

creo que eso lo vimos en”... Lo expuesto, no busca ser una crítica hacia el alumnado, sino por el contrario, el planteo de una búsqueda más acabada de cómo lograr la tan deseada innovación.

Desde la tecnología, área en la cual habitualmente me desempeño desde mi ingreso como docente en la UP, noto que los estudiantes tienen un preconcepción en cuanto a la información y capacidades que van a adquirir durante la cursada. Incluso en varias oportunidades se me planteo, si los temas que estábamos desarrollando no deberían ser prioridad de los ingenieros.

Particularmente creo y siempre lo hablamos con los estudiantes, que aquellos que no vean en la tecnología de fabricación, un camino para la innovación, están descuidando uno de los aspectos más importantes para la resolución de las problemáticas que se generan al momento de diseñar un producto.

El estudiante se acerca generalmente a la consulta en una instancia en el cual el producto avanza lo suficiente en diseño, como para que solo un pase mágico pueda lograr que los procesos productivos o los mecanismos que harán funcionar el producto, quepan en esa idea que están elaborando.

Por eso me pregunto si somos concientes que esa caja negra a la cual en diversas ocasiones hacemos referencia, es la que define el funcionamiento o no del producto. Esto que parece tan obvio, es lo que va a lograr que estemos hablando de un producto hecho y derecho o bien de un lindo dibujito.

En definitiva, lo que planteo es como lograr que el estudiante entienda que el producto tiene que ser resuelto de forma integral. Que existe un adentro y un afuera, que hay vinculaciones por resolver, que hay mecanismos que ocuparán un espacio y que cuando más sepamos, conozcamos y profundicemos acerca de todos estos temas, mejores soluciones vamos a poder plantear a toda la problemática del producto.

Es muy divertido ver las reacciones de los estudiantes, cuando se descubren diseñando desde la tecnología. Viendo que aquel problema dimensional que se les planteaba, se soluciona a partir de estudiar una nueva forma de generar el mecanismo de funcionamiento, o bien cuando a partir de trabajar con la flexibilidad del material surgen soluciones nunca antes exploradas.

En conclusión, cada vez me convengo más, que guiar a los estudiantes en experiencias prácticas, como es la realización de un prototipo o el análisis integral de un producto existente, los hace estar más cerca de una realidad en la cual pueden experimentar los aciertos y errores que se plasman en un papel.

Rupturas de los pactos ficcionales y “no ficcionales” en la televisión actual

José Luis Petris

De la posmodernidad se hicieron distintas y disímiles descripciones. Pero existen algunos rasgos consensuados: La cita evidenciada a otros textos, la mezcla de géneros y de estilos, la muestra de las operaciones de construcción, etcétera. Sin datar la aparición de estos rasgos en la cultura, sí podemos

señalar a la década del '80 como el momento de protagonismo de los intentos de bautismo de nuestra contemporaneidad con el rótulo de «posmoderna». Por esos años los textos televisivos primero, algo más tarde los cinematográficos, hicieron común que fuera parte de sí mismos la develación de sus propios armados, de sus propias construcciones. Pero mientras en los textos «no ficcionales» (en el caso de la televisión) la visibilidad que fueron adquiriendo las cámaras, los directores de piso, los apuntadores, no cuestionaron la construcción de «no ficción», sino que por el contrario la fortalecieron («somos un equipo de trabajo del cual yo el conductor sólo soy la cara visible», «somos personas trabajando para usted, y porque somos personas a veces nos equivocamos igual que usted»), en los programas televisivos y filmes de ficción se fue resquebrajando el denominado «pacto ficcional».

