



REVISTA INTERNACIONAL DE
CULTURA VISUAL

VOLUMEN 1
NÚMERO 2

Revista Internacional de Cultura Visual

.....
VOLUMEN 1 NÚMERO 2

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL
www.sobreculturavisual.com

Publicado en 2016 en Madrid, España
por Global Knowledge Academics
www.gkacademics.com

ISSN: 2530-4666

© 2016 (artículos individuales), el autor (es)
© 2016 (selección y material editorial) Global Knowledge Academics

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <soporte@gkacademics.com>.

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL es revisada por expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor y en criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

EDITORES

.....

Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España

CONSEJO EDITORIAL

.....

Jose Carlos del Ama, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Wilma Arellano Toledo, INFOTEC-CONACYT, Mexico DF, Mexico
Ana Beriain Bañares, Universitat Abat Oliba CEU, España
Ignacio Blanco Alfonso, Universidad San Pablo CEU, España
Francisco Cabezuelo Lorenzo, Universidad de Valladolid, España
David Caldevilla Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España
Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Ismael López Medel, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Juan Luis Manfredi Sánchez, Universidad de Castilla La Mancha, España
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Astrid Scaperrotta, Università Vita-Salute San Raffaele, Milán, Italia
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España
Mónica Viñarás Abad, Universidad San Pablo CEU, España
Hipólito Vivar Zurita, Universidad Complutense de Madrid, España

EDITORES ASOCIADOS

.....

Inés Alves
Sonia Montano
Valéria Cristina Pereira da Silva
Rebeca Pardo
Luis Miguel López Ortiz
Pablo Müller Ferrés
Carmen Llovet
Eduardo Queiroga

Índice

El síndrome de la espectacularización de la imagen digital en el cine actual: manierismo cinematográfico	1
<i>Marcos García-Ergüín Maza</i>	
Visualidad y materialidad: el problema de la imagen y el (con)texto	11
<i>Sergio Martínez Luna</i>	
La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad. Radiografía de una época	17
<i>Ernesto Pérez Morán</i>	
Análise de projetos arquitetônicos modernistas com interferências visuais no Brasil	27
<i>Marco Antonio Rossi, Eliane Patricia Grandini Serrano</i>	
El desarrollo de los estudios sobre Comunicación desde una perspectiva interdisciplinaria	41
<i>Jorge Rasner</i>	
La ilustración en las novelas cortas de Julio Camba	51
<i>Agustín Gómez Gómez</i>	

Table of Contents

The Spectacularization Syndrome of Digital Visual Effects: Mannerist Cinema	1
<i>Marcos García-Ergüín Maza</i>	
Visuality and Materiality: The Problem of Image and (Con)Text	11
<i>Sergio Martínez Luna</i>	
Spanish Popular Comedy as a Social Reflection: From Tardofrancoism until Today. Radiograph of an era	17
<i>Ernesto Pérez Morán</i>	
Analysis of Modernist Architectural Projects with Visual Interference in Brazil	27
<i>Marco Antonio Rossi, Eliane Patricia Grandini Serrano</i>	
The Developpe of Communication Studies from an Interdisciplinary Perspective	41
<i>Jorge Rasner</i>	
Illustration in the Short Novels of Julio Camba	51
<i>Agustín Gómez Gómez</i>	

El síndrome de la espectacularización de la imagen digital en el cine actual: manierismo cinematográfico

Marcos García-Ergüín Maza, Universidad Rey Juan Carlos, España

Resumen: La repetición de las fórmulas argumentales y la perpetuación de los éxitos ya obtenidos ha terminado por crear un estilo aparte. Una forma de espectáculo cinematográfico que, dentro de la imagen CGI, ha terminado por crear un modo de representar la acción de manera exagerada. Es decir, con coreografías enrevesadas y una multitud de elementos encargados de sobrecargar la imagen convirtiendo las producciones en productos cinematográficos casi manieristas. Un hecho que denota que, debido a la voraz búsqueda de buenos números de recaudación y a la falta de asombro que el cine digital ha provocado los últimos años, los creadores hayan convertido sus narraciones en espectáculos circenses donde la grandilocuencia tiene más importancia que la historia misma.

Palabras clave: cine digital, efectos especiales, estética

Abstract: This study tries to figure out how Hollywood pictures exaggerate the representation of reality turning digital films into a baroque creation far away from the audience. There is a nonsense fight between the biggest studios to compete in CGI and create the most spectacular visual effect in order to get success. However, that digital dependence has forgotten the main idea of cinema: the representation of a fiction story based on the real world. Due to this, visual effects dominate Hollywood market and have become their own problem.

Keywords: Digital Films, Visual Effects, Aesthetics

Introducción

Los efectos especiales en la producción cinematográfica han estado enteramente ligados a la historia de la animación y a la misma naturaleza del cine, ya que, como es obvio, la ilusión cinematográfica se trata por sí misma de un efecto visual encargado de representar la imagen en movimiento. Es por ello que, aunque intentemos desligar el cine de animación del cine de captura real y de los efectos especiales, resulte una acción sin sentido. Más aún cuando las grandes producciones, sobre todo las de Hollywood, han incorporado la imagen digital como un medio que domina ya casi la totalidad de sus creaciones, independientemente de que se trate de films de género fantástico, ciencia ficción, drama o documental.

La apropiación de la imagen CGI (Computer Generated Images) ha sacudido los cimientos del cine tradicional hasta conseguir que muchas de las realizaciones, a pesar de no necesitar aparentemente su uso, la han asumido como propia. Y es que el tratamiento de las imágenes por ordenador para su mejora, la creación de elementos, la edición y el rodaje mediante sistemas digitales viene siendo una realidad desde hace ya varios años. Sin embargo, no es la intención de este estudio cuantificar y valorar el porcentaje y el uso de estas herramientas. Este texto pretende exponer los problemas estéticos y narrativos que han provocado este proceso de transformación en el cine actual. Es decir, los cambios que se han producido frente a los componentes audiovisuales de los mismos géneros en los que se trabajaba anteriormente. Porque la imagen digital ha provocado cambios estéticos en el cine, y más en el mercado.

La diferencia radica en las opciones que ofrece la imagen generada por ordenador. O lo que es lo mismo, las posibilidades de creación, de representación y de modificación de nuestra memoria visual y colectiva. De este modo, las opciones varían entre el maquillaje de lo capturado por la



cámara, la creación de personajes y realidades infinitas y la posibilidad de lo imposible. Quizá, la idea que resume y define de mejor forma el devenir del cine actual.

Ahora bien, el ser capaces de realizar y representar en el marco de la pantalla cualquier cosa que queramos va más allá del poder del deseo. Como siempre, cuando hablamos de cine, en términos de producción y creación, estamos hablando de una industria, y como tal, esta industria compete y se enfrenta a otras cinematografías y a otros miembros de la misma con tal de obtener beneficios y unos buenos números de recaudación. Por lo tanto, aquí, el demiurgo cinematográfico se encuentra enteramente al servicio del mercado y del espectáculo. Un contexto, precisamente, en el que debe ofrecer un imposible que deslumbré al espectador y desbanque a sus competidores.

Consecuentemente, las reglas de juego han provocado que los productos cinematográficos hayan pervertido las referencias visuales para exagerar y multiplicar el impacto visual en las salas de todo el mundo. De manera que los efectos digitales han pasado de ser eso mismo, efectos (o herramientas), a ser efectistas. O lo que es lo mismo, a ser el medio mediante el cual ganar y tomar partido en la carrera cinematográfica. Y con ello, obviamente, el poder y potencial tecnológico, ya que, para crear una imagen lo más destacable posible, es necesario pasar a dominar industrialmente al resto de estudios digitales.

No obstante, no es tanto la calidad del acabado lo que importa, sino la intención del recurso digital utilizado, ya que la multitud de posibilidades ha causado que exista una sobrecarga natural del uso de la imagen tratada por ordenador que ha llevado a muchas creaciones al absurdo. Es decir, al uso de imágenes espectaculares pero sin significado y contenido. O lo que es lo mismo, al uso exagerado de las CGI simplemente para reclamar y demostrar que es posible realizar una toma así, tanto en el sentido técnico como estético. Sin embargo, este hecho no aporta significados cuando se reivindica como un logro técnico-tecnológico, porque no importa que la cámara ofrezca una plano secuencia simplemente para demostrar que puede seguir al sujeto de la acción aportando todo tipo de giros inesperados y mareando al espectador. La capacidad y el dominio deben tener un sentido, servir a la intención narrativa y artística del film.

De modo que la capacidad digital debe ser un recurso con sentido. Sin embargo, en las grandes producciones no se utiliza de esta manera, se usa con la intención de ser un reclamo para las salas, igual que el lanzamiento de los films con tecnología estereoscópica 3D.

En 2012, el entusiasmo y los resultados de taquilla iniciales del 3D se habían atenuado de manera significativa. Los ingresos de proyecciones en 3D decayeron, y la marca de distinción se diluyó como consecuencia de las reconversiones de mala calidad de películas rodadas en 2D. Sin embargo, la política del 3D rindió excelentes frutos como cuña para forzar la conversión de los multicines que habían sido reticentes. Fue el caballo de Troya de la proyección digital (Bordwell, 2013, pp. 20-21).

La posibilidad de lo imposible

La intención de dibujar la imagen mediante las tecnologías digitales tiene distinto sentido en el medio del cine de animación que en el cine tradicional. Y es que es precisamente del uso de este último medio, mediante los recursos generados por ordenador, de lo que estamos hablando. Porque, de algún modo, es la necesidad y el apoyo en la tecnología lo que está desvirtuando el cine de imagen referencial, en el sentido que ya es difícil discernir qué es cine digital-analógico y qué es una película de animación enteramente digital (sin ser de género *cartoon*). Un fenómeno al que Samuel Viñolo-Locuviche y Jaume Durán-Castells se han referido como la imagen híbrida: *Los efectos de las imágenes híbridas en el cine han generado una gran división de opiniones [...] el uso de las nuevas tecnologías digitales en el cine ha intensificado el enfrentamiento dialéctico entre los partidarios de un cine "puro" comprometido con las formas y maneras del pasado, y los entusiastas prodigitales* (Viñolo-Locuviche, Durán-castells, 2013: 38).

Pero no se trata de relaciones entre dos formas de hacer cine, sino de la identificación de la representación adulterada. Y es que todo efecto especial deja siempre un rastro de su medio de producción, y es precisamente esta huella la que ayuda al espectador a detectarlo, aunque sea de forma inconsciente (Viñolo-Locuviche, Durán-Castells, 2013). De manera que, volviendo a la

intención estética y a la necesidad técnica para demostrar y ofrecer mayor calidad, nos encontramos con que las imágenes digitales no son compatibles con la caracterización natural del movimiento. Por lo tanto, nos encontramos ante una paradoja. Un choque entre el deseo onírico del espectador y el empeño industrial por destacar.

Precisamente, es la intención desmedida que tienen los estudios por espectacularizar sus productos lo que les ha llevado a lo que denominamos “la posibilidad de lo imposible”. Es decir, a la creación digital de lo que no es factible retratar de forma veraz. Eso sí, alejándose por completo de los avances de la animación *cartoon* —ya que en esta industria la competencia se basa únicamente en el diseño y línea de las formas caricaturizadas— que no busca para nada la exageración, sino ser lo más fiel posible a la realidad fotográfica imitándola, como es el caso del pelo de la princesa Mérida en *Brave* (Mark Andrews & Brenda Chapman, 2012).

La imagen híbrida, sin embargo, parte de una identificación perfecta con el imaginario y la memoria visual colectiva al tener siempre como punto de partida actores de carne y hueso. Pero, al igual que en una retroproyección clásica, recorta a los mismos del contexto en el que se les intenta integrar digitalmente. Un hecho que no se da en el *cartoon*, porque estos seres extraídos de la imaginación de sus creadores forman ya parte de ese mismo fondo.: [...] *la mente humana sentiría empatía por este ser, como ocurre con los muñecos de peluche y los personajes cartoon, mientras que por encima la suplantación es perfecta y no es posible percibir diferencias entre este ser y un ser humano real* (MacDorman, 2012: 98-100).

Así, nos encontramos con que el cine digital destinado al *cartoon* busca más la representación naturalista y fotorrealista que la imagen híbrida, que, de manera contraria, edulcoriza, satura, exagera y artificializa la fotografía con el objetivo de transgredir en la percepción del espectador. Un hecho que aleja la identificación del sujeto con el protagonista y la historia hasta el punto de repudiar su contenido. Y lo importante es que no se trata de una negación ante el argumento o la narración, sino de un rechazo ante el acabado estético. El mismo que se ha esforzado los últimos años en crear “lo imposible”. Algo que contrasta con la búsqueda del fotorrealismo y el estilo documental de los últimos años, cuyo objetivo ha sido manipular también las capturas en la búsqueda de lo contrario: lo antiestético.

La búsqueda de la verdad de la imagen parece asociarse con resultados visuales alejados de los planteamientos más clásicos del cine de Hollywood; se obtienen imágenes consideradas antiestéticas o cercanas a una “estética del feísmo”. Los creadores lo denominan *gritty look*, tendencia que comienza en la década de los noventa y que adquiere gran relevancia en la posterior. (Cortés-Selva, 2013 p. 28)

Metodología

Este trabajo, a continuación, va a tomar como objeto de estudio una serie de cintas de ficción (construidas mediante imagen híbrida), desde el año 1993 hasta el 2014, para comparar de manera cualitativa la evolución del tratamiento digital en las narraciones. Siempre partiendo de títulos y de grandes producciones, ya que estas están destinadas a todos los públicos y son las que mayor números de recaudación han obtenido, y, por lo tanto, son las que han generado la imagen colectiva durante las dos últimas décadas.

Por otra parte, la elección del cuerpo de estudio se ha basado en el presupuesto destinado a la producción de los efectos especiales y la construcción de la imagen digital, ya que las producciones que más dinero han destinado a tal hecho son las que nos van a proporcionar más respuestas sobre la construcción de la imagen por ordenador. Es por ello que, para contrastar nuestra hipótesis sobre la exageración y la pérdida de naturalidad (“posibilidad de lo imposible”), vamos a atender a la función que las imágenes generadas por ordenador tienen en dichas producciones. Es decir, si han sido utilizadas para la **construcción de la ficción** (imitación de la realidad) o para la **exageración y el efectismo** (lo imposible).

Estudio comparativo

La ficción se basa en reproducir los estereotipos ya creados y asimilados por la conciencia colectiva. De este modo, ya sea para un film documental, de terror o de acción, la imagen híbrida siempre se encarga de exagerar esos mismos estereotipos hasta denotar su artificialidad. Por ello, si comparamos dos producciones de este tipo, como pudieran ser *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (*Indiana Jones y el reino de la calavera de Cristal*, Steven Spielberg, 2008) y *The adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* (*Las aventuras de Tintín: el secreto del Unicornio*, Steven Spielberg, 2011), nos damos cuenta de la paradoja en la que incurren las grandes producciones de Hollywood.

En Tintín, a pesar de extraer las referencias mediante actores reales y la captura de movimientos, los personajes pertenecen ya a ese mundo digital. Aquí, no hay imagen híbrida, es enteramente digital (e incluso la podríamos considerar *cartoon*¹). Por contra, en Indiana Jones, al serlo, la producción exagera los recursos digitales para vender un discurso mucho más grandilocuente. Por o tanto, no se economiza, no se limita, y se invierten esfuerzos en mostrar y dar vida a los extraterrestres, en hacer que el protagonista se coreografie con una familia de monos y se recargue la imagen hasta el extremo. De manera que la narrativa es más barroca (**exageración y efectismo**), mientras que en Tintín, contrariamente, la imagen y el discurso son mucho más contenidos (**construcción de la ficción**).

Precisamente, Spielberg ejemplifica perfectamente el síndrome de la espectacularización. Para ello, conviene que nos remitamos a los orígenes del tratamiento digital, a la industria Light & Magic (ILM) y a la mano del creador californiano. Además, quizá nos resulte de gran ayuda recordar la importancia del trabajo de este creador en *Jurassic Park* (*Parque Jurásico*, 1993), porque, aunque parezca extraño, la multitud de técnicas visuales utilizadas en este largometraje pone de manifiesto los límites de la imagen híbrida y lo que posteriormente hemos llamado “la vejez digital”.

