmica (siempre doblada al italiano), sólo la data como paratexto; la selección pasa por lo argumental. En general, se queda con el contenido y abunda en adjetivaciones hiperbólicas positivas. El logo se basa en el nombre, sobre fondo negro y con el dibujo de una cinta de celuloide recta que subraya el "3 R" y lo separa del "whycinema", más pequeño. Los videos que publica en IGTV no entraron en la observación debido a que su longitud no resulta específica de la dinámica de Instagram.

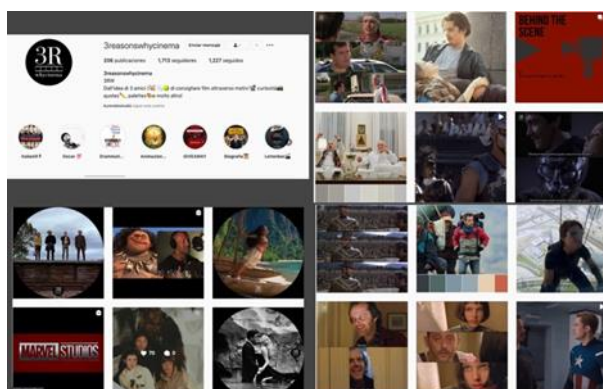


Figura 17- Capturas de pantalla de 3RW.