«Pacto ficcional», concepto nacido en la teoría literaria pero perfectamente extrapolable a los lenguajes audiovisuales, da cuenta de la suspensión de los criterios cotidianos de evaluación de las acciones y su reemplazo por la lógica de construcción del mundo que propone la obra ficcional. «Pacto ficcional», tácito, que reemplaza a otro pacto, también tácito, que es el de la lógica que organiza nuestra vida social, privada y pública. La literatura fantástica es el mejor ejemplo, introducidos en ella no esperamos ni exigimos que los sucesos ocurran tal como suelen ocurrir en la realidad, sino que aceptamos y exigimos que ocurran como esa ficción nos enseñó que ocurren en ese mundo inventado que nos propone. En consecuencia la literatura fantástica nunca es ilógica porque ocurren cosas que jamás podrían ocurrir en la realidad, sólo se vuelve «ilógica» cuando transgrede sus propias reglas.

Alberto Olmedo tal vez no fue el primero en la televisión argentina, pero sí impregnó el recuerdo que tenemos de él con sus acciones dentro de la ficción que parecían romper el «pacto ficcional», la actuación se «interrumpía» para hacer colar en ella a la realidad, la broma al actor que hacía en ese momento de *partenaire* suyo, «escapar» de las cámaras y mostrar el estudio, ocultarse parcialmente de la visión de los telespectadores para jugar una trasgresión junto o «contra» a su compañero de *sketch*, etcétera. El resultado era un texto que nos mostraba al personaje creado por el «actor Olmedo», que por momentos quebraba el «pacto ficcional» proponiéndonos recuperar las expectativas que genera la realidad y leer las acciones como realizadas (no representadas) por el «señor Olmedo».

Durante muchos años este juego, esta ruptura del «pacto ficcional», fue propiedad casi exclusiva del género comedia. Así se hicieron común durante la década del '90, continuando hasta hoy, las películas y programas de televisión (comedias) que incluyen al final de los mismos momentos graciosos de la filmación (*backstage* o *bloopers*), o que dentro mismo de ellos se hagan explícitas bromas a las reglas del género al que pertenecen y/o a los actores que participan en ellos. Un ejemplo en su momento muy comentado fue en la telenovela (con fuertes rasgos de comedia) «Antonella» donde el personaje interpretado por Andrea del Boca cargaba a su interlocutor (Gustavo Bermúdez) diciéndole «esta parece una situación de telenovela».

En los últimos tres años a esta ruptura del «pacto ficcional» en la comedia se han sumado experiencias en la televisión argentina muy interesantes de rupturas del «pacto ficcional» en géneros «serios» y también del «pacto de ‘no ficción’ «.

Durante los años 2003 y 2004 Canal 13 emitió durante las tandas publicitarias separadores con sus artistas. En ellos se jugaban situaciones graciosas, simpáticas y/o afectivas entre algunos de los actores de las distintas ficciones que tenía el canal, siempre interpelando directamente al público. También existían separadores realizados por los conductores, animadores y periodistas de los otros programas del canal. Pero nos interesa aquí el caso de los programas de ficción.

El mecanismo consistía en intercalar dentro de las tandas publicitarias del programa «A» los separadores realizados por los actores del programa «A»; dentro de las tandas publicitarias del programa «B» los separadores realizados por los actores del programa «B», y así sucesivamente. En estos separadores los actores se presentaban como tales, y no como los personajes que representaban en el programa. Sólo en algunos casos mantenían algunos rasgos de los personajes representados en la ficción, pero siempre con un desenlace en el separador que enunciaba «estamos representando una ficción en este separador». Esta enunciación era aún más fuerte cuando abandonaban por completo el papel del personaje en el separador porque la construcción ya no era entonces «estamos representando una ficción en este separador» sino «estamos representando una ficción en el programa que usted está viendo en este momento».

En principio el procedimiento de ruptura del «pacto ficcional» parece más débil que en los casos ya señalados de juegos dentro del texto (dentro del programa), y tal vez más fuerte que en los casos de codas con momentos tipo *backstage* o *bloopers*, también citados antes, por tratarse en el caso de los separadores de la develación de que «esto es una ficción» durante el tiempo mismo de emisión del programa, aunque fuera en los de interrupción del mismo (tandas publicitarias), comparados con los casos de agregados al terminar el relato y/o el programa que juegan a decir tan sólo «esto fue una ficción», o más propiamente dicho «esto fue, como usted ya lo sabía, una ficción».