Así, como comentábamos anteriormente, existe una barrera que impide la identificación o la asimilación (como real) de las cintas híbridas, sobre todo, en base a dos conceptos: calidad fotográfica y movimiento. El primero de ellos, obviamente, es una constante que está en continua evolución, dado que la tecnología digital progresa cada día y las calidades, en cuanto a textura e iluminación, se van superando. Pero la segunda es mucho más problemática, ya que la creación de personajes enteramente digitales, o la integración de actores reales en entornos de esta naturaleza, se enfrenta a varias barreras. La más importante de ellas es que es muy difícil integrar capturas (o movimientos de actores) con animaciones digitales (o actores digitales). Y no por el número de fotogramas, sino por el peso y las curvas variables que posee cada movimiento físico, y que cada animador se esfuerza por imitar a lo largo de toda su carrera profesional. Pero aparte de eso, el animador *cartoon* no tiene nada que hacer en este terreno, ya que los movimientos del cine de animación se basan en la exageración, la gesticulación, la sobreactuación y la deformación de los movimientos naturales. De este modo, Mickey Mouse no se mueve como un actor, porque entonces se usaría la rotoscopia para dotarlo de vida. Mickey tiene un lenguaje corporal muy acentuado y sincronizado musicalmente al ritmo y compás de las notas para que sus movimientos, verosímiles o no, transmitan y comuniquen. Por lo tanto, la animación tradicional se enfrenta al problema de incorporar un lenguaje expresivo tomado de la realidad, y no adaptado, del que no se puede salir, física y matemáticamente hablando. Un hecho que, a nuestros ojos, hace que nos demos cuenta, por ejemplo, de la falsedad de un animal creado por ordenador en una imagen híbrida, tal y como ocurría con el gorila de *King Kong* (Peter Jackson, 2005), o tal y como sucedía con los efectos especiales de *stop motion*, en cuyo caso también podríamos citar a *King Kong*, aunque esta vez al de 1933 (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack).

¹ Hay que precisar que, aunque se trate de personajes basados en un cómic, no se trata de *cartoon*, ya que éste recibe precisamente su forma de dibujo infantil debido a la necesidad de simplificar las formas para su futura animación. Algo no necesario en esta cinta, porque los movimientos capturados de los actores rompen con este principio.

La imagen animada era una extensión de las imágenes representadas, que han luchado por conquistar el territorio de la ilusión figurativa en tanto que imitación de lo existente. En cambio, la imagen cinematográfica surgió como extensión de la imagen fotográfica y recuperó una técnica antigua consistente en crear imágenes a partir de la huella del mundo (Quintana, Ángel, 2014, p. 50).

Pues bien, este callejón sin salida en el que el cine industrial se ha metido y del que no puede salir —puesto que las exigencias de las proyecciones digitales y estereoscópicas le obligan a seguir mejorando sus calidad— provoca que se haya mejorado en el primer aspecto que comentábamos (la calidad fotográfica) pero que no se avance en el segundo (el movimiento). Y es que es imposible que se llegue a conseguir un movimiento idéntico al de la imagen referencial. Un debate que ya se abandonó con la posibilidad de prescindir de los actores frente a los creados por ordenador. Sin embargo, como decimos, la imagen híbrida se ha convertido en su propio caballo de Troya (Bordwell, David, 2013), porque ahora no puede escapar de la sobrecarga digital. Es decir, ya no es una herramienta, se ha convertido en el paradigma estético actual.

No obstante, volviendo a los inicios de los efectos visuales creados por ordenador, observamos que, cuando su finalidad era únicamente práctica (**construcción de la ficción**), fue cuando mejor encajaron las calidades fotográficas y cuando menos se eliminó la libertad expresiva de la estética de los trabajos.

Como bien es sabido, la empresa creada por George Lucas (ILM) ha contribuido a dar vida y a desarrollar la imagen CGI desde sus inicios en 1975, tanto la imagen híbrida como el *cartoon*, incluso contribuyendo a la fundación de Pixar. Ahora bien, *Jurassic Park* (*Parque Jurásico*, 1993) supuso un antes y un después en el estudio. Nosotros lo hemos citado porque los recursos digitales, que se utilizaron con un sentido práctico, han envejecido con gran dignidad. Incluso, fueron mezclados con otras técnicas tradicionales, como la animatrónica, en busca de una mayor calidad (**construcción de la ficción**).

El naturalismo es, quizá, aquello a lo que más ha renunciado el cine de imagen híbrida. Pero *Parque Jurásico* supone una pieza clave para entender el paso fallido que ha dado la CGI en los últimos años. Y es que, a pesar de haber avanzado notablemente la tecnología desde 1993, la aceptación del contexto representado tiene mayor fuerza en *Jurassic Park* que en *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014). ¿Por qué? Porque los dinosaurios son utilizados en su contexto digital cuando son necesarios, mientras que las maquetas y los robots se usan cuando se puede conferir a un plano esta forma de trabajo y no es necesario el uso de un dinosaurio CGI. Por contra, en *Gondzilla*, dado el nivel de la producción digital y el menor costo actual, todo es generado por ordenador (**exageración y efectismo**).

Está claro que la tecnología digital se ha abaratado, y que en 1993 no era posible crear todos los efectos por ordenador. Es decir, que el uso de la animatrónica era en parte económica. Pero el uso de los efectos tradicionales para cosas puntuales confería una coherencia fotográfica a las tomas que hoy en día no es posible lograr digitalmente. Y es que, por así decirlo, el látex no debería ser una técnica muerta, sino que debería ser combinada con el ordenador. Algo que, al parecer, han olvidado muchos estudios de Hollywood a la hora de crear ficción, pero de lo que se están sirviendo muchas cinematografías y estudios independientes, como es el caso de *Attack the Block* (Joe Cornish, 2011) —el film con más presupuesto para desarrollar efectos especiales ese mismo año en Europa—, que, para crear los extraterrestres que atacan el barrio londinense de los protagonistas, combina actores disfrazados con mandíbulas digitales de manera superpuesta.

Así pues, en la industria de Hollywood no se están utilizando las imágenes CGI como herramienta para la elaboración de los trabajos cinematográficos, sino que, a nivel industrial, se han convertido en el leitmotiv de las grandes producciones, convirtiéndose incluso en su mayor enemigo. De manera que los grandes estudios deben competir tecnológicamente —dentro las posibilidades técnicas que les ofrece la creación digital y abandonando las bases propias de la construcción cinematográfica— para convertir sus productos en discursos estéticamente impactantes. Algo que les hace abandonar la coherencia visual y recargar sus trabajos con capacidades técnicas que no ofrecen ningún discurso, sino espectáculo.

Volviendo al ejemplo de Steven Spielberg, en *E.T. El extraterrestre* (*E.T.: The Extraterrestrial*, 1982) podemos percibir lo comentado. Y es que este film consta de dos versiones: la original y la edición 20º aniversario (2002). Pues bien, la primera tiene un tratamiento de alto contraste de claroscuro que la dota de una carácter de suspense, misterio e incluso cine negro que unifica toda la narrativa del film (**construcción de la ficción**). Algo que se debía, en parte, a la necesidad de esconder los trucos de robótica y de diseño del personaje. De manera que se adaptó la forma de dibujar la historia en base a las limitaciones que proporcionaba la tecnología. Sin embargo, con la llegada del citado 20 aniversario, el director californiano, gracias a los avances digitales que el s. XXI le proporcionaba, decidió modificar algunas secuencia, incluir planos e incluso cambiar elementos para hacer lo que, según sus palabras, era el film que le hubiese gustado rodar en su día.

De algún modo, las facilidades de la era digital hicieron que Spielberg pudiese realizar lo que le era imposible anteriormente, y que pudiese reconstruir y modificar lo que quisiese. Un hecho que le permitió incluir planos de E.T. corriendo y disfrutando de un baño. O lo que es lo mismo, crear secuencias en las que los movimientos del personaje fuesen más naturales y no estuviesen encorsetados por los límites de la estructura robótica inicial. Por desgracia, todos los cambios en el original llevaron a desestabilizar los pilares básicos y la naturaleza misma de la cinta. Porque, introduciendo las nuevas visualizaciones, se cambió por completo ese perfil tétrico que poseía al principio.

A la versión de 2002 de *E.T. el extraterrestre* le ocurrió lo que, en definitiva, padecen las grandes producciones actuales de Hollywood: que han perdido la capacidad de sugerir. De este modo, como ocurre con el cine erótico y el explícito, el cine ha perdido su creatividad y su personalidad a la hora de contar la misma escena. O lo que es lo mismo, E.T. pierde su encanto cuando se demuestra digitalmente que es un ser que actúa como un humano. Porque, de alguna manera, se está demostrando que es digitalmente humano, mientras que en la versión original no se intentaba demostrar que era humano robóticamente. Todo lo contrario, se intentaba contener al personaje para que al verlo nos creyésemos el trampantojo. Algo que convierte al cine actual en un cine más condescendiente, puesto que ya no se da el simulacro, ya no se intenta adaptar lo representado. Ahora, simplemente se abusa y se utiliza el medio digital sin reparo alguno para recrear lo deseado. De manera que se anula el reto y la lucha entre el celuloide y el creador, ya no existen barreras, ya no existen problemas a la hora de construir nuestro imaginario, y el cine pierde su forma porque ya no existe esa referencia original. Es por ello que ahora se recurre a lo imposible, ya que es la única manera de trascender. Y con ello, se abandonan los márgenes de la realidad e incluso de la fantasía.

En la cinta de Peter Jackson, *The Hobbit: The Desolation of Smaug* (*El hobbit: la desolación de Smaug*, 2013), a pesar de recurrir, para la construcción cinematográfica, a todo tipo de herramientas digitales, hay una secuencia que se convierte en el paradigma del manierismo cinematográfico. Se trata del momento en el que, al igual que en la novela de J.R.R. Tolkien, los enanos y el hobbit se escapan del reino de los elfos metidos en barriles y arrastrados por la corriente.

En la secuencia, los protagonistas son atacados por una horda de orcos y se produce una persecución a lo largo del curso del río hasta su desembocadura. Pero la acción se exagera eliminando cualquier rastro de comparación y de identificación. Y no se trata de la integración de los fondos ni de la mezcla de elementos, sino de la exageración de la acción representada. Aquí, aparte de ser los elfos unos habilidosos guerreros, su perfección los aleja de la verosimilitud. Légolas (Orlando Bloom) salta sobre las cabezas de los enanos y realiza todo tipo de piruetas entre el agua, los orcos y la tierra de una manera que ni el mejor de los trapeceistas podría realizar, ya que su ejecución sería físicamente imposible (**exageración y efectismo**). Y esta hipérbole audiovisual es la que separa cada vez más a las grandes producciones del gran público.

Precisamente, esta sobreexplotación e interés en recrear lo imposible es la que provoca que estas cintas tengan una mala “vejez digital”. Y es que no se trata de que la calidad de las producciones vaya mejorando y los films vayan quedándose desfasados, porque esto forma parte inherente del cine desde sus inicios. Lo que antes resultaba natural ahora ya no lo es, como es el caso de la stop-motion u otro tipo de técnica cinematográfica. La relevancia radica en la forma de construir el discurso y en el abandono y la falta de interés por retratar un universo y una historia que

se aleje del espectáculo y se acerque más al origen mismo que la ha inspirado: *La imagen híbrida digital no puede prescindir de la captura de las huellas de lo físico, ni del poder de la imaginación. Para representar lo imposible como verosímil es preciso partir de lo posible como inverosímil* (Quintana, Ángel, 2014: 50).

Ahora bien, el efectismo estético puede convertirse en un recuso narrativo, tal y como ocurre en *Inception* (Origen, Christopher Nolan, 2010). Porque la realidad de esa ficción onírica se basa en la construcción de los efectos digitales. Es decir, aquí, el efectismo no está vacío de contenido, sino que forma parte de ese mismo universo en el que se ven inmersos los personajes, en el que los edificios cambian de forma y la gravedad pierde sus propiedades. De manera que no son efectos visuales creados para adornar la representación a modo de envoltorio, sino que son el contenido mismo del producto. Por lo que la espectacularización puede llegar a ser parte de la narración y no ser un mero efecto de **exageración y efectismo** para convertir una historia en algo visualmente más impactante.

De la misma manera, tal y como sucede con el caso de Origen, en *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) se utilizan los efectos visuales al servicio de la narración y la representación de una realidad que nos es ajena: el espacio exterior. Y con ello, el espectáculo, que también incorpora imagen estereoscópica, no se sale de contexto, sino que forma parte de esa misma ficción. Es decir, los recursos visuales no son barrocos, son funcionales. La cámara gira en torno a los personajes con un plano secuencia porque la naturaleza del espacio lo permite, y, de hecho, ayuda a ser más fiel con la realidad exterior, mientras que muchas otras grandes producciones se sirven del mismo recurso fuera de contexto, simplemente porque su presupuesto lo permite y lo pueden dejar como constatación de su poderío constructivo.

Conclusiones

Está claro que, dentro de la imagen híbrida, la creación digital sirve para construir los elementos necesarios para la ficción. Y, por lo tanto, la **construcción de la ficción** siempre se va a dar en cualquiera de las producciones, independientemente del presupuesto. Porque la imagen generada por ordenador tiene una naturaleza práctica: la representación y la creación de lo que no podemos capturar mediante la cámara. Sin embargo, dentro de la gran industria y de las grandes producciones —o lo que es lo mismo, dentro de las realizaciones que más dinero destinan dentro de su presupuesto a generar imágenes por ordenador— se ha perdido el pragmatismo y la función en detrimento de la estética, la **exageración y el efectismo**.

A pesar de que en toda gran producción la misión de los efectos digitales es la de la construcción de la ficción para poder representar lo que no existe en la realidad, como pudiera ser un dragón, se tiende a la “posibilidad de lo imposible”. Es decir, a crear una estética mucho más grandilocuente en la que los movimientos de cámara, las coreografías de los personajes y la verosimilitud de la secuencia se elimina por completo para convertir las tomas en espectáculos circenses vacíos de contenido.

Con los films que hemos estudiado, hemos visto cómo se ha incrementado con el paso de los años la inclusión de secuencias que buscan la exageración y el efectismo dentro de sus narraciones. Sin embargo, esta es una elección económica y estética. La primera porque pretende deslumbrar y competir frente a otros grandes estudios, y la segunda para ofrecer un producto que reclame la atención del espectador. Pero, cómo no, la elección de estilo puede conllevar la utilización del efectismo como recurso narrativo y no tan sólo como espectáculo visual, tal y como sucede en el caso de *Inception* (Origen, Christopher Nolan, 2010) o *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013).

No obstante, tal y como hemos visto, las dos tendencias son aplicables dentro de la misma cinta, porque el tratamiento, tanto el de exageración como el de construcción, se puede aplicar a una secuencia o escena sin impregnar toda la estética del film. De este modo, dentro de los casos que hemos estudiados, se puede dar una intención constructiva pero proporcionar a una secuencia concreta un carácter mucho más grandilocuente. Ahora bien, la falta de equilibrio entre las dos perspectivas puede hacer que el efectismo sobresalga y rompa la película sacando al espectador de

la historia. Por ello, gracias a la forma de representar o solucionar una acción determinada, se consigue que la balanza determine que la cinta trabaja la exageración y el efectismo.

En definitiva, el camino que debería seguir la industria cinematográfica necesitaría equilibrar su capacidad tecnológica y basar su competitividad en las referencias exclusivamente creativas. Es decir, servirse de su capacidad para solucionar problemas y aspectos audiovisuales. Así pues, la responsabilidad la deberían tener los textos narrativos, no las posibilidades. De este modo, resulta lógico que *Gravity* arrasase a sus contrincantes a los mejores efectos especiales en la gala de los Oscar de 2014. Porque, aquí, la resolución técnica se ponía al servicio de la historia. Por lo tanto, se buscaban soluciones digitales para crear los elementos visuales necesarios para transmitir al espectador la sensación de claustrofobia y, contrariamente, de infinito que generaba el espacio exterior en la protagonista (Sandra Bullock). Y con ello, los recursos creados para tal efecto se convertían en una herramienta para dotar de expresión a la imagen, no en una herramienta expresiva por sí misma. Y es que, en conclusión, la imagen híbrida no debería usar la creación digital como base para escribir su texto narrativo, porque entonces adquiriría el protagonismo y se convertiría en el recurso reivindicativo. Es la imagen en su totalidad, y como referencia a la realidad original, la que estaría obligada a asumir toda la responsabilidad. Consecuentemente, los recursos generados por ordenador deberían ayudar a que la recreación no se aleje de esa misma referencia.