Esta ruptura del «pacto ficcional» resultaba subrayada, casi magnificada, en los casos de programas que no eran comedias. De esta manera el bloque de un programa como *Soy gitano* (2003) podía proponer el suspenso que generaba la interrupción del relato en el momento en que uno de los personajes corría riesgo de muerte, y aparecer minutos más tarde ese personaje, antes de resolverse la situación ficcional, jugando alguna situación de comedia a veces hasta con el actor que representaba en la ficción interrumpida su victimario, degradando en parte el suspenso al aliviar la tensión de la situación dramática, quebrando el «pacto ficcional» que había sido resguardado en el texto, develándolo en la pausa (generada en el interior del tiempo de emisión de ese texto) diciendo algo así como «no se asusten, lo que están viendo es una ficción, y si en ella somos víctima y victimario, aquí, en la realidad, somos amigos».

Evidentemente estos separadores de Canal 13 proponían un juego complejo, cuando la ficción era interrumpida por la «realidad» publicitaria, la publicidad era interrumpida para recordar qué ficción se estaba emitiendo gritando en ese mismo recordatorio que «lo que está viendo es una ficción», para volver de la «realidad» jugada por los actores en el separador nuevamente a la «realidad» de la publicidad antes de retornar al «pacto ficcional» propuesto por el programa. Si existen dos grandes teorías de la actuación, vivir el personaje o actuar

el personaje, es decir, que el actor se olvide de sí mismo para vivir como propias las vicisitudes del personaje que interpreta, o nunca olvidar que está interpretando a una personaje, los separadores de Canal 13 construían el segundo tipo de espectador hasta entonces faltante en nuestra cultura para los textos ficcionales de «no comedia». Es decir, si hasta entonces el «pacto ficcional» exigía al espectador olvidarse por un rato de la realidad y entrar al mundo que propone la ficción aceptando sus reglas, un espectador crédulo, pero espectador absoluto que abandona momentáneamente su ser que lo define en la realidad, el nuevo espectador creado por los separadores de Canal 13 era un espectador complejo que nunca dejaba de ser lo que es, que no juega plenamente la ensoñación que propone la ficción sino que juega un parpadeo entre ella y la realidad, una especie de espectador sonámbulo a la manera de esa actuación donde se pide que nunca se olvide que se está actuando. Los separadores de *Canal 13* completaron en recepción el mismo sistema clásico de la actuación: el espectador que deja de ser el ser que es para sólo ser el espectador prefigurado por la ficción, y el espectador que nunca olvida lo que es y que en ese momento además es espectador, que juega el papel que le propone la ficción pero que constantemente recuerda que está jugando ese papel.

Se podrá señalar que esta construcción de espectador complejo ya está presente en los textos de comedia señalados al comienzo como primeros casos de ruptura del «pacto ficcional», y que no son por lo tanto construcción de estos separadores. Sin embargo permítaseme mantener el carácter de hito que deposito en ellos debido a proponer la ruptura en textos de «no comedia». La comedia, a diferencia de los géneros fantásticos, no solamente propone lógicas muy distintas a las de la realidad, sino que además la risa buscada por estos textos, y a veces hasta incorporada en ellos, tiene la fuerza de un comentario sobre la situación narrada, es decir de un alejamiento de la situación ficcional. Ergo, no estamos en el caso de la comedia en presencia de un «pacto ficcional» clásico, o puro, sino de un pacto muy particular que se constituye desde una distancia, es decir que invita a una expectación ya distante, y no al involucramiento total que proponen/exigen los géneros de «no comedias», aunque sean fantásticos. Sin agotar esta cuestión que hace a las formas y construcciones enunciativas del humor, la ruptura del «pacto ficcional» del que hablamos cuando recordábamos el caso de Olmedo, por ejemplo, es la ruptura de un pacto inicial que antes que decir «esto es una ficción» está diciendo algo parecido a «sí, esto es una ficción, pero no crean mucho en ella». La ruptura de Olmedo nunca fue entonces «esto no es una ficción», sino «ustedes nunca creyeron mucho en esto, pero ahora sí crean en esto otro que no es (totalmente) ficción».