REFERENCIAS

- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2005). *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (2006). *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (2007). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- (2013). El 3D como caballo de Troya. Liderazgos y tensiones en la digitalización de la exhibición estadounidense. *Archivos de la Filmoteca*, 72, pp. 13-21
- Cortés Selva, L. (2013). Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital. El estilo visual realista. *Archivos de la Filmoteca*, 72, pp. 23-35.
- Furniss, M. (2007). *Art in motion: animation aesthetics*. United Kingdom, Eastleigh: John Libbey Publishing.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematografía y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.
- Mittell, J. (2009). *Genre & Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nueva York, Estados Unidos: Rutledge.
- (2001). *Cartoon Realism: Genre Mixing and the Cultural Life of The Simpsons*. Velvet Light.
- MacDorman, K.F.; Kageki, N. & Mori, M. (2012). The Uncanny Valley. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), pp. 98-100.
- Manovich, L. (2001). *The Language of the New Media*. Cambridge, MA & Londres: MIT Press.
- North, D. (2008). *Performing Illusions. Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*. London: Wallflower Press.
- Quintana, Á. (2014). Los nuevos desafíos de la imagen digital: El sueño fotorrealista, la imagen de síntesis y la huella del mundo. *Caimán cuadernos de cine*, 29, pp. 88-91.
- Viñolo-Locuviche, S. y Duran-Castells, J. (2013). Entre lo siniestro y lo subversivo. Categorías estéticas del cine de animación híbrida. *Archivos de la Filmoteca*, 72, pp. 37-49.
- Wells, P. (2012). Computer Animation. Margins to Mainstream. En C. Lucia, R. Grundmann & A. Simon (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Films. Vol. IV. 1976 To Present*, 86 (pp. 448-471). Malden: Blackwell Publishing.
- (2002). *Animation and America*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

SOBRE EL AUTOR

Marcos García-Ergüín Maza: Su trabajo se ha basado en la experimentación, el video-arte y la animación 3D. Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Comunicación Social, se introdujo profesionalmente en el mundo del cine y la televisión como operador de cámara y editor. Todo ello compaginándolo con exposiciones fotográficas individuales y la realización de trabajos de animación digital, lo cual le permitió crear una pequeña productora de animación. Poco después, comenzó sus estudios y trabajo en Historia del Cine Español y sus géneros mediante una serie de becas de investigación y se incorporó a la docencia universitaria como profesor asociado en ESNE (Escuela Universitaria de Diseño e Innovación). Su campo de estudio son los géneros cinematográficos, el componente nacional y cultural que de ellos se desprende, el cartoon y la adaptación de los géneros de cine clásico a la animación.

Visualidad y materialidad: el problema de la imagen y el (con)texto

Sergio Martínez Luna, Universidad Camilo José Cela/ Universidad Autónoma de Madrid, España

Resumen: El artículo pretende estudiar las relaciones entre visualidad y materialidad. Los Estudios Visuales muestran un creciente interés por entender la dimensión material de la imagen. El artículo subraya la necesidad de entender los conceptos de texto y de contexto en su negatividad y problematización. Para unos Estudios que consideran la visualidad como un concepto no auto-evidente el simple desplazamiento del texto al contexto resulta insuficiente. Por ello se revisa la validez del concepto de texto para mantener su fuerza crítica. Del mismo modo se recuerda que el concepto de contexto, lejos de ser una herramienta de aclaración epistemológica, puede acabar añadiendo más capas de complejidad a la investigación. El artículo invita a entender las prácticas y narrativas sociales articuladas con una multitud de dominios, realidades y mundos sociales y materiales. De acuerdo con ello se defiende que el estudio de las intersecciones entre lo visual y lo material debe abandonar cualquier lógica dualista para entenderlas dentro de procesos de co-constitución mutua.

Palabras clave: visualidad, materialidad, texto/contexto

Abstract: The article seeks to study the relationship between visibility and materiality. Visual Studies show an increasing interest in understanding the material dimension of images. The article stresses the need to understand the concepts of text and context as negative and problematic. A simple shift from text to context is insufficient for Visual Studies, which consider visibility as a no-self-evident concept. For this reason the validity of the concept is reviewed in order to maintain its critical force. Likewise it is recalled that the concept of text, far from being a tool for epistemological clarification, may end up adding new layers of complexity to research. The paper invites to understand social and narrative practices as articulated with a multitude of domains, realities, and material and social worlds. Accordingly it is argued that the study of the interconnections between the material and the visual should abandon any dualistic logic in order to understand them as involved with processes of mutual co-constitution.

Keywords: Visibility, Materiality, Text/Context

Introducción

El desarrollo de los Estudios Visuales durante los últimos años puede situarse, según Keith Moxey (2009), alrededor de una cierta desconfianza post-derridiana respecto a los poderes del lenguaje. En un primer momento este desplazamiento podría tomarse como una determinada forma de oponer la materialidad a los procesos de virtualización contemporánea de las imágenes, las cosas, y finalmente de la propia experiencia del mundo. Sin embargo, fallaríamos al permanecer en esa simple oposición. Daniel Miller (2010, p. 74) ha recordado que las relaciones entre materialidad e inmaterialidad no están más claras en los periodos o regímenes seculares que en los religiosos. En consecuencia, esta oposición debe ser matizada y problematizada, si bien señala desde su esquematismo un creciente interés en diversos ámbitos del análisis cultural, de las ciencias humanas y sociales —incluso de las ciencias cognitivas—, por entender el poder de los objetos y las imágenes, sus interrelaciones, y sus formas de agencia o sus lenguas (Wolf, 2012). Lejos de adoptar algún tipo de división o dualismo segregador entre imágenes, textos y objetos, las propuestas más sólidas que se han generado en torno a los Estudios Visuales coinciden más bien, dentro de su heterogeneidad, en enunciar una variedad de cuestiones acerca de cómo se consolidan, o se erosionan, las diferencias entre ellos, cómo sirven para endurecer determinadas relaciones de poder, configurar sistemas de representación o dictar los límites entre lo visible y lo invisible.

No es extraño que alrededor de estas preocupaciones haya surgido un interés renovado por la noción de presencia, a través de la que se buscarían equilibrar los excesos interpretativos, hermenéu-



ticos, por los que, según Hans Ulrich Gumbrecht (2005), las humanidades han acabado por plegarse sobre sí mismas. No se debe confundir esta aproximación a la cuestión de la presencia con algún tipo de recuperación de una plenitud del sentido a la que nada, ningún significado, cabe añadir. Lo que Gumbrecht subraya más bien es que se ha de atender también a la forma en que los objetos producen significado a través de su propia presencia material, de su irrupción en un espacio. En la propuesta de este pensador alemán, la producción de presencia señala a la necesidad de problematizar los procesos hermenéuticos, debilitando al sujeto que se creía dueño del discurso y de la interpretación al involucrarlo en el flujo inagotable de la vida material de objetos y personas, imágenes y palabras. Entendiendo que si estas consideraciones apuntan, entre otras cosas, a poner en crisis el concepto de texto —o al menos asomarse a un afuera del texto—, el candidato natural que aparece al final de este desplazamiento sería el de contexto.

Imagen: Texto y Contexto

No obstante, desde la perspectiva de los Estudios Visuales este tipo de enfoques provoca enseguida una pregunta por si en las imágenes, envueltas en un intenso proceso de desmaterialización a través de una multitud de declinaciones técnicas, puede ser todavía encontrada una dimensión de presencialidad como la señalada. Del mismo modo, cabe preguntarse por las relaciones entre el contexto y un régimen visual en el que las imágenes están en todas partes, en el que han adquirido una ubicuidad que hace difícil anclarlas a un contexto determinado. La imagen contemporánea, la imagen electrónica, se caracteriza precisamente por ser una imagen-tiempo, desligada de los tradicionales soportes estables de la imagen-materia (Brea, 2010). La cuestión es cómo dentro de este régimen de la imagen evanescente, ubicua, desplegada temporalmente, las imágenes son capaces de ocupar un espacio, de tocar, de interrumpir, de adquirir una consistencia física más allá de su cada vez menos necesaria sedimentación en un soporte. En el análisis de estas cuestiones asistimos a cómo el llamado giro visual, lejos de permanecer ligado a una definición simple y esencialista de lo visual, ha venido dando cabida a una multitud de intereses críticos en los que se articulan otros paradigmas conceptuales provenientes del estudio de las prácticas materiales, las políticas de la espectacularidad y de la identidad, la geopolítica, o las relaciones entre procesos cognitivos y tecnología. Esta amplitud, de hecho, liga cada vez con más fuerza a los Estudios Visuales con disciplinas como los Media Studies o los Estudios de Comunicación (Poster, 2002; Martel, 2012). Si los Estudios Visuales parten de una noción de visualidad no autoevidente es porque entienden que las imágenes y las prácticas del ver no son esencialmente visuales, en la medida en que están atravesadas por imperativos políticos y culturales, por el lenguaje y la intervención de los otros sentidos. El de visualidad es un concepto negativo, que ha de ser interpretado en sus materializaciones prácticas y contextuales.

Al igual que el de visualidad el concepto de contexto debe pasar por el escrutinio crítico y con él, por cierto, también el de texto, del que quiere distanciarse. No es tan sencillo prescindir de este último para unos Estudios que consideran que las imágenes deben ser interpretadas más allá del significado obvio, es decir, que deben ser objeto de lecturas atentas (Bal, 2009). El cuestionamiento del concepto de texto, si va más allá de una recepción demasiado literal de Derrida, sirve desde luego para evitar el riesgo de diluir, a través de las obligaciones con la semiótica, a las imágenes en el lenguaje, o de pensar que desde allí se puede alcanzar lo que W.J.T. Mitchell (2009, p. 22) llama la neutralidad o imparcialidad de los metalenguajes de la representación (metalenguajes que, en cualquier caso y de acuerdo con Mitchell, a su vez deben ser entendidos como figuras e imágenes que demandan interpretación). Pero no es solo que no haya razón para renunciar a los hallazgos de la semiótica, que de hecho aparecen en las propuestas de los Estudios Visuales un poco por todas partes. Si se considera que el interés crítico gira ahora hacia las prácticas vernáculas, impuras, del ver y el mirar, y de la producción y consumo de imagen, se habría de retener el concepto de texto también en su negatividad. Esto es, en el sentido de que los textos, incluidos los textos visuales, no producen significado de forma inmediata y por tanto facilitan, a través de su misma falta de transparencia, las condiciones para la discusión, el análisis crítico y quizás la reapropiación.

Así que resulta problemático desplazar linealmente el estudio de las imágenes del texto al contexto. Hay que recordar que el contexto es siempre más un problema que un marco ya resuelto dentro del que ubicar una descripción, una intervención o investigación. El contexto no es algo ya dado y por tanto capaz de aportar por sí mismo su propio significado. Conlleva el peligro de confundir la explicación con la interpretación, es decir, que el analista asista de forma pasiva, externa, a una serie de intercambios de sentido que aquel se limita solo a registrar.

Como recuerda MariIlyn Strathern (2002) la investigación en Ciencias Sociales y Humanas, especialmente la antropológica, es entendida en base a la necesidad de poner las cosas en contexto, operación por la que se van desenmarañando las distintas capas de significado de una realidad. Sin embargo, el giro etnográfico (que también ha dejado sentir su influencia en los Estudios de Comunicación y en los análisis de audiencias) ha mostrado que en vez de especificar contextos relacionales, los estudios locales etnográficos abren más bien nuevos contextos, nuevas áreas de la realidad social que a su vez demandan ser entendidas. Poner las cosas en contexto significa entonces más bien desplegar fractalmente nuevas capas de complejidad (Strathern, 2002, p. 303; Schlecker y Hirsch, 2001).

Poner a la imagen contemporánea en contexto, supone enfrentarse a una contradicción. La imagen contemporánea es una imagen electrónica modelada por las nuevas tecnologías que por definición son descontextualizadoras. Si necesitamos contextualizar a la imagen es porque se asume que ésta se encuentra descontextualizada. Se entiende que las nuevas tecnologías tienen el poder de comunicar, crear significado, o transportar información por encima de los imperativos de las relaciones sociales localizadas, de las limitaciones físicas del viaje y de las fronteras. Las nuevas tecnologías — que considero que en la actualidad se encuentran conjugadas siempre en referencia a lo visual — llevan a último término los procesos de *dis-embedding* que a partir de la modernidad han sacado de contexto las actividades económicas, y, a través de procesos masivos de normalización y estandarización, la producción y el uso de objetos, bienes y artefactos. Tratamos entonces con un fenómeno cuyo rasgo más distintivo es que se encuentra descontextualizado. En este punto cabría reflexionar sobre el concepto de virtual, recordando con Deleuze (Zizek, 2006, p. 19) la diferencia entre la realidad virtual y la realidad de lo virtual. Si la realidad virtual hace referencia a la reproducción de la experiencia en un mundo artificial (ampliamente normalizado), es más interesante prestar atención a la realidad de lo virtual como tal, a sus efectos y consecuencias reales, a su fuerza de creación de vida simbólica. Así que la cuestión es preguntarse qué tipo de fenómenos virtuales se consideran que están fuera de contexto y por qué, es decir, qué realidades quedan sin atender cuando se habla de la realidad virtual o cuando se proclama un poco apresuradamente que nuestra realidad es virtual y que se ha olvidado de la materialidad. Así, lo que llamamos contexto es siempre más un problema que un marco ya resuelto dentro del que inscribir una investigación. Para entender la realidad de lo virtual el enfoque contextual extensivo (la multiplicación interminable de los contextos) debe equilibrarse, o dejar contraponerse, a un enfoque contextual intensivo orientado a entender las prácticas y narrativas sociales según van cruzando una variedad heterogénea de dominios, realidades, y mundos sociales, materiales, visuales, virtuales, que se solapan mutuamente y no están necesariamente ajustados ente sí.

Visualidad y Materialidad

Investigar en este sentido las intersecciones entre lo visual y lo material significa hacerlo no en los términos de una lógica de co-habitación (y menos aún en una dualista) sino más bien como co-constitución (Rose y Tolia-Kelly, 2012, p. 4). Teorizar las interrelaciones entre materialidad y visualidad en este sentido significa poner en crisis los paradigmas y posiciones tradicionales de la investigación y la interpretación para enfrentarlos polémicamente a las cuestiones de la mediación, la ética, el consumo, la apropiación, la práctica y la traducción. Cuando, por ejemplo, Nicholas Mirzoeff (2011) estudia la genealogía moderna del concepto de visualidad — desde el orden visual del colonialismo y el esclavismo, al actual régimen de vigilancia global — lo hace no simplemente introduciendo el problema de la materialidad dentro del ámbito e intereses de una cultura visual, sino estudiando cómo las teorías y prácticas materiales de organización del espacio adoptan y reela-

boran el concepto de visualidad. En ese encuentro lo visual y lo material se articulan de una forma que no puede ser entendida en base a ningún modelo dualista, porque si lo material es modelado según un determinado régimen visual que dicta lo que es visible e invisible, lo cognoscible y lo decible, los cuerpos y prácticas que merecen atención, lo visual se compone como un modo material del discurso que afecta a lo real. En consecuencia, cabe preguntarse si con solo reconocer y registrar el solapamiento de mundos y realidades que se dice característico del mundo globalizado no se hace sino sancionar la lógica hegemónica de la globalización y del pluralismo consensual, de forma que la dimensión crítica quede debilitada. Hoy solo el capital es capaz de proyectar la ficción de una interconexión global, un horizonte utópico de movilidad y comunicación sin fricciones que el propio capital refuta inmediatamente abstrayendo en el imaginario consumista la posibilidad de una colectividad política transnacional real (Osborne, 2010, p. 282). Y es aquí donde los Estudios Visuales se aproximan al problema de la imagen y de la visualidad como una constelación que contiene dimensiones materiales, políticas y geopolíticas.