Estos separadores de Canal 13 concluyeron simbólicamente en la emisión del capítulo final de *Padre coraje* (2004). Si el año anterior *Resistiré* (Telefé) cerró el ciclo con una transmisión desde un teatro con público, haciendo su aparición en él todos los actores pero al finalizar la historia (la transmisión), «Padre coraje» cerró con una transmisión desde un estudio de la emisora, con público, al cual iban apareciendo los distintos actores a medida que transcurría el capítulo final, sin que este hubiese terminado, acompañando con tono festivo en el estudio la finalización del ciclo en el mismo momento que la historia narraba dramáticamente la casi muerte del personaje central crucificado por el villano principal. Si no estos dos actores,

los otros que iban presentándose en el estudio sí acompañaban el sufrimiento representado por ellos mismos en la historia que se emitía, en la ficción, con el jolgorio vivido en el estudio, en un paroxismo de la ruptura del «pacto ficcional» antes descripta para los separadores.

Algunos párrafos atrás hablé de la «realidad» publicitaria. Justifico. En una publicidad que se emite en los días en que escribo este artículo, en una supuesta prueba callejera se le da de probar a una persona con los ojos vendados una galletita de sabor a pizza y una porción de pizza con la consigna de que diferencia cuál es cuál. El «participante» sujeta con sus manos la galletita experimentando la forma, contextura, textura y temperatura (de horneada no recién) de la galletita, además de su sabor; y también sujeta para probar la porción de pizza que al morderla se estira la *mozzarella* develando temperatura de recién horneada que evidentemente es experimentada por el «participante» además de la forma, contextura y textura de la porción de pizza. El «participante» confunde una con la otra. A lo lejos el periodista de publicidad Juan Gujis, representándose a sí mismo, identificado en la publicidad como él, vestido casi ridículamente con ropa para hacer ejercicios físicos, saca sus conclusiones de la escena vista, que la publicidad exagera, y que las galletitas publicitadas tienen gusto a pizza.

¿Qué podemos leer en esta publicidad? Principalmente que el entimema formulado por el periodista/personaje Gujis de la publicidad es tan correcto como incorrecto. Dentro de la lógica de la «historia» narrada es incorrecto, no podemos sostener que como conclusión de la exageración entonces queda argumentada la validez de la aseveración:

- a. La galletita se confunde con una pizza,
- b. La publicidad exagera, luego la aseveración
- c. La galletita tiene gusto a pizza, no se deriva de las premisas anteriores.

Pero dentro de la lógica del «género» publicidad el entimema es válido:

- a. La publicidad exagera,
- b. Esto es una publicidad,
- c. La publicidad no puede engañar (por ley), por lo tanto
- d. Se trata sólo de la exageración de una verdad.

Esta obligación de verdad de la publicidad construye su «realidad». O argumentado de otra manera: nunca las ficciones de una publicidad piden ser leídas sólo como tales, sino como, en la mayoría de los casos, alegorías, ejemplificaciones, ficcionalizaciones de atributos reales del producto publicitado. Por lo tanto la publicidad establece siempre un puente entre la ficción de su relato y su propuesta real de «venta» del producto. Se ve entonces que el posible «pacto ficcional» presente en una publicidad es instrumental, el conocimiento social del «género» publicidad lo constituye en contenido de un texto de enunciación «no ficcional», mostrar un producto/servicio real.

Hecha esta aclaración resulta interesante observar ahora otra actual ruptura del «pacto ficcional», tanto en comedia como en «no comedia», la denominada publicidad «no tradicional» en el formato de producto interviniente en la trama de la historia. Esta publicidad es de características diegéticas, en contraste con las «no diegéticas» que está ensayando actualmente Canal 9, aparentemente sólo en la transmisión de filmes, al comienzo de un bloque, con la forma de sobreimpreso

(semejante al ya instalado y «naturalizado» sobreimpreso con mensaje publicitario durante las transmisiones de fútbol). En las diegéticas, si un personaje, por ejemplo, de *Los Roldán (Canal 9)* ensaya un elogio de la programación de una distribuidora de señales satelitales de televisión, a pesar de su carácter de diegéticas piden, y por conocimiento de la marca son, leídas como «no ficción». La «realidad» de la publicidad irrumpe en la ficción para quebrar momentáneamente el pacto «no ficcional».

Existen maneras más sutiles, como la utilización justificada dentro de la historia de un producto del cual «se ve» (enunciativamente «no se muestra» sino que naturalmente «se ve») la marca publicitándolos (al producto y a la marca). Pero estas maneras no siempre son buscadas, porque si no existe una clara enunciación de «esto es una publicidad», es decir no se separa de la ficción, no rompe el «pacto ficcional», el producto y la marca se «contaminan» con las características de la historia, de la ficción, contaminación que no siempre es beneficiosa para la marca y el producto. (Para salvar este problema parecen dirigirse las ficciones escritas totalmente para/en función del producto y/o marca, pero estas experiencias aún son acotadas.)

Un caso casi especular a estas publicidades diegéticas en la ficción representan las publicidades en la «no ficción» realizadas por los mismos conductores/animadores de los programas. Y con ellas podemos comenzar el análisis de los casos de ruptura del «pacto de 'no ficción'», con casos símbolo especialmente durante este año 2005. Los casos de los conductores que dejan de conducir sus programas para publicitar un producto ya tiene varios años de vigencia. Si la publicidad diegética rompía momentáneamente el «pacto de ficción» con la «realidad» de la publicidad, el conductor al abandonar momentáneamente su rol de conductor para publicitar un producto (o un servicio) rompe momentáneamente el «pacto de 'no ficción'». Este «pacto de 'no ficción'» podemos caracterizarlo como un pacto propuesto al televidente de «esto que digo es lo que pienso», que se interrumpe, quiebra, cuando ese mismo conductor publicita un producto (casi siempre sin ocultar, por el contrario evidenciando que está leyendo un texto no propio), construyendo una enunciación del tipo «ahora lo que digo no es lo que pienso, es lo que otro (la empresa que fabrica el producto) dice». Debe comprenderse bien, no es un salto momentáneo de un «pacto ficcional» a la «realidad» de la publicidad, como en el caso de las publicidades diegéticas, sino de un salto momentáneo de un «pacto de 'no ficción'» a la «realidad» de la publicidad. Es decir, es un corrimiento entre «realidades», desde la del conductor a la de la publicidad, aunque se notará por la descripción que se trata enunciativamente de una degradación, desde «es lo que pienso» a «esto es lo que dicen ellos» postergando una posible opinión propia sobre «lo que dicen ellos». Y es también, aquí sí un salto, desde la «espontaneidad» y «honestidad» de las intervenciones del conductor a la «actuación» de la publicidad (representación del papel de una figura parecida a la de un locutor que lee un texto publicitario). («Espontaneidad» y «honestidad» fueron entrecomilladas no para depositar dudas sobre ellas sino porque sostengo que son construcciones de los textos que desde los mismos textos son imposibles de develar como genuinas o no, cuestión que además no afectan al objeto de este análisis, que es el efecto de sentido que construyen estos textos.)

Pero la ruptura del «pacto de ‘no ficción’ « tiene experiencias mucho más interesantes. Una de ellas es el comienzo de la mayoría de los bloques de los noticieros de Canal 9. Desde hace aproximadamente un año los noticieros de Canal 9 abren casi todos sus bloques con sus periodistas hablándole a un punto «muerto», «lejano», mientras una cámara realiza un *travelling* que puede ser de trayectoria recta o circular en una especie de búsqueda de quien está hablando, que al «localizarlo» muta en una segunda cámara a la que sí interpela la mirada del periodista que en ningún momento gesticula, algo así como el conocimiento o descubrimiento de la «presencia» de esa primera cámara. La construcción enunciativa resultante es tan compleja como interesante. La primera cámara se construye en una «posición exterior» a la de la escena periodística tradicional de los noticieros que construyen el periodista que habla y la segunda cámara. Como si una «primera televisión» mostrara el trabajo en una segunda televisión de todos esos periodistas presentes en el escritorio del noticiero (porque quienes acompañan a quien habla también miran a ese mismo punto «muerto» al que se dirige el hablante). El efecto es de una especie de metatelevisión, o metacámara que nos muestra la realización de un noticiero que ocurriría en otra televisión, una especie de transmisión de otra transmisión que no sabemos dónde ocurre.