Pero es en las mismas transformaciones técnicas de la imagen donde se encuentra esa posibilidad emancipatoria (una vez más, podríamos decir, en el peligro crece la salvación). En efecto, la imagen contemporánea conlleva un cambio de régimen escópico por el que los signos han ganado fuerza performativa, es decir, compone procesos mediante los que se forman las identidades y colectividades de la realidad social tanto a través de la repetición de modelos normativos como a través de la desidentificación con ellos y las exclusiones constitutivas que dejan un margen para la agencia. Las imágenes ya no son vehículos pasivos de comunicación, representantes de un sistema de objetos al que median con la realidad, sino que se han convertido en mediadoras de sí mismas (Brea, 2010, p. 72). En consecuencia, ya no resulta operativo ubicar simplemente a las imágenes en un contexto, es necesario reconocer que las imágenes son capaces por sí mismas de producir contexto, de modelar y renegociar las relaciones entre lo material y lo inmaterial, lo real y lo virtual, redefinir los procesos de creación de significado, y redibujar, como interfaces colectivas, la vida social y afectiva de personas y objetos. Pero estas capacidades no están dadas. Para desplegarlas en su intensidad crítica, se requiere una toma de partido por las imágenes, esto es, por arrebatarlas a las empobrecedoras formaciones de imaginario ya constituidas, para encontrar en ellas mismas la potencia de creación de nuevas imágenes, de otras formas de conocimiento y modelos comunicativos abiertos a lo diferente, de otra economía de la imagen que nos enseñe a habitar de nuevo el mundo.

REFERENCIAS

- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Gumbrecht H.U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Martel, S. (2012). Materializing Visual Culture in Communication Studies. *The Communication Review*, 15, pp. 313-321.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Moxey, K. (2009). Los Estudios Visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6, pp. 8-23.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Rose, G., Tollia-Kelly, D.P. (eds.). (2012). *Visuality/Materiality: Images, objects, and practices*. Burlington, VT: Ashgate.
- Schlecker, M. y Hirsch, E. (2001). Incomplete Knowledge: Ethnography and the crisis of context in Studies of Media, Science and Technology. *History of the Human Sciences*, 14(1), pp. 69-87.
- Strathern, M. (2002). Abstraction and Descontextualization: An Anthropological Comment. En S. Woolgar (ed.), *Virtual Society? Technology, Cyberbole, Reality* (pp. 302-313). Oxford: Oxford University Press.
- Wolff, J. (2012). After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy. *Journal of Visual Culture*, 11, pp. 3-19.
- Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.

SOBRE EL AUTOR

Sergio Marínez Luna: Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid (2011). Sus intereses giran en torno a la definición de cultura y conocimiento, la Teoría y el Análisis de la imagen y las tendencias recientes del Arte, la Cultura Visual y la Educación contemporáneas. Forma parte de un Proyecto de Investigación en la Universidad Autónoma de Madrid sobre Cultura Material y Cultura Epistémica. También participa en el proyecto sobre Educación y Culturas Visuales Yo soy Otro (Pedagogías Invisibles), en Matadero Madrid. Es profesor en la Universidad Camilo José Cela de Madrid. Ha publicado el libro *Cultura y Visualidad* (Dyckinson, Madrid, 2013) y artículos en revistas como *Estudios Visuales*, *SalonKritik*, *Revista Chilena de Antropología Visual*, *Revista Iberoamericana de Antropología*, *Deforma...*

La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad.

Radiografía de una época

Ernesto Pérez Morán, Universidad de Medellín, Colombia

Resumen: *Históricamente, la comedia popular ha sido vista como un género de mero entretenimiento, filmes de evasión poco estudiados e incluso despreciados por su escasa calidad y su aparente carácter lúdico. Las películas protagonizadas por Manolo Escobar, Paco Martínez Soria o los cómicos Andrés Pajares y Fernando Esteso encontraban un favor en el público que no se correspondía con el interés del analista, algo que ha venido ocurriendo también en la actualidad con la exitosa serie de Torrente, heredera de las comedias tardofranquistas y de las rodadas durante la Transición Española por Mariano Ozores. Proponemos en este trabajo un estudio detallado de las mismas, barajando la hipótesis de su fuerza como vehículo ideológico. Para ello, analizamos las constantes temáticas, narrativas y estéticas con el fin de establecer la importancia de estas obras como palimpsesto de medio siglo de la historia de España.*

Palabras clave: *cine, historia, estudios culturales, tardofranquismo, transición española, sentido, ideología, cine español, comedia popular, Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares, Fernando Esteso, Santiago Segura*

Abstract: *Historically, popular comedy has been seen as an understudied entertainment genre, because of its poor quality and apparent playfulness. Movies starring Manolo Escobar, Paco Martínez Soria and Andrés Pajares and Fernando Esteso earned the public's favor. This did not correspond with the analyst's minimum interest, and it is something that has been currently happening as in the case the box-office hit Torrente. This collection of movies is the heir to the comedies of the latter years of the Franco Regime and those filmed during Spanish Transition. In this paper, we propose a detailed study of the aforementioned films, shuffling the hypothesis of their strength as an ideological vehicle. We analyze thematic, narrative and aesthetic constant elements to establish the relevance of these works as a palimpsest of half a century of Spanish history.*

Keywords: *Cinema, History, Cultural Studies, Tardofrancoism, Spanish Transition, Meaning, Ideology, Spanish Cinema, Popular Comedy, Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares, Fernando Esteso, Santiago Segura*

Introducción

El género de la comedia, visto como una categoría adscrita al entretenimiento¹, ha suscitado en España una menor atención por parte de los estudios teóricos que su indudable acogida de público. Desde el final del franquismo hasta nuestros días, películas como las protagonizadas por Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares y Fernando Esteso o Santiago Segura han encontrado el favor de la taquilla de modo incontestable². Su apariencia de comedias amables, unida a su escasa calidad, las han ocultado casi siempre del foco de los estudios historiográficos, que arremetieron contra la comedia popular tardofranquista³, ignoraron el ciclo en la Transición de Mariano Ozores, Pajares y Esteso⁴ y han visto en la saga de *Torrente* una parodia del tipo de cine que dio en llamarse

¹ No así en la tradición clásica. Ya Aristóteles definía la comedia como “la imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo” (2003, p.45). Líneas después, Aristóteles parece adelantarse 25 siglos cuando afirma que “la comedia, al no haber sido tomada en serio desde el principio, cayó en el olvido” (p.46).

² La tetralogía de *Torrente* se sitúa a día de hoy como la saga más exitosa de la historia del cine español, mientras que las películas de los cuatro restantes rara vez bajaban del millón de espectadores, según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

³ Cáceres (2008) establece un detallado recorrido por los ataques de la crítica en su momento contra este tipo de producciones.

⁴ A este respecto, sugerimos la lectura del libro de Mariano Ozores *Respetable público. Cómo hice casi cien películas* (2002), en el que devuelve los dardos a la crítica y se reivindica blandiendo el éxito de público que sus filmes siempre tuvieron.



españolada, y cuya definición ya revela la indeterminación terminológica producto de la falta de atención analítica⁵.

Según Navarrete Cardero (2009), a finales de los sesenta y primeros setenta prevalece la connotación peyorativa del concepto *españolada*, que vivirá, hasta la actualidad, asociado a productos de muy bajo nivel técnico y artístico. En su opinión, lo que queda ya de ese término es “un poso o sedimento resumido en la idea de una película de mala calidad, alienadora de la realidad del país, dirigida al pueblo, cuya única finalidad es la diversión y que normalmente se opone a otro tipo de cine considerado serio y/o comprometido” (pp.226-227).

No obstante, y ya en su época, había quienes planteaban que estas películas de matriz subgenérica debían ser abordadas, como muy bien señalaba el escritor Francisco Umbral a propósito del *landismo*:

En el futuro se conocerá la España tardofranquista más por las películas de Alfredo Landa que por las de los grandes realizadores que había entonces y que todos sabemos quiénes son. Es decir, hay más documento social involuntario, ya que esos directores y productores sólo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documento social, cosa que no sucedía en las películas de los grandes realizadores que trataban siempre, de una manera más intelectual y distanciada, la realidad. (Recio, 1992, p.30)

También ciertos historiadores cinematográficos –desde los estudios culturales franceses y anglosajones– han puesto de relieve el interés de estas obras como reflejo de la sociedad en la que nacen y como termómetro de los cambios –o de las distintas parálisis, según el caso– producidos en la misma. Jordan (2002) o Crumbaugh (2002) defienden el análisis de esas películas en cuanto a su valor notarial, eludiendo despreciarlas por su carácter ideológico o su factura técnica, modos de producción o alcance de las mismas⁶.

Por ello, planteamos una panorámica por esos títulos populares de mayor éxito en taquilla, desde la comedia tardofranquista hasta la saga de *Torrente*, pasando por la comedia de la Transición. No nace en el vacío esta propuesta. Desde 2008, un grupo de estudiosos abordaron las comedias del final de la dictadura, para posteriormente analizar las de la Transición⁷. Ahora llega el momento de darle continuidad a esa propuesta y culminar el recorrido en la actualidad, para concluir los cambios y las analogías.

Breve aproximación histórica

Sería imposible realizar aquí un contexto histórico de medio siglo de historia, más cuando la óptica es precisamente analizarla a través de los distintos ciclos propuestos. No obstante, el periodo de estudio merece ciertas aclaraciones que condicionan la producción de esos años y las distintas temáticas.

En el periodo tardofranquista⁸, el aparente aperturismo, la entrada de divisas por parte del turismo, el deseo de España de acceder a los organismos europeos y los últimos estertores de la dictadura encuentran como elementos centrales su complemento en las políticas cinematográficas, entre las que destacan aquellas impulsadas por José María García Escudero, quien durante su mandato como Director General de Cinematografía trató de fomentar un tipo de cine alejado de esa comedia que seguía contando con el apoyo popular.

⁵ El criterio geográfico prima en el término *españolada*, el personalista en un subgénero más concreto, el *landismo*, y en los últimos años, el programa televisivo que se encargó con no poco éxito de resucitar esas producciones ha cubierto con su etimología lo que algunos han llamado *cine de barrio*.

⁶ De todo ello escribe Cáceres (2008), que además establece una estimulante conexión entre la figura del macho ibérico y la serie de *Torrente*.

⁷ El primero llevaba por título *Ideología, valores y creencias en el cine de barrio del tardofranquismo* (1966-1975)(HAR2009-08187) y la prolongación del mismo, en el que se inserta el presente estudio, tiene el nombre de *Ideologías, Historia y Sociedad en el cine español de la Transición* (1975-1984)(HAR2012-32681).

⁸ A mayor abundamiento, sugerimos la lectura de Tusell (2005).

Durante la Transición, dos iniciativas legislativas (la primera, el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, promulgado por el gobierno de la Unión de Centro Democrático, y la segunda, el Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española) crearon el marco legal del periodo. Más cacareada fue la última, mal llamada “Ley Miró” y que fue objeto de poca polémica, convirtiendo a su responsable en la heredera del ‘espíritu Escudero’, si bien la crisis del cine español en términos cuantitativos adquiriría un carácter endémico. Entre medias, la llegada de la democracia, el cambio en el sistema representativo y un terremoto de alteraciones y reformas, tales como la abolición de la censura, no lleva a una modificación en el tipo de comedias más taquilleras.

Ya en los noventa, y debido en parte a la alternancia bipartidista, no hay una política cinematográfica coherente, o al menos no hay iniciativas tan conscientes como las de Escudero o Miró, hasta que la crisis económica que comienza en 2008 da como resultado una petrificación de las ayudas públicas, lo que coloca al cine español en una situación precaria, dejando sin efecto las intenciones previas de articular un sistema de protección a la cinematografía, dejando a la taquilla la rentabilidad de los filmes y abandonando a su suerte a aquellos largometrajes con un carácter más artístico y menos ‘comercial’.

Los distintos ciclos

Abordamos a continuación los distintos ciclos⁹, aquellos más exitosos y que pueden agruparse según los intérpretes, pues ellos eran el principal reclamo, antes que los directores o los guionistas. La gente acudía a los cines a ver “una de Manolo Escobar” u otra “de Pajares y Esteso”, mientras que ese personalismo se replica en las cintas de Santiago Segura y se confirma anteriormente en el hecho de que un actor, Alfredo Landa, diera nombre a un subgénero cinematográfico. Así, procederemos por orden cronológico.

Manolo Escobar o el perfecto español

Paradigma de lo anterior es el almeriense Manolo Escobar, protagonista de un ciclo adscrito al género de la comedia musical y vinculado a un mismo productor, Arturo González. En el periodo tardo-franquista protagonizó una decena de filmes¹⁰, todos de similar cariz y con unos ejes temáticos y narrativos casi idénticos: él siempre encarnaba al estereotipo del macho ibérico de imponente e impostada presencia física; romántico y honrado, Escobar interpretaba al hombre sin tacha que encandila a cualquier mujer; su extracción humilde va asociada a un indeleble patriotismo, que a su vez se encuentra unido a su ímpetu sexual, en una asociación que cristaliza durante estos años en la figura del macho ibérico (que es macho por ser ibérico).

Relaciones casi públicas es tal vez el mejor ejemplo de ello. El protagonista utiliza sus dotes de cantante para conquistar a la mujer de turno, adoctrinar al público sobre el valor de la honradez, redimir a la ambiciosa fémica (también lo hará en *Pero... ¿en qué país vivimos!*) y conseguir triunfar mientras ella abandona su trabajo para cuidar de su nuevo amor, hecho éste que ocurre también en *Me has hecho perder el juicio*. Las referencias concretas al contexto político son tan implícitas como exageradas las loas a todo lo que tenga que ver con lo nacional, especialmente los enclaves turísticos –*Me has hecho perder el juicio* incluye una secuencia sobre las bellezas del país al son del pasodoble *Y viva España*–, paraísos para el ocio y el esparcimiento, lugares bañados por un sol perpetuo, como advertimos en *En un lugar de La Manga* o *Un beso en el puerto*, entre otras; las oposiciones entre personajes cristalizan en dialécticas tan maniqueas como la asociación entre la

⁹ Entendemos como ‘ciclo’ ese conjunto de obras unidas entre sí en función de alguna característica relevante.

¹⁰ Todos ellos superaron el millón de espectadores: *El padre Manolo* (1966) y *Un beso en el puerto* (1966), ambos de Ramón Torrado; *Pero... ¿en qué país vivimos!*, *Relaciones casi públicas*, *Juicio de faldas*, *Me debes un muerto* y *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967, 1968, 1969, 1971, 1974); *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970); *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972) y *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973).

bondad y la belleza frente a la maldad y la fealdad; el desprecio por el dinero ganado de forma espuria y el triunfo del amor son otros valores que conviven en sintonía con los desenlaces felices en la decena de películas, solidificando la figura de Escobar en cuanto vehículo ideológico, hecho que ya advertía en la época Juan de Mata Moncho:

Manolo Escobar simboliza el ‘milagro’ español de los 60, el sueño utópico del self made man ibérico: el gran éxito logrado a través del canto pues representa en este ámbito lo que ‘El Cordobés’ en el de los toros. El hombre que, de no tener nada, lo ha conseguido todo (popularidad, millones, admiración), y en el que todos los peones, los albañiles, los metalúrgicos, los operarios, los auxiliares de correos, etc., se miran como en un espejo risueño y generoso, capaz de hacerles creer en el feliz porvenir con sus tranquilizadores pasodobles, ese limbo donde todos los españoles se contentan con ser millonarios... de ilusiones. (VV.AA., 1974, p.151)

Alfredo Landa o el empuje de lo imperfecto

El ciclo de Alfredo Landa es mucho mayor en términos cuantitativos (durante la década tardofranquista participó en 60 producciones, 41 de las cuales superaron el millón de espectadores) aunque menos homogéneo en cuanto a temática, lo que no impidió que él forjara el arquetipo del macho ibérico. La diferencia con las producciones de Manolo Escobar radica en que si éste era el galán, los personajes de Landa eran lo contrario: todo furor sexual, su escaso atractivo lo abocaba en la mayoría de los casos al fracaso, a la negación del coito que también venía condicionada por la censura, en un nivel manifiesto, y, en un nivel inconsciente, por la represión de un país en dictadura.