Es importante comparar esta operatoria con la utilizada por un noticiero como es *En síntesis* de Canal 13. Allí también el periodista Juan Miceli mira a un punto «muerto» mientras una cámara realiza un *travelling* inicial, pero a diferencia del caso descrito de Canal 9 el periodista de *En síntesis* no comienza a hablar hasta que su mirada no interpela las miradas de los potenciales televidentes, hasta que la primera cámara no muta en la segunda. Aquí el procedimiento es simplemente retórico: una especie de «paneo» inicial hasta que la segunda cámara toma la «posta» de la emisión, habilitando recién ahí al periodista a empezar a hablarle a los televidentes. En Canal 9 no. En Canal 9 el periodista le habla a televidentes que no somos nosotros que vemos «de costado» su trabajo. Los periodistas de Canal 9, en esta operatoria inicial de los principios de bloque interpelan a un televidente inespecífico, mientras que esa primera cámara nos permite «espíar». Somos así televidentes no del noticiero, sino de esa mirada externa que se hace sobre el noticiero. Somos «metatelevidentes», es decir espectadores externos de una transmisión televisiva, de una transmisión (primera) sobre una transmisión (segunda) televisiva.

¿Qué genera esta «metacámara» de los noticieros de Canal 9? Una singular ruptura del «pacto de ‘no ficción’ «. Porque el juego de una televisión sobre otra televisión es lógicamente constructo enunciativo y no realidad enunciativa. Y por *default* este es el efecto de sentido final: Juego enunciativo como propuesta retórica antes que como interpelación enunciativa concreta. Pero este juego nos muestra que los periodistas de Canal 9 empiezan a hablarnos en tanto televidentes antes de «interpelarnos visualmente», es decir que actúan «vernos» cuando todavía no nos «ven». En otras palabras, la «metacámara» de Canal 9 nos devela la «actuación» de los periodistas que simulan vernos, simulan dirigirse a nosotros televidentes cuando en realidad sólo le hablan a una cámara, que a veces está «preñada» pero que en estos comienzos de bloque está «apagada».

Siempre fue así, siempre supimos que fue así, pero esta

operatoria de los noticieros de Canal 9 quiebra el «pacto de ‘no ficción’ « que enunciativamente, en su formato inicial, se construye como «usted está allí y yo aquí, tengo algo para decirle». La ruptura de este pacto construye una enunciación distinta: «yo estoy aquí y juego a que usted está allí, y le hablo y lo miro como si me escuchara y me viera».

No fue aclarado antes y creo que ahora ya no hace falta. Hablar de «pacto de ‘no ficción’ «, asimilándolo de algún modo al «pacto ficcional», fue siempre *ex profeso*. Un pacto de «no ficción» es en principio contradictorio, pero la «no ficción» no es más que una construcción de los textos (como las de espontaneidad y honestidad antes discutidas). Pero hay una diferencia importante entre ambos pactos: mientras el «pacto ficcional» libera de toda culpa al actor de los actos del personaje, el «pacto de ‘no ficción’ « no deja indemne al enunciador de los dichos y actos que presenta, es responsable directo de los mismos por más actuados que estos fueran.