Una selección de algunos de sus papeles –como protagonista o como secundario– traza un fresco de la realidad nacional. *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1970) es todo un panfleto contra la emigración que trata de desmontar la imagen idealizada de lo exterior, presentando al país germano como un lugar hostil, y loando finalmente las lindezas de España, en un moralista final que comparte *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1975), su equivalente en cuanto a hagiografía del macho ibérico, personificado en José (casi siempre los nombres son lo suficientemente comunes para que el personaje pueda resultar el trasunto del español medio), aldeano poco agraciado, quien conquista a una escultural chica de cabaret que llega al pueblo con un espectáculo. Él la convierte en sacrificada esposa –retirándola del descorche–, la engaña en una misma noche con tres mujeres a cual más bella, embarazándolas a todas y, lejos de pedir perdón, consigue que su consorte se disculpe por no ser buena esposa y que las tres madres le agradezcan sus respectivos ‘regalos’.

En *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), el mayor éxito del *landismo*, hay una clara reafirmación de la masculinidad. Gubern (1981) sintetiza el discurso con lucidez:

La película atrajo masivamente al público con la atrevida promesa de una historia homosexual. Apparentemente era así y el público se divertía con el afeminamiento caricaturesco de Alfredo Landa; pero como la censura velaba por la moral pública española, al final de la película se revelaba que todo era pura simulación y que en realidad Landa era un ardiente heterosexual. Es decir, se llegaba a un pacto hipócrita entre la escabrosidad como atractivo comercial y su represión moral (p.267).

Más concretos pero igual de ilustradores son los ejes temáticos de *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966) y *Los guardiamarinas* (Pedro Lazaga, 1967), largometrajes en los que Landa desempeña papeles secundarios que suponen sendos cantos a la tauromaquia y al ejército. Los dos demuestran que bajo la apariencia de la comedia costumbrista se pueden establecer discursos de defensa apasionada de los presupuestos marciales, la patria en cuanto valor supremo o la valentía como característica inmanente del buen español, asociación indisoluble que ya encontraba acomodo en el ciclo de Escobar.

Y no son pocos los discursos que recuperan la tradición picaresca –*Juicio de faldas* o *Cuando los niños vienen de Marsella*, protagonizados por Escobar, ya mostraban a distintos pillos en sus múltiples correrías–, desde la mencionada *Nuevo en esta plaza* hasta *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971) o *Los subdesarrollados* (Fernando Merino, 1968), filmes en los que esos pícaros recibirán cierta sanción moral, pero cuyo origen español les evita el castigo, al contrario de lo que

ocurre con los extranjeros, siempre presentados como las figuras malvadas, los villanos de unos relatos en los que se premia al oriundo con inteligencia, vigor sexual y la victoria final sobre los pérfidos foráneos.

Guapo heredero busca esposa (Luis María Delgado, 1972), por su parte, hace explícita la tensión entre el pueblo y la ciudad, otra de las dialécticas más relevantes de la época y que aquí se traduce en la figura de Fidel (Alfredo Landa), quien debe casarse para obtener una herencia y disfrutar de las tierras de un pueblo que, como otros tantos de la geografía española del momento, amenazaba con quedar abandonado... Todos sus objetivos se cumplirán cuando demuestre su condición de “hombre de verdad”.

Paco Martínez Soria o el patriarca de bien

Esa tensión entre lo rural y lo urbano adquirirá carta de legitimidad en el ciclo protagonizado por Paco Martínez Soria, compuesto por una decena de largometrajes entre 1966 y 1975 que acumularon más de 18 millones de entradas vendidas.

En ese ciclo, la falocracia presente en las cintas de Escobar y Landa se mantiene con decisión, aunque aquí ya no estamos ante un macho ibérico, sino ante un patriarca que, desde un punto de vista freudiano, se antoja una sublimación de la figura que rigió los destinos de España durante 40 años. Ese anciano venerable encarnado por Soria tiene una clara vocación patriarcal y protectora para un público acostumbrado al personalismo y que aquí cristaliza en la silueta de un garante moral dentro de un grupo de películas que repiten la oposición entre un mundo tradicional y uno moderno¹¹. Éste segundo trae consigo nuevas formas de relación entre los miembros de comunidades que corren el riesgo de quebrarse como consecuencia de unos valores que premian el hedonismo, una concepción materialista de la vida y un individualismo desalmado. Ante semejante tesitura, el patriarca consigue con su conducta ejemplar demostrar la superioridad de los valores tradicionales, cuyo triunfo mantiene cohesionado al grupo. Algo similar a lo que hacía el protagonista de *En un lugar de La Manga*, aunque aquí se repite a lo largo de todo el ciclo.

Igual que en los otros corpus, queda patente la diferencia de los roles masculinos y femeninos. A ellas les corresponde un papel subordinado en su doble rol de madres y amas de casa, cuando no se desempeñan con tan mal tino que el hombre tendrá que enseñarlas a proceder con rigor. Mientras, los personajes masculinos son siempre el motor de la acción, rasgo que comparten todos los ciclos, incluidos los protagonizados por mujeres, como enseguida veremos. Así se completan todos los discursos de este ciclo, en su mayoría luciendo una estructura fabulística que incluye la enseñanza moral al final, siempre acorde con la ideología oficial.

Lina Morgan o la mujer en un mundo de hombres

En este ciclo tardofranquista¹² interviene por oposición una protagonista femenina, candorosa e inocente, pero que nunca es motor de la acción, sino que responde al estereotipo de la heroína azotada por las adversidades. Más pasiva que activa, su escaso atractivo suele impedirle conquistar a su enamorado –*Dos chicas de revista* (Mariano Ozores, 1972)–, aunque a veces lo consiga gracias a sus sacrificios, como en *Señora doctor* (Mariano Ozores, 1974). Con los personajes masculinos antes mencionados suele compartir sus orígenes humildes y también quienes la rodean son reducidos a estereotipos, destacando los hombres libidinosos, símbolos del español reprimido. Se advierte también el mismo orgullo nacional y el gusto por los tiempos pasados –*La tonta del bote* (Juan de

¹¹ Las películas encarnadas por Paco Martínez Soria se inscriben en el territorio subgenérico y, en concreto, en una clase de comedia que viene de ciertas propuestas de finales de los cincuenta, cuando el ‘desarrollismo’ pasó a ser un filón argumental. Así, un número notable de producciones miran a su alrededor y apuestan por un humor de tintes paródicos sobre lo que sucede en el ámbito social.

¹² Formado por *Los subdesarrollados*, *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970); y las dirigidas por Mariano Ozores, *La graduada* (1971), *Dos chicas de revista* (1972), *Señora doctor* (1973), *La llamaban ‘La Madrina’* (1973) y *La descarriada* (1973).

Orduña, 1970)–, así como las escasas menciones explícitas al contexto político, a pesar de que, al igual que en el resto de largometrajes, el reflejo sea meridiano.

La fábula vuelve a ser la estructura preponderante, con la necesaria moraleja, en torno a la generosidad y a la honestidad, enfrentadas a los vicios carnales y la avaricia, algo que se puede ver en *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), entre otras. Lo exterior es de nuevo una amenaza –constante tardofranquista que se prolongará en los largometrajes de Pajares y Esteso– y es llamativo que las cintas de Lina Morgan y las del resto de intérpretes revisados compartan el gusto por la referencialidad, como asunción de inferioridad artística y buscando aprovecharse de éxitos foráneos: desde *En un lugar de La Manga*, hasta *La llamaban la Madrina* (Mariano Ozores, 1973), pasando por *Los días de Cabirio* o *La graduada*, para llegar al ciclo que veremos a continuación, paradigma del cual es *Yo hice a Roque III*.

Las películas de Ozores, Pajares y Esteso

Con la Transición, la comedia se ramifica en distintos subgéneros aunque en la taquilla sigue reinando la comedia popular, que ahora se aprovecha de la falta de censura para ‘destaparse’, si bien el carácter de estas obras comparte con los ciclos precedentes modelos de producción y una similar calidad técnica, así como tramas y valores. Si la comedia de la que más se ha escrito al hablar de la Transición es la llamada *madrileña*, los largometrajes que más recaudan son aquellos dirigidos por cineastas afectos al régimen precedente: el paradigma sería el ciclo de películas protagonizadas por Andrés Pajares y Fernando Esteso, todas ellas dirigidas por Mariano Ozores¹³.

La principal diferencia aquí es que se rompe con el protagonismo unipersonal para dar paso a otro compartido, como si en el inconsciente colectivo se produjese una evolución desde la figura patriarcal a una querencia por la pareja, diluyéndose la figura única al igual que estaba ocurriendo en la convulsa realidad, ya huérfana de la silueta caudillista. Por lo demás, se mantienen los principales rasgos: la falocracia es hegemónica; las mujeres siguen estando supeditadas a un macho que ahora, cuando ya no hay una negación del coito –ausencia de la censura mediante– se revela como un manso corderito, aquejado muchas veces de impotencia o simplemente de una alarmante impericia sexual (*Los bingueros*, *Los chulos*); los finales felices continúan aleccionando y las alusiones a la realidad sociopolítica de nuevo se plantean de manera solapada, y siempre con un cierto regusto nostálgico, afirmación que motivamos por las constantes críticas a los gobernantes, presentados como unos corruptos, unos vagos y unos personajes indeseables, siempre preocupados por el vil metal (las sesiones del Congreso son criticadas de forma gratuita en más de la mitad de los filmes). El mejor ejemplo aparece en *Agítese antes de usarla*, donde un político del PSOE, libidinoso y poco honesto, es mortificado por los protagonistas hasta ser arrojado por un barranco, en un ejercicio de catarsis muy indicativo. Una ideología que viene también ilustrada por los humillantes retratos de todo aquello tildado de diferente: no hay más que ver los trazos con los que se dibujan las figuras de los personajes negros¹⁴ u homosexuales¹⁵.

¹³ Las producciones en las que intervienen los tres son las siguientes: *Los bingueros* (1979), *Los energéticos* (1979), *Yo hice a Roque III* (1980), *Los chulos* (1981), *Los liantes* (1981), *Todos al suelo* (1982), *Padre no hay más que dos* (1982), *Agítese antes de usarla* (1983) y *La Lola nos lleva al huerto* (1983). En ese periodo, Ozores estrena otros seis largometrajes en los que dirige a Fernando Esteso en solitario, con quien continuará sus colaboraciones más allá de 1984: *El erótico enmascarado* (1980), *El soplagaitas* (1981), *Queremos un hijo tuyo* (1981), *El hijo del cura* (1982), *Al este del oeste* (1984) y *El cura ya tiene hijo* (1984). Por lo que respecta a Andrés Pajares, en cinco ocasiones se pondrá a las órdenes del patriarca de la familia Ozores: *El ligero mágico* (1980), *¡Qué gozada de divorcio!* (1981), *Brujas mágicas* (1981), *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982) y *El currante* (1983).

¹⁴ Sobre ellos se hace mofa dependiendo del género: las mujeres casi nunca hablan y siempre exhiben sus atributos (*Los bingueros*, *Los energéticos* y *Los liantes*), mientras que los hombres parecen sufrir algún tipo de incapacidad mental, como el caso del monje tibetano del que se rien los dos protagonistas de *La Lola nos lleva al huerto* y que finalmente resulta ser el padre de la criatura objeto de discordia. Las reacciones de los personajes oscilan entre lo que dice el doctor que asiste al parto, quien justifica la paternidad porque “hay mujeres que están loquísimas”, y lo que afirma uno de los protagonistas: “Me voy a apuntar al Ku Klux Klan”.

La serie de Torrente

Llegamos así a la serie más exitosa, en términos de recaudación, de la historia del cine español: la que escribe y dirige Santiago Segura, que siempre ha defendido a su personaje (franquista, reaccionario, xenófobo, machista) como una parodia, afirmando que es un indeseable, con el fin, presumiblemente, de preparar una salvaguarda moral ante unas previsibles críticas que nunca llegaron, o si lo hicieron no fueron generalizadas, debido en parte a la escasa calidad de esta serie, algo que ya había ocurrido con el cine tardofranquista o con la comedia popular en la Transición. Pocos han sido los que han detectado en estas creaciones una recuperación del cine de antaño, que se presenta bajo el paraguas de la parodia.

Es verdad que aquí se dan ciertos elementos del mecanismo paródico. Hay un texto de origen que se toma como referencia (lo que se llama pre-texto), que en este caso sería el cine popular tardofranquista y el de la Transición, incluso obras anteriores del franquismo. Pero falta un aspecto necesario en toda parodia, que es la distancia irónica, la cual puede ser satírica o burlesca. Aquí esa distancia está ausente, pues el tipo de humor (escatológico o haciendo chanza de las mujeres y de lo diferente) y las distintas interpretaciones de sentido son casi idénticas a las del pre-texto. Es cierto que José Luis Torrente es un antihéroe, pero no hay una distancia crítica –requisito de la parodia¹⁶–, sino que él es el único personaje con el que el espectador puede identificarse, más si cabe cuando al final de todas las películas se redime, salvando a la chica o a la comunidad del malvado de turno. El resto de los personajes, debido a su nula profundidad y a que casi todos son muy limitados intelectualmente, no permiten la identificación, y mucho menos la proyección del espectador, quien se ve abocado a seguir al protagonista a pesar de –o debido a– su forma de pensar y actuar. En ningún momento se cuestiona ese extremo y las concepciones de Torrente subordinan el diseño de la trama y el devenir del relato.

Muchos son los aspectos que conectan a *Torrente* con el cine precedente, y hacen que en muy poco se diferencie de lo visto más arriba. La presentación épica que se hace de él enfatiza el protagonismo único ya advertido durante el tardofranquismo, del que esta serie recupera con contumacia a los actores más notables de aquel periodo (Juanito Navarro, José Luis López Vázquez, Tony Leblanc) además de rescatar a sonoros *freaks* de la televisión contemporánea, elevando la serie a una galería de personas de aptitudes limitadas de las cuales reírse sin demasiado respeto. El maniqueísmo de toda la serie es tan rampante como en el cine tardofranquista, reducido a la diferencia entre buenos y malos, donde los segundos son todos los enemigos del protagonista¹⁷.

Y es que Torrente realiza burlas sistemáticas a todo lo que difiera de la figura masculina, española y franquista. Ninguna mujer adquiere profundidad durante los cuatro filmes, limitándose bien a ser la típica chica *fácil*, la suegra molesta o la malvada de una pieza, arquetipos que ya estaban presentes en el pre-texto. Ninguna será motor de la acción y las féminas se ven así condenadas a roles laterales y a retratos reduccionistas.

Peor parados salen los extranjeros, vistos siempre como una amenaza: los chinos de la primera entrega no sólo serán motivo de burla, sino que nunca parecen muy inteligentes y además se dedican al negocio de la droga, en un retrato muy similar del que de ellos se hiciese en *Operación Cabarettera* (Mariano Ozores, 1967). Los italianos (unos mafiosos), los franceses (torturadores sin escrúpulos) y los negros no salen más airosos, y a estos últimos se les dedican chistes idénticos tanto en *Torrente 3*, como en *Los bingueros*, cuando ambos protagonistas llaman Kunta Kinte a sendos personajes de color. Por último, “los moros”, obsesión de Torrente, y los sudamericanos (a los que el

¹⁵ Los gays son objeto de chanza en casi todos los largometrajes, en los que se les dedica el indicativo epíteto de “mariquitas”, añadiendo en ocasiones un “qué asco”, expresión que puede oírse al final de una escena de *Los bingueros*, cuando los protagonistas descubren que dos hombres pretendían ligar con ellos.

¹⁶ La palabra parodia viene de la mezcla de los términos griegos *para* y *odé*, y significa *contracanto*.

¹⁷ Los títulos de crédito de la tercera parte no pueden ser más indicativos, cuando los personajes y sus intérpretes son reducidos a tres categorías: “Los héroes”, “Las chicas” y “Los malos”.

protagonista llama “sudacas” y a quienes en la tercera entrega arrienda un piso donde se meten más de treinta) cumplen los tópicos más racistas.