Este singular quiebre del «pacto de ‘no ficción’ « tuvo este año 2005 otro importante exponente en la televisión argentina: *La noche del diez*, el programa Diego Maradona (Canal 13). Todos los lunes (día de emisión), al finalizar el anteuúltimo bloque del programa, la cámara que con una panorámica parecía que iba a dar paso a la tanda publicitaria como en todos los bloques anteriores, no dejaba de «transmitir». Se quedaba fija, como un ojo abierto que deja de moverse pero que no deja de mirar, mostrando con un encuadre «desprolijo» cómo los asistentes y/o bailarinas del programa armaban la cancha de fútbol-tenis para el bloque final en el que Maradona jugaba con sus invitados, y/o cómo actuaban para entretener al público presente en el estudio mientras transcurría la tanda publicitaria, mientras que la gran pantalla presente en el estudio, que podía ser vista por ese ojo ahora quieto pero aún mirando, mostraba las publicidades de esa tanda, que eran las que supuestamente estábamos viendo nosotros en tanto telespectadores.

El juego tiene sus paralelismos con el de Canal 9. Es cierto que en un caso se trata de comienzos de bloques mientras que en el otro de la finalización de uno. Es cierto que en un caso vemos cómo «trabajan» los periodistas de un canal cuando hacen un noticiero, mientras que en otro vemos qué pasa en los estudios de un canal en ese momento en el que habitualmente no tenemos acceso como televidentes que es cuando se transmiten las publicidades. Son ciertas estas diferencias, pero en ambos casos se construye el mismo juego de «metatelevisión»: alguien nos muestra qué hace Canal 9, alguien nos muestra qué hace Canal 13. Alguna pantalla «muestra» a esos periodistas de Canal 9 que no nos «ven» que los estamos viendo, alguna pantalla muestra esas publicidades de Canal 13 que nosotros vemos como escenografía «no armada» de una escena que en principio no está siendo jugada para nosotros.

En definitiva, se trata del mismo quiebre del «pacto de ‘no ficción’ « recién expuesto; si en Canal 9 era «yo estoy aquí y juego a que usted está allí, y le hablo y lo miro como si me escuchara y me viera», en Canal 13 es «yo no sé que usted está allí, y hago lo que normalmente hago cuando creo que usted no me ve». Aunque con procedimientos distintos se trata de la misma ruptura del «pacto de ‘no ficción’ «, porque si para Canal 9 enunciativamente esta ruptura construye finalmente una especie de «no soy espontáneo, actúo serlo», en Canal 13 la ruptura le hace enunciar «cuando usted cree

que soy espontáneo no lo soy realmente, lo soy cuando no me ve».

Ya casi resulta anacrónico hablar de posmodernidad en la época que vivimos. Pero lo que es evidente es que la posmodernidad, haya comenzado en la década de 1970 o haya comenzado a fines del siglo XIX, transformó parte de nuestra realidad. Entre otras cosas quebró nuestra ingenuidad como cultura, revivió la metáfora de «la caverna», le dio vida más que plena, y la astilló. Y varias de esas astillas nos impiden hoy cerrar los párpados. El dolor que sentimos es el dolor de ya no poder reposar en casi ningún pacto. La ruptura de estos pactos televisivos aquí expuestos son tan sólo un ejemplo.

Bibliografía

- Barreiros, R. (2005). *Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico* en revista *Figuraciones* N° 3, IUNA.
- Davis, P. (1996). *Diccionario del teatro*, Buenos Aires: Paidós.
- Petris, J. *El protospacio televisivo: El viejo espectáculo de algunas espontaneidades*. UNLP (en prensa).
- Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de trapo.
- Soto, M. (1996). *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

La necesidad de reflexionar sobre nuestras manifestaciones artísticas

Mariana Pizarro

Teniendo en cuenta que en nuestro país solamente.

Haciendo un pequeño relato de algunos tópicos fundamentales del panorama artístico plástico desde mediados del siglo XX en adelante podemos observar distintas cuestiones que de incorporarlas en los planes de estudio ayudarían a comprender mejor el panorama artístico-visual actual.

Como podemos ver nuestro, así como en otras partes del mundo, en pocos años las nuevas camadas de plásticos abandonan los formatos tradicionales (pintura, escultura, etc.): primero salen del cuadro (incorporándole objetos, quitándoles los límites del marco), como el grupo MADÍ que nació en Buenos Aires en el año 1946, que lo integran artistas como Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Edgardo Bailey, etc.

Es un movimiento que irrumpió en los años 40 gracias al empuje de un grupo de jóvenes artistas emprendedores, como respuesta a la situación artística empobrecida del país y con la intención de realizar una total renovación de las artes plásticas.

Es esencialmente un arte no figurativo de base geométrica, que surgió con la intención de otorgarle a la abstracción una nueva forma, un desarrollo menos rígido que el arte concreto y con una visión más lírica.

Mantuvo constante la ausencia total de la representación, la negación del gesto del artista y la construcción geométrica, pero renovó el lenguaje con la utilización de colores vivos, superficies y líneas curvas y cóncavas para la pintura, rompiendo con el marco rectangular anclado en la tradición, y la movilidad y ausencia de color para la escultura.

Julio Le Parc es uno de los creadores del arte cinético, desarrollando los postulados del arte óptico y participativo con el grupo

GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel- Grupo de Investigación de Arte Visual), fundado en 1960 junto a Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, Molnar, Francois Morellet, Sergio Moyano Servantes, Francisco Sobrino, Yvaral y Joël Stein. Trabajaban en obras que intentaban modificar mediante acciones lúdicas la relación entre el artista, el espectador y la obra de arte. También planteaban la idea de obra de arte como “proposición plástica” abierta, en la que el espectador es un actor en contacto con la obra. Trabajaron juntos hasta 1968.

Con Berni y la renovación de su lenguaje artístico (especialmente los gruesos empastes), la incorporación de basura y la gestualidad propia de los informalistas. Incide en los nuevos materiales que se incorporaron en el lenguaje plástico en la Argentina.

El primero en 1958 realiza la serie de pinturas de villas miserias construidas con irregulares rectángulos tratados con espesas capas de óleo, luego incorpora magistralmente los elementos del lugar dando un nuevo sentido a la obra. Acercando al espectador no solo a través de la imagen a la problemática sino también con la implementación del material propio del lugar, en la serie entre otras de “Juanito Laguna” y “Ramona Montiel”.

La espontaneidad del gesto en Alberto Greco nos habla de provisionalidad de la existencia, con los Vivo Dito, entre otras cosas.

También con Libero Badii y la serie “Lo siniestro” podemos ver un cambio profundo en la forma de hacer escultura.

Con Enio Iommi, escultor, co-fundador e integrante de la Asociación Arte Concreto-Invención.

En 1946 participó en la primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención en el Salón Peuser. Asimismo, fue co-autor del Manifiesto Invencionista, junto a Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Alberto Molenberg, Primaldo, etc.

Dando conjuntamente con estos artistas un nuevo movimiento artístico a nuestro país.

En 1958 se crea el Instituto Di Tella: bajo el lema “todo puede ser considerado Arte” o del principio duchampiano de la contextualización: “cualquier cosa, desplazada de su contexto habitual y trasladada a lo artístico, puede llegar a ser arte”.

Luego pasan a construir objetos, después a expandirse en el ambiente. Rápidamente se acentúa la tendencia a la desmaterialización, que alude al desénfasis o incluso a la desaparición del objeto físico y su reemplazo por una materialidad de otro orden (hasta devenir en conceptos o acciones).

La mundialización obliga a repensar las ideas modernas de territorialidad, nacionalidad e identidad, construidas a fines del siglo XIX, al mismo tiempo que, como contexto de hecho, re-ordena la cartografía cultural y sus mapas y necesita de nuevos instrumentos de navegación y de diagnóstico. Los ejes políticos, económicos y culturales fijados en la modernidad, muestran movimientos y deslizamientos transversales que atraviesan la comunidad mundial con una dinámica hasta ahora desconocida. Fundamentalmente se trata de nuevos sistemas de relaciones, de información y de posiciones, que dibujan nuevas constelaciones de jerarquías y de hibridaciones.

En esta situación el arte argentino no sólo modificó sus paisajes