José Luis Torrente muestra su obsesión patriótica, que se lleva al paroxismo en *Torrente 3*, cuando el Fary –mito franquista venerado por el protagonista–, sosias de Dios, se le aparece y le dice que debe actuar de forma recta por el hecho de ser español, algo que recuerda meridianamente a *Me has hecho perder el juicio*, cuando el padre del personaje principal le habla desde los cielos para aconsejarle. Los símbolos patrios menudean en *Torrente* del mismo modo en que lo hacían en el ciclo del actor y cantante almeriense, con el que Santiago Segura comparte frases de exaltación hispánica, como deja de manifiesto la conclusión de *Torrente, el brazo tonto de la ley*: “En la vida hay algo más importante que ser policía... ser español”.

Los enclaves son llamativamente similares a los de los filmes de Escobar, ambientados en La Manga y en otros lugares bañados por el sol y el Mediterráneo. Así, Torrente se marcha a Torremolinos al final de la primera parte y la segunda se desarrolla en Marbella, con un inicio conscientemente nostálgico y que remite a la voluntad *publicitaria* del periodo tardofranquista, cuando las películas populares servían de reclamo turístico. En esa misma cinta, por cierto, Torrente acabará lanzando un misil contra Gibraltar; no debemos olvidar las innumerables menciones que durante el cine franquista se realizaban al polémico peñón, al grito de “¡Gibraltar, español!”, desde *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967) hasta *Entre dos amores*. Un desenlace que, como en los demás largometrajes, redime al personaje, que actúa de forma correcta y genera la obligación moral del espectador de ponerse de su lado, pues Torrente demuestra buenos sentimientos y un espíritu altruista, de la misma forma que en todas las películas se enamora, completando una profundidad que ningún otro personaje adquiere... salvo en la tercera parte su hijo, quien parece mostrar cierta conciencia social al defender a unos personajes latinoamericanos y atacar la prostitución por ser vejatoria para la mujer, lo que conlleva que el relato le trate como a un pardillo sin demasiado seso.

Otros rasgos que *Torrente* comparte con su cine de referencia van aclarando el espíritu y los mensajes de la tetralogía escrita por Segura. La sucesión de escenas inconexas (que se revela con mayor intensidad desde la segunda entrega) es muy parecida a los relatos del cine popular tardofranquista, vehículo de lucimiento de los protagonistas de turno, casi tanto como el cariz de los chistes, pues el humor es idéntico¹⁸. La inserción de sueños del protagonista remite a las producciones encabezadas por Manolo Escobar y los constantes efectos de sonido son muy similares a los presentes en las obras tardofranquistas más taquilleras, con las que *Torrente* comparte una chapucera factura técnica y la alusión a títulos extranjeros: si durante la última etapa de la dictadura y en la Transición, muchos largometrajes remedaban títulos estadounidenses (*La llamaban La madrina* o *La graduada*, por señalar dos obras protagonizadas por Lina Morgan), *Torrente* hará lo propio con James Bond y, al inicio de *Torrente 3*, con *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), lo que no deja de ser curioso por sus analogías con el título de Mariano Ozores *Yo hice a Roque III*, que hace exactamente lo mismo.

Un recorrido por algunos chistes y situaciones en las que se ve involucrado Torrente suponen un auténtico *déjà vu* del cine anterior: dice ser “private investigator”, forma idéntica a como se presenta el Tony Leblanc de *Los subdesarrollados*, en la que la picaresca se despliega con la misma evidencia que en la serie protagonizada por Santiago Segura; el retrato de los “moros” que aparecen en la segunda parte es muy similar al que puede verse en *Los energéticos*; los andaluces encuentran en ese mismo filme un daguerrotipo simplista que parece sacado de *Me has hecho perder el juicio*; la insistencia con que Torrente palpa los pechos de Yvonne Sciò en la tercera entrega resulta calcada a esa misma maniobra ejecutada en casi todos los títulos protagonizados por Andrés Pajares y Fernando Esteso (quien no por casualidad aparece en la cuarta parte de *Torrente*), quienes se pasan las películas toqueteando a las mujeres con las más absurdas excusas; la secuencia en la que el personaje interpretado por Javier Cámara va a perder la virginidad en *Torrente, el brazo tonto de la ley* recuerda a una muy parecida en *Los chulos*; en el inicio, Torrente es testigo de una escena de malos

¹⁸ En la tercera parte Torrente le dice a una de las atractivas mujeres que pueblan el relato que “hay mucha gente que quiere cepillársela... y no me extraña”, frase que podrían haber pronunciado Andrés Pajares o Fernando Esteso aludiendo a cualquiera de sus *partenaires*.

tratos entre un chulo y una prostituta, pasaje tratado con tanta indulgencia como otro análogo de *La tonta del bote*; y llama la atención que en la segunda parte Torrente acuda a un bingo, en lo que supone un guiño consciente a la famosísima *Los bingueros*...

Conclusiones

Podemos ya establecer una breve semblanza de lo que estos filmes trazan como imagen ideal, en cuanto constantes narrativas, estéticas y formales. Del personaje al relato y a la factura, estas películas siguen unos patrones tan similares que cuestionan, gracias a su éxito de público, los cambios de una realidad en los que parece jugar la inercia. Todo cambia para que todo siga igual, al menos en lo que respecta a los gustos de los espectadores.

Los protagonistas de clase media y su extracción humilde favorecen la identificación con ese público en torno a la célebre figura del ‘españolito medio’ y, he aquí el mensaje de fondo, todos mantienen una marcada ideología conservadora, cuando no abiertamente reaccionaria. Todos son hombres y a la mujer se le reservan papeles laterales, salvo en el caso de Lina Morgan, aunque en esos largometrajes el motor de la acción y el desenlace vendrán promovidos por la redentora acción masculina.

A propósito de los desenlaces, todas las películas populares encuentran en el final feliz (salvo contadísimas excepciones como *Los subdesarrollados*) la reordenación de un mundo ideal que se resume en los adjetivos español, falocrático y tradicional. Todo brilla en España como cuna de las mayores virtudes, así como el concepto de lo extranjero es visto en tanto amenaza de la que cuidarse. Lo mismo ocurre con todo aquello que sea diferente de lo que simboliza el protagonista. Desde las distintas nacionalidades, hasta los homosexuales, los negros o aquellos con alguna limitación física, personajes de los que se hace chanza continua.

Por último, la factura técnica, condicionada por los modos de producción de estos largometrajes alimenticios, es tan defectuosa en la comedia tardofranquista como en la de la Transición o en la serie de *Torrente*. La falta de una intención artística, no obstante y como se sostenía al principio, no debe llevar a menospreciar unas películas cuya visión conservadora pone en tela de juicio la imagen de una España moderna y que ha dejado atrás vicios del pasado. La democracia y la situación actual siguen siendo testigos del éxito de unas producciones disfrazadas de elementos de entretenimiento pero que lanzan cargas de profundidad ideológica bajo el disfraz de la inocencia. Ya lo dice una de las letras del número central de *Dos chicas de revista* aludiendo a este género: “Sin problemas, sin preocupaciones y sin intenciones de amargar”. Y de paso, arrojando la misma visión tradicionalista durante cincuenta años.

REFERENCIAS

- Aristóteles (2003). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cáceres, J. (2008). *El destape del macho ibérico: Masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica*. Washington: ProQuest, UMI Dissertation Publishing.
- Crumbaugh, J. (2002). 'Spain Is Different': Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal* 3(3), pp. 261-276.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Jordan, B. (2002). Revisiting the 'comedia sexy ibérica': No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1971). *Hispanic Research Journal*, 3, pp. 261- 276.
- Navarrete, J.L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: La española*. Madrid: Quiasmo.
- Ozores, M. (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Recio, J.M. (1992). *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.
- Tusell, J. (2005). *Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*. Barcelona: Crítica.
- VV.AA. (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres.

SOBRE EL AUTOR

Ernesto Pérez Morán: Licenciado en Derecho y en Comunicación Audiovisual (Premio Extraordinario Fin de Carrera). Es coeditor del volumen *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (2012) y coautor, junto a Juan Antonio Pérez Millán, de los libros *Cien médicos en el cine de ayer y de hoy* (2008) y *Cien abogados en el cine de ayer y de hoy* (2010). Ha sido profesor ayudante doctor de la Universidad Pontificia de Salamanca y en la actualidad es Profesor a tiempo Completo en la Universidad de Medellín (Colombia), donde imparte las asignaturas Montaje cinematográfico, Narrativa Audiovisual, Guión de cine y Guión de series de televisión. También es Investigador Honorífico en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado artículos sobre cine español en diversas revistas científicas y en 2012 se doctoraba en Comunicación Audiovisual, obteniendo el premio Extraordinario de Doctorado con la tesis *La obra audiovisual de Patricia Ferreira desde un nuevo modelo de análisis*. A su vez, lleva más de un lustro colaborando en la publicación *Cine para leer* y escribe en diversas revistas especializadas sobre literatura y cine.

Análise de projetos arquitetônicos modernistas com interferências visuais no Brasil

Marco Antonio Rossi, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil
Eliane Patricia Grandini Serrano, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil

Resumo: O modernismo foi um movimento que se iniciou por volta dos anos 1920 através das atividades críticas de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade entre outros, que alertaram para a valorização das raízes nacionais. Assim expuseram suas idéias renovadoras de grupos de artistas que começam a se unir em torno de uma nova proposta estética. A arquitetura moderna no Brasil teve suas origens na vanguarda européia no início do século XX assim, representada pelo arquiteto Antônio Moya. Em 1923 chega a São Paulo o arquiteto Warchavchik, o qual insistia sempre no caráter ao mesmo tempo “moderno” e “brasileiro” na sua arquitetura. Anos seguintes: arquitetos se afirmam integralmente, influenciando os novos arquitetos. Esta pesquisa tem o objetivo de analisar os projetos executados por alguns arquitetos que reformularam ou reescreveram a arquitetura no Brasil com o modernismo e as interferências artísticas / visuais com painéis nas paredes e detalhes inseridos nestas construções.

Palavras-chave: movimento moderno brasileiro, painéis de desenhos artísticos, exploração das imagens na edificação

Abstract: Modernism was a movement that began in the 1920s through the critical activities of Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade and others who warned against the appreciation of national roots. Thus exposed their ideas of renovating groups of artists who begin to unite around a new aesthetic proposal. Modern architecture in Brazil had their origins in European avant-garde in the early twentieth century as well, represented by architect Antonio Moya. In 1923 arrives in São Paulo Warchavchik the architect, who always insisted on the character while "modern" and "Brazilian" in its architecture. Following years: architects assert themselves fully, influencing young architects. This research aims to analyze the projects executed by some architects who rewrote and reshaped the architecture in Brazil with modernism and artistic / visual interference paneled walls and details inside these buildings.

Keywords: Brazilian Modern Movement, Panels of Artistic Designs, Exploit the Images in the Building

Introdução

As artes são regidas por manifestações mutáveis que alteram as sensações, os pensamentos e a forma de agir de uma determinada população, inserida numa cultura em determinado tempo. Os movimentos artísticos fazem com que as sensações de uma cultura se transformam para que possamos através das percepções sensoriais sentir as formas, as cores e assim nos fazer felizes.

No período da semana de arte moderna no Brasil, alguns críticos de artes (ou aqueles que diziam saber sobre as artes) se colocavam desta forma: de um lado, os que tendiam que a arte fosse uma cópia fiel do real; do outro, os que almejavam tal liberdade criadora para o artista, que ele não se sentisse cerceado pelo limites da realidade.

Estas manifestações artísticas eram pertinentes nas gravuras, nas pinturas, nas esculturas e ainda, com o movimento moderno a arquitetura iniciou um processo de mudança em seus projetos cada vez mais arrojado e diferente dos projetos que vinham da Europa prontos para serem adotados no Brasil.

Este movimento moderno na arquitetura apresentou-se com a necessidade de manifestar não somente nas suas formas das paredes, das fachadas e mesmo nas janelas envidraçadas, mas também com as manifestações artísticas de artistas consagrados nos painéis destas construções.

Esta pesquisa instiga estas apresentações artísticas nas construções em suas paredes com os painéis de artistas que necessitavam de mais um lugar para suas artes visuais. Foi o início de um momento, sendo as artes passaram a ser apresentadas ao concreto nas fachadas das edificações e nos



azulejos destas construções, as quais estão até hoje expressando uma necessidade de expor as cores, as formas para o público que usam os prédios públicos e ainda as casas residenciais, as quais hoje estão sendo transformadas em instituições públicas para que as pessoas possam usufruir não somente do espaço, do ambiente arquitetônico, mas também das imagens.

Desenvolvimento

Modernismo brasileiro

A primeira fase do modernismo brasileiro foi no período de 1922 até 1930 respectivamente. Surgiu com as atividades críticas literárias de Oswald e Mario de Andrade. Menotti Del Picchia entre outros, os quais começa a falar do Manifesto Futurista, de Marinetti, que propõe “o compromisso da literatura com a nova civilização técnica”.

Oswald de Andrade, neste período alertou para a valorização das raízes nacionais, que devem ser o ponto de partida para os artistas brasileiros. Assim, cria movimentos, como o Pau-Brasil, escreve para os jornais expondo suas idéias renovadoras de grupos de artistas que começam a se unir em torno de uma nova proposta estética. Antes, dos anos de 1920, são feitas em São Paulo duas exposições de pintura que colocam a arte moderna de um modo concreto para os brasileiros: a de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917.

Mário de Andrade com suas ideias estéticas estão expostas basicamente no “Prefácio Interessantíssimo” de sua obra *Paulicéia Desvairada*, publicada em 1922 afirma que:

Belo da arte: arbitrário convencional, transitório - questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural - tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora conscientes (Rafael das Madonas, Rodin de Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas) ora inconscientes (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (Andrade, 1980)

A divisão entre os defensores de uma estética conservadora e os de uma estética renovadora prevaleceu por muito tempo e atingiu seu clímax na Semana de Arte Moderna¹ realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. No interior do teatro, foram apresentados concertos e conferências, enquanto no saguão foram montadas exposições de artistas plásticos, como os arquitetos Antonio Moya e George Prsyrembel, os escultores Vítor Brecheret e W. Haerberg e os desenhistas e pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira, Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti, o qual foi o idealizador da Semana de 22 e autor do desenho que ilustra a capa do catálogo.

Conforme Di Cavalcante mesmo dizia: “A cultura não se apega aos meus sentidos, sou sempre o vagabundo, o início da madrugada, o amoroso de muitos amores”. Mario de Andrade dizia sobre Di Cavalcante: “É sempre o mais exato pintor das coisas nacionais”, escreveu Mário de Andrade. “Não confundiu o Brasil com paisagens e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais”. Di Cavalcante foi um grande artista que contribuiu muito para as transformações artísticas no Brasil, conforme mostra a figura 1.

¹ Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm>

Figura 1: Figura feminina deitada, de Di Cavalcanti, s/d



Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/obrasDi1.asp>

A Semana de 22 teve como conseqüências alguns pontos críticos neste período, sendo:

- Desencadeia paixões;
- Vaiada em outros momentos;
- Atingida fortemente pela crítica.
- Impacto (principalmente na cidade de São Paulo) considerável, o que faz com que a manifestação tenha atingido seu objetivo.

Objetivamente, não se pode afirmar que a Semana de Arte Moderna teve influência direta na arquitetura, mas fez criar um clima propício à luta contra o marasmo intelectual, e ainda, condições favoráveis à afirmação de uma personalidade capaz de propor soluções simples.

Arquitetura moderna

A arquitetura moderna no Brasil se teve logo após a semana de arte moderna com as manifestações do arquiteto Antonio Garcia Moya, conhecido como o arquiteto da semana de 22, o qual fazia alguns desenhos de arquitetura visionária em suas horas livres. Os artistas neste período tinham em comum a busca da ruptura com o passado e a independência cultural frente à Europa. Moya estava em contato próximo com Victor Brecheret (1894-1955), desde que este retornara ao Brasil em 1919 e, graças ao apoio de Francisco Ramos de Azevedo (1851-1928), instalara seu atelier numa sala do Palácio das Indústrias (1911-1924), então em construção (Antigas, 2004).

A figura 2 mostra a tendência das construções na década de 1910 na cidade de São Paulo - Brasil.

Figura 2: Largo da Sé e Rua XI de Novembro – Arquiteto Antonio Garcia Moya



Fonte: <http://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/>

O campo profissional para a arquitetura estava ocupado majoritariamente por Ramos de Azevedo. Algo assim como o que ocorria então no Rio de Janeiro com Heitor de Mello (1875-1920) e

ocorreu em Brasília, capital do Brasil, com Oscar Niemeyer (1907-2012). Ramos de Azevedo exercia com mão de ferro um monopólio quase absoluto sobre as grandes obras cívicas. Tudo que era edifício importante na cidade era projetado por ele, isso sem contar sua vasta pasta de obras particulares. E não se tratava apenas de projetos; naquela época arquitetura era sinônimo de construção: o seu escritório projetava e construía, em um negócio bem mais lucrativo do que só projetar.

Em termos artísticos, as posições em confronto eram menos difusas do que hoje. Acima de tudo, a cena – que não era lá das mais espaçosas – estava dominada pelos ecléticos. Desses, Ramos de Azevedo e seus projetistas – como o Max Hehl (?-1916), o Domiziano Rossi (1865-1920) ou o Felisberto Ranzini (1881-1976), conforme mostra figura 2 – eram os de maior visibilidade, exercendo assim também uma forte hegemonia estética, acatada por outros profissionais em firmas semelhantes, porém de menor porte.

Figura 3: Mercado Municipal. Projeto de Felisberto Ranzini



Fonte: <http://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/>

Em 1923, chega ao Brasil o arquiteto Gregori Warchavchik vindo da Europa, o qual expôs seus trabalhos e projetos e foi logo aceito na sociedade brasileira e ainda, considerado brasileiro. Warchavchik apresentava sempre um caráter moderno e brasileiro em seus projetos de arquitetura. No ano de 1927, Warchavchik projeta e constrói sua primeira casa considerada a primeira casa modernista brasileira na cidade de São Paulo, conforme mostra a figura 4.

Figura 4: Projeto de Gregori Warchavchik de 1928

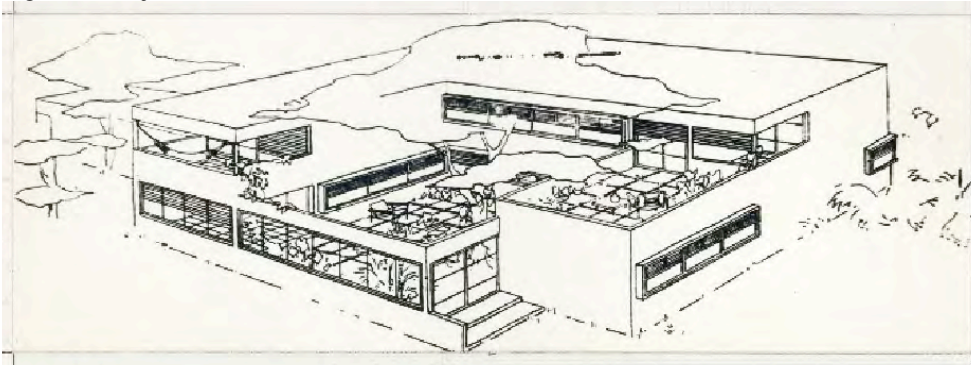


Fonte: <http://www.museudacidade.sp.gov.br/modernista-imagens.php>. Foto de Fabio Cintra.

Esta casa é tipicamente com tendências modernistas devido as janelas horizontais de canto: devido às dificuldades técnicas, não se justificavam em uma obra feita pelos meios tradicionais, acarretando problemas de construção; Cobertura não eram terraços (beiral) e sim um telhado escondido em platibanda².

Em 1930 o arquiteto Lucio Costa projeta a casa para Álvaro Osório de Almeida na cidade do Rio de Janeiro - Brasil, conforme mostra a figura 5.

Figura 5: Projeto de Lucio Costa no ano de 1930



Fonte: Costa (s/n).

Lucio Costa não ignorava as realizações racionalistas européias, pois no Rio de Janeiro acabava de chegar o arquiteto reconhecido internacionalmente Le Corbusier, o qual fez palestras e conferências na escola de Belas Artes, em que defendia leis de zoneamento com soluções de circulações rápidas sem afetar a estrutura básica das cidades e essas ideias vinham ao encontro as ideias de Lucio Costa.

Logo no ano de 1930, Lucio Costa é chamado pelo governo do então Presidente do Brasil Getúlio Vargas³ para reformar a escola de Belas Artes. Neste momento, Lucio Costa forma uma nova equipe de professores entre eles Gregori Warchavcik (na época o único a ter construído edifícios modernos). No ano de 1936: segunda visita de Le Corbusier ao Brasil, o qual foi convidado para assessorar a equipe responsável pelo projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde.

A equipe formada por Lucio Costa:

- Affonso Eduardo Reidy;
- Carlos Leão;
- Ernani Vasconcellos;
- Jorge Moreira;
- Oscar Niemeyer;
- Consultor: Le Corbusier
- Paisagismo: Roberto Burle Marx
- Azulejos: Portinari e Paulo Rossi

² Designa uma faixa horizontal (muro ou grade) que emoldura a parte superior de um edifício e que tem a função de esconder o telhado. Modernamente, é comum o uso de platibandas em casas que foram residenciais e passaram a abrigar algum tipo de comércio. Para esconder a antiga vocação do imóvel, moderniza-se a fachada e coloca-se uma platibanda.

³ Foi o comandante da Revolução de 1930, que derrubou o então presidente Washington Luís. Ocupou a presidência nos 15 anos seguintes e adotou uma política nacionalista. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/getulio-dornelles-vargas.jhtm>

Modernismo e as influências artísticas

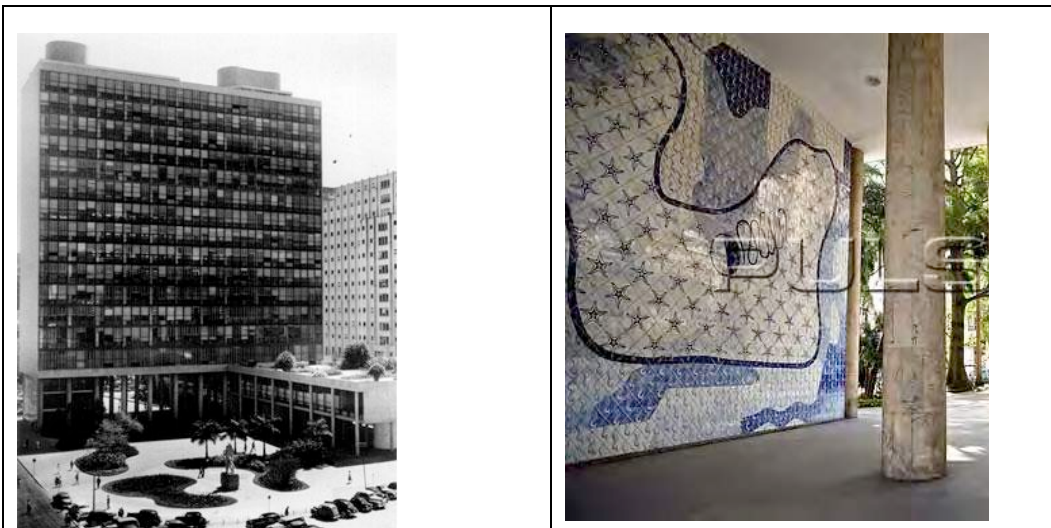
Painéis de desenhos

Muitos dos projetos de arquitetura no período do modernismo brasileiro tiveram em seus projetos desenhos e ou painéis em seus muros de entrada e ou nas paredes e ambientes internos destes prédios comerciais e até mesmo residenciais.

Foram encomendados desenhos artísticos e visuais que interferiam diretamente nas fachadas principais ou mesmo nos jardins internos dos edifícios que expressavam as manifestações e anseios artísticos.

O projeto encabeçado por Lucio Costa com sua equipe para o Ministério da Educação e Cultura na cidade do Rio de Janeiro é exemplo deste anseio artístico, conforme mostra a figura 6.

Figura 6: Fachada e detalhe do painel em azulejo do Ministério de Educação e Cultura



Fonte: <http://www.pulsarimagens.com.br/>

O palácio inaugurado no final do Estado Novo em 1945 preservou a fachada toda de vidro e as persianas *brise-soleil*⁴ idealizadas por Le Corbusier. Este prédio tornou-se um marco da arquitetura modernista. Atualmente, é a sede de repartições federais conhecido como palácio Capanema que internamente tem obras de artes nas mobílias, algumas assinadas por Lucio Costa e Oscar Niemayer. Essa coleção foi sendo amalhado pelo próprio ministro Gustavo Capanema, que supervisionava cada detalhe.

Foi encontrada uma coleção de azulejos com desenhos de Candido Portinari dentro do próprio edifício que era dado como perdido. O ocaso deste painel feito para ter trinta e três metros quadrados e ocupar lugar de visibilidade sob os pilotis do edifício explica-se pelo incomodo que causou ao ministro Gustavo Capanema. O desenho do azulejo (ver figura 7) tinha peixes com a testa proeminente e feições que lembravam o rosto do ministro Capanema, o qual não gostou da homenagem e pediu para ser feitas outros desenhos marítimos (revista VEJA, 2012).

⁴ Oferece eficiente proteção contra os raios solares e ótimo efeito visual. Fonte: http://persolly.com.br/brise_dormitorio.html

Figura 7: Desenho de Candido Portinari para ministro Gustavo Capanema



Fonte: Revista VEJA de 18 de julho de 2012.

Abordagem metodológica

O movimento moderno e a arquitetura moderna no Brasil nos trouxeram manifestações artísticas que estão até hoje nos painéis e fachadas das construções brasileiras e internacionais. Esta abordagem faz instigar estas manifestações e demonstrar estes painéis em concretos e ou em azulejos espalhados pelo mundo.

A análise é estritamente visual sem a pretensão de analisar nenhum artista especificamente, ou seja, apresentar estas manifestações artísticas concretizadas nas construções e assim posteriormente pesquisar sobre a necessidade das construções terem as manifestações artísticas em suas fachadas e internamente aos prédios públicos e ou residenciais.

Painéis artísticos

Para iniciar a amostra de painéis artísticos apresenta-se o painel de Di Cavalcante, o qual foi um dos trabalhos mais importante realizado na cidade de São Paulo foi a fachada do teatro Cultura Artística (ver figura 8) que infelizmente incendiou no ano de 2008.

Figura 8: Painel no Teatro Cultura Artística em São Paulo de Di Cavalcante



Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>

Ainda, apresentam-se mosaicos de Di Cavalcante no Edifício Triângulo na cidade de São Paulo, conforme figura 9.

Figura 9: Paineis no Edifício Triângulo em São Paulo de Di Cavalcante



Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>

A seguir na figura 10 mostra a fachada do colégio de arquitetos da Catalunya em Barcelona – Espanha o qual tem um painel do artista plástico Picasso.

Figura 10: Painel Colégio de arquitetos da Catalunya em Barcelona – Espanha de Picasso



Fonte: http://adrielemaia.blogspot.com.br/2010_10_01_archive.html

A partir do ano de 1937, o núcleo Santa Helena dá origem à Família Artística Paulista. Os artistas, a maioria autodidatas, saídos de profissões artesanais, são preteridos pela organização do Primeiro Salão de Maio. Decidem então criar o Salão da Família Artística Paulista, que conta com a participação de convidados como Anita Malfatti. Em sua segunda edição, dois anos depois, o salão atrai nomes como Portinari e Ernesto de Fiori. Neste momento, os santelenistas já tinham aberto as portas do Salão de Maio, onde têm presença marcante no ano de 1939.

Na década de 40, o artista Alfredo Volpi começa a abrir espaço para composições com temas como janelas, fachadas e bandeirolas. Sua pintura torna-se mais despojada, sem percursos, sem rumo à abstração geométrica pura. Segue a figura 11 algumas obras de Volpi.

Figura 11: Pinturas de Volpi



Fonte: <http://7dasartes.blogspot.com.br/2012/11/pequena-biografia-de-alfredo-volpi.html>

O conjunto da Pampulha se implanta ao redor do lago artificial do mesmo nome para promover a urbanização de uma área perto da cidade de Belo Horizonte – estado de Minas Gerais - Brasil, projetado em 1942. Dos edifícios do conjunto, a Igreja é o único a não ter a estrutura independente de concreto (ver figura 12).

Figura 12: Fachada da Igreja de São Francisco – Pampulha, Minas Gerais



Fonte: <http://www.revista.art.br/site-numero-09/trabalhos/28.htm>

A composição do painel é fruto do contato de Portinari com a *Guernica* pintado por Picasso em 1937. *Guernica* parece ter fornecido à Portinari a solução para a relação entre o primeiro e segundo planos da composição, permitindo ao artista equilibrar figuras de grande densidade anatômica com fundo abstrato. Conforme mostra a figura 13.

Figura 13: Obra do pintor cubista Pablo Picasso de 1937



Fonte: <http://www.infoescola.com/pintura/guernica/>

O conjunto habitacional de Pedregulho em São Cristóvão, cidade do Rio de Janeiro / RJ projetado por Affonso Eduardo Reidy. A partir de 1947 ganhou um prêmio na Bienal Internacional de São Paulo de 1953, por sua solução funcional e estética, o qual faz com que até hoje esse conjunto se destaque no panorama da produção dos arquitetos modernos brasileiros, em especial da chamada escola carioca, conforme mostra a figura 14.

Figura 14: Conjunto habitacional Pedregulho na cidade o Rio de Janeiro



Fonte: <http://theurbanearth.wordpress.com/2009/08/26/arquitetura-moderna-no-brasil-pedregulho-de-affonso-eduardo-reidy/>

Ainda no conjunto habitacional Pedregulho existe a escola Municipal “Edmundo Bittencourt” em que apresenta um painel do artista Burle Marx, conforme mostra a figura 15.

Figura 15: Painel de Burle Marx Conjunto habitacional Pedregulho na cidade o Rio de Janeiro.



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Painel+de+Burle+Marx+Conjunto+habitacional+Pedregulho+na+cidade+o+Rio+de+Janeiro&client=firefox-a&hs=Ow7&rls=org.mozilla:pt->

Ainda, Burle Marx apresenta o painel no Instituto Moreira Sales na cidade do Rio de Janeiro / RJ criado no ano de 1949. O projeto, um dos primeiros do tipo assinado por ele, foi desenvolvido especialmente para a casa do embaixador Walther Moreira Salles, que hoje abriga o museu do instituto Moreira Salles. E foi justamente este painel que aproximou Burle Marx de Candido Portinari, seu professor na época e colaborador no futuro. A figura 16 mostra o painel nos jardins do Instituto.

Figura 16: Painel de Burle Marx no Instituto Moreira Sales na cidade o Rio de Janeiro



Fonte: <http://glamurama.uol.com.br/painel-de-burle-marx-no-instituto-moreira-salles-do-rio-e-restaurado/>

Em destaque a arquitetura moderna apresenta-se a casa de Sergio Correa da Costa, projeto do arquiteto Jorge Moreira. Esta casa apresenta linhas retas, com janelas retas e simétricas. Situada na cidade do Rio de Janeiro com projeto do ano de 1951.

Seu interior apresenta painel na área de lazer – piscina, conforme mostra as figuras 17 e 18.

Figura 17: Fachada da casa modernista projeto de Jorge Moreira de 1951



Fonte: <http://casasbrasileiras.wordpress.com/2011/11/25/casa-sergio-correa-da-costa/>

Figura 18: Área interna da casa modernista projeto de Jorge Moreira de 1951



Fonte: <http://casasbrasileiras.wordpress.com/2011/11/25/casa-sergio-correa-da-costa/>

Considerações Finais

Arte rupestre, termo dado às mais antigas representações artísticas conhecidas, do período Paleolítico Superior (40.000 a.C.) gravada em abrigos ou cavernas, representada em suas paredes e tetos rochosos, ou também em superfícies rochosas ao ar livre, mas em lugares protegidos, normalmente datando de épocas pré-históricas. Na vida do Homem pré-histórico tinham lugar a Arte e o espírito de conservação daquilo de que necessitava.

O homem em seu desenvolvimento como ser humano é instigador, é inquieto nas suas atitudes e necessidades, senda a arte uma necessidade para se expressão, dizer algo, ou simplesmente para contemplar o estético, o belo. O modernismo foi um momento de inquietação, a busca de algo além do que era apresentado para os brasileiros, considerando as artes, a arquitetura a literatura o teatro e outras manifestações artísticas.

A necessidade de uma arquitetura funcional e moderna, com traços retos e com linhas não mais sinuosas e ainda, com a necessidade de manifestar em painéis ou mesmo nas fachadas ou na parte interna dos prédios residenciais e públicos desenhos de artistas que já estavam aplicando suas artes em outros lugares, sendo no papel, nas telas, ou até mesmo no paisagismo e na escultura.

O ser humano sempre atrevido e em busca do novo, do recente buscará em suas manifestações artísticas o apelo visual, o apelo pela imagem, seja ela em muros com o grafismo, por exemplo, seja ela nas propagandas de refrigerantes.

Considerar o movimento moderno um ato de manifestação e de necessidade da imagem, do visual é com certeza uma afirmação que pode ser refletida no decorrer dos tempos.

REFERÊNCIAS

- Andrade, M. (1980). *Poesias concretas* (6ª ed.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Antigas, J.B.V. (2004). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Brasil: Lech.
- Bortoloti, M. (2012). Memórias do palácio. *Revista VEJA*, 10(05), p. 97.
- Costa, L. (s/n). *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Outros.
- Silva, A. (2007). *O modernismo*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

SOBRE OS AUTORES

Marco Antonio Rossi: Formado em Design Industrial, pós-graduado em engenharia. Pesquisas nas áreas de expressão gráfica, visual e ergonomia da forma em produtos. Professor de disciplinas voltadas a projetos arquitetônicos nos cursos de engenharia civil e arquitetura. Editor científico adjunto da revista educação gráfica com temas nas áreas design, arquitetura, engenharias, artes visuais, propaganda, e temas voltados as imagens. Pesquisador em ergonomia para curso de engenharia de produção com ênfase na macroergonomia e na sociotécnica.

Eliane Patricia Grandini Serrano: Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, mestrado em Projeto, Arte e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e doutorado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é Docente da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho UNESP - Bauru, Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Departamento de Artes e Representação Gráfica. Experiência na área de Artes, com ênfase nas artes visuais, Participa da linha de pesquisa do Departamento; Artes Plásticas.

El desarrollo de los estudios sobre Comunicación desde una perspectiva interdisciplinaria

Jorge Rasner, Universidad de la República, Uruguay

Resumen: Los estudios sobre comunicación han evolucionado desde mediados del siglo XX desde una forma estándar "emisor-receptor" a formas más complejas que revalorizan el papel del receptor inserto en el flujo comunicacional como mediador y productor de contenidos. Esta etapa destaca el papel de la interacción sobre aquella que privilegiaba meramente la transmisión de información de unos pocos centros a una multiplicidad de receptores. No obstante, a este relevante paso adelante cabe incorporar la experiencia y el saber construido que proviene de diversas prácticas comunicacionales, incluidas las artísticas, a efectos de considerar al fenómeno comunicacional desde la polifonía propia que lo caracteriza. Este proceso complejiza por cierto los abordajes del fenómeno comunicacional pero, a cambio, trata de percibirlo en su riqueza, en su evolución permanente y, fundamentalmente, a través de la creatividad que le es propia. Desde esta perspectiva se aspira a proporcionar una conceptualización del fenómeno que señale la radical incompletud del mismo, su resistencia a encuadrarse en propuestas paradigmáticas, y las particularidades y singularidades que hacen del estudio sobre la comunicación una disciplina peculiar que, no obstante, es posible inscribir en el campo de las ciencias humanas y sociales.

Palabras clave: estudios sobre comunicación, interdisciplinarietàad

Abstract: Communication studies have evolved since the mid-twentieth century from a standard "transmitter-receiver" frame to more complex forms that reassess the role of the receiver insert in the communication flow as mediator and producer of content. This step emphasizes the role of interaction, favored over one that merely considered the transmission of information from a few centers to multiple receivers. However, to this important step we should incorporate the experience and knowledge that comes built in different communication practices, including art, in order to consider the communication phenomenon from within the polyphony that characterizes it. This process certainly complicates the approaches of communication phenomenon but, instead, try to perceive its richness in permanent evolution and, mainly, through the creativity of its own. From this perspective I aim to provide a conceptualization of the phenomenon to bring the radical incompleteness of it, its resistance to fit into paradigmatic proposals, and the peculiarities and oddities that make the study of communication a peculiar discipline that, however, it is possible to register in the field of humanities and social sciences.

Keywords: Communications Studies, Interdisciplinary

Introducción

Prácticamente desde que se iniciara el proceso de institucionalización de la Comunicación en tanto carrera que se imparte en Universidades, Escuelas e Institutos de educación superior del mundo han persistido tanto las dudas como los debates en torno a su estatus epistemológico e, incluso, sobre su propio carácter disciplinar; lo cual tiene repercusiones para quienes trabajamos en este ámbito. Entiendo pertinente, por tanto, aportar algunas consideraciones al respecto a efectos de contribuir a señalar aquellos elementos que, a mi juicio, pautan el carácter científico de los estudios sobre comunicación y la configuración que es preciso darle a su tratamiento para consolidar este espacio de investigación y desarrollo, tanto en lo que respecta a la generación o mejora de artefactos y dispositivos comunicacionales, como –y más importante- a la formación de profesionales competentes en lo técnico y con un profundo sentido ético de su profesión.

La cuestión sobre el carácter epistemológico de los estudios sobre comunicación ha sido abordada desde diferentes perspectivas. Resumiendo muy brevemente, están aquellos que ven en las prácticas y saberes que abordan los fenómenos comunicacionales un conjunto bien estructurado de técnicas, otros un arte, otros un campo científico por derecho propio. Me afilio decididamente a esta última perspectiva, pero no excluyo la fuerte incidencia en el conocer y hacer comunicacional que tienen los compo-



nentes técnicos, artesanales y artísticos que, lejos de debilitar su carácter de ciencia de la comunicación, la torna un campo aún más complejo y muy rico que clama por la incorporación de estos elementos para romper con las conceptualizaciones en extremo reduccionistas del fenómeno¹.

Entiendo que, cuando menos, el análisis y discusión de estas características lejos está de saldarse y debe constituir uno de los puntos de debate más significativos a considerar por los estudios sobre comunicación.²

¿Por qué la Comunicación debe ser entendida como disciplina científica?

Para responder a esta pregunta habría que realizar una distinción que consienta dos grandes etapas en la historia de los abordajes de los fenómenos comunicacionales:

a) Por un lado aquella que trata este fenómeno como inherente a la condición humana y por tanto como fenómeno que atraviesa de manera horizontal todas las actividades de nuestra especie. En este sentido pueden sin dificultad rastrearse antecedentes explícitos sobre el tratamiento de la cuestión desde al menos Platón en varios de sus *Diálogos*, pasando por notorios representantes de la concepción moderna del mundo (hago hincapié fundamentalmente en el tratamiento que hace Francis Bacon de los *idola del foro*) hasta nuestros días.

b) El fenómeno comunicacional desde el advenimiento de los medios masivos de comunicación.

Mattelart y Mattelart en su clásico y siempre necesario manual, *Historia de las teorías de la comunicación*, precisan en cambio otro origen:

Desde 1910, la comunicación en los Estados Unidos está vinculada al proyecto de construcción de una ciencia social sobre bases empíricas. La Escuela de Chicago es su centro. Su enfoque micro sociológico de los modos de comunicación en la organización de la comunidad armoniza con una reflexión sobre la función del instrumento científico en la resolución de los grandes desequilibrios sociales. (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 23)

Estimo, no obstante, que la consolidación definitiva de los estudios sobre comunicación desde un punto de vista científico y específico emerge de manera clara cuando las autoridades nacionales y las corporaciones privadas, ya desde la primera mitad del siglo XX, detectan el enorme poder de convencimiento, persuasión o manipulación que presuntamente deviene de un manejo adecuado de la comunicación de masas, ya se trate de propaganda o publicidad, por parte de aquellos que deciden contenidos y formas de emitirlos y transmitirlos³. Y enfatizo que en esta etapa emerge tal necesidad porque el enorme desarrollo y difusión de los medios técnicos hace a este fenómeno propiamente de masas, sobre todo a partir de la difusión de las radioemisoras y la multiplicación de las salas de proyección cinematográficas.

Baste señalar a manera de somero ejemplo el hecho de que desde mediados del siglo XIX, y en un lapso de ciento cincuenta años, nos encontramos frente a un desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación electrónicos en consonancia con la institucionalización y evolución de la ciencia y la técnica en los países centrales. Sólo para consignar algunos de estos hitos: La invención de la telegrafía lumínica y posteriormente con hilos; la telefonía; las monumentales obras de ingeniería que condujeron al tendido de los primeros cables subacuáticos transatlánticos; la invención de la telegrafía sin hilos; a fines del siglo XIX la radiocomunicación y el cinematógrafo, hasta que, ya en la segunda década del siglo XX, se instalaran las primeras emisoras radiales de gran alcance. A esto hay que sumar un progresivo abaratamiento en la construcción de aparatos receptores y su consecuente difusión y la multiplicación de las salas de proyección cinematográfica. Pocas décadas después, promediando el siglo pasado, encontramos la inven-

¹ Desde luego, no es ésta una característica privativa de la Ciencia de la Comunicación.

² Una muy interesante y actualizada discusión al respecto puede verse en “*Comunicação, saber, arte ou ciência?*”. Kunsch y Mendes de Barros (orgs.). Ed. Pleiade, San Pablo, 2008.

³ Actualmente denominados en los estudios sobre comunicación de masas *gatekeepers*, porteros o guardianes de la puerta: tomadores de decisión acerca de qué se emite o publica, qué no y por qué.

ción de la transmisión televisiva y su paulatina pero inexorable penetración en los hogares de las familias, primero las acomodadas, luego sobreviene su etapa de masificación.

Y hay aún otra etapa decisiva en este proceso que se inaugura en los '80 del siglo pasado con el advenimiento de Internet y la era digital. Poco más de un siglo y medio de historia intensa y vertiginosa. Pero incluso sin considerar el significativo y profundo impacto de esta última etapa y sus consecuencias, me referiré a la precedente a efectos de enfatizar el concepto que se tenía entonces sobre el presunto poder de los medios de comunicación de masas. Para ello citaré (tomado de Huxley) un concepto al respecto pronunciado por Albert Speer, ministro de armamentos durante el régimen nazi, durante el juicio que se le siguió en la posguerra:

La dictadura de Hitler difirió en un punto fundamental de todas sus predecesoras en la historia. Fue la primera dictadura del presente periodo de desarrollo técnico moderno, una dictadura que hizo un uso completo de todos los medios técnicos para la dominación de su propio país. Mediante elementos técnicos como la radio y el alto-parlante, ochenta millones de personas fueron privadas del pensamiento independiente. Es así como se pudo someterlas a la voluntad de un hombre (...) Los dictadores anteriores habían necesitado colaboradores muy calificados hasta en el más bajo de los niveles, hombres que pudieran pensar y actuar con independencia. En el periodo del desarrollo técnico moderno, el sistema totalitario puede prescindir de tales hombres; gracias a los modernos métodos de comunicación, es posible mecanizar las jefaturas de los grados inferiores. Como consecuencia de esto, ha surgido el nuevo tipo de receptor de órdenes sin espíritu crítico. (Huxley, 1958, cap. 5)

No intentaré aquí analizar el acierto o desacierto de las opiniones sobre el particular de este individuo, sino señalar a través de un ejemplo nítido cuánto provocó, alertó y alarmó a las clases dirigentes este nuevo fenómeno de los medios de comunicación de masas, y cómo esta convicción primó durante buena parte del siglo XX. Este llamado de alerta, esta necesidad de saber lo que la comunicación de masas provocaba y movilizaba en el público fue lo que a mi entender promovió el desarrollo de estudios de carácter científico que tuvieran a los fenómenos comunicacionales como elemento central de investigación y reflexión, fundamentalmente para procurar conocer su funcionamiento, sus alcances, sus fortalezas y debilidades para o bien contrarrestar sus efectos o bien para emplearlos al servicio de diversos intereses, sean estos políticos o comerciales. Y para desarrollar este saber se echó mano a los métodos, las aproximaciones, la institucionalidad propia y ya consolidada de la denominada modernidad científica, fundamentalmente de la mano de los primeros científicos del campo social que abordaron la temática. Esto es, se aplicó el “saber hacer” científico y el “saber ser” de los científicos a efectos de explorar un fenómeno no nuevo en cuanto tal, pero que a raíz de los desarrollos tecnológicos había adquirido una nueva dimensión cualitativa que lo transformó en problema a abordar por parte de aquellos que disponen de los recursos para llevar adelante políticas científico-tecnológicas que analizaran el proceso tanto desde la perspectiva del *emisor* como desde las eventuales *recepciones*.

Cabe no obstante precisar que este “saber hacer” científico –fundamentalmente en el campo social– dista de ser un procedimiento homogéneo sobre el que reinen acuerdos más o menos generales. En este sentido el abordaje de los fenómenos comunicacionales siguió y sigue los avatares propios de la producción de conocimiento en las ciencias humanas y sociales, con sus discusiones tanto de carácter metodológico como epistemológico en torno a la delimitación de los objetos y procesos a investigar, las mejores prácticas y los abordajes correspondientes (Pardo, 2011). El tratamiento de este punto constituye, sin lugar a dudas, una necesidad ineludible para cualquier propuesta de abordaje consistente sobre los fenómenos humanos (Rasner, 2010).

El estudio de la Comunicación no se agota en los medios de comunicación de masas

Ahora bien, es notorio que la comunicación como problema a abordar y estudiar desborda claramente los marcos del fenómeno de la emergencia de los medios de comunicación de masas. Y en tal sentido lo expresado precedentemente intenta ser apenas una explicación que aporte elementos de

juicio para entender la relativamente tardía institucionalización de los estudios sobre comunicación en el contexto de las ciencias humanas y sociales.

Muy pronto el problema asume nuevas dimensiones cuando aparece en escena un tercer elemento que, siguiendo una muy afortunada expresión de Jesús Martín Barbero (Barbero, 1991), desplaza el eje de los estudios sobre comunicación desde los *medios* a las *mediaciones*, lo cual complejiza el concepto de *receptor*, asociado frecuentemente, y en una primera instancia del desarrollo disciplinar, a un contiguo pasivo e inerte. Desde entonces comienza a percibirse también el rol del receptor como *mediador y creador de contenidos* a partir de su inserción en el flujo e interacción de actores en una comunidad de habla. Esto es, como un agente peculiar y en relación claramente asimétrica frente a quienes detentan el control de los medios masivos de comunicación, pero no por ello menos activo como partícipe en el proceso de generación y retrasmisión de procesos comunicacionales.

Desde esta perspectiva, por tanto, el flujo comunicacional no será sólo un proceso de difusión de información brindado por unos y recepcionado por otros, sino la consideración de las maneras en que los diversos agentes se apropian y emplean esta información para producir significados y procesos de subjetivación. Esto implica reflexionar sobre cómo va transformándose este flujo a partir de las interacciones de estos agentes. Esto es: entender la comunicación no como un fenómeno unidireccional (de un emisor a un receptor), sino como un proceso de interacción complejo, contextualizado y mediado por multiplicidad de factores que, a la postre, crean incesantemente nueva información. Y este proceso se verifica tanto a nivel de comunicación de masas como en el resto de los procesos comunicacionales.⁴

En efecto, una vez sentadas las bases que propenden a la construcción de esta institucionalización disciplinar, los estudios sobre comunicación remiten rápidamente a otras esferas de interacción además del estudio de la comunicación de masas ya señalado: a) comunicación cotidiana e interpersonal, tanto en el ámbito público como en el privado, con su compleja red de estrategias, significaciones y resignificaciones que se hacen manifiestas a través de la verbalización, la gestualización y los mensajes subliminales y posturales que la acompañan y constituyen; b) comunicación artística en sus múltiples vertientes y expresiones; c) comunicación periodística en sus variados formatos y modalidades; d) comunicación en contextos comunitarios; e) comunicación en contextos de organizaciones con estructuras multidimensionales y complejas; f) comunicación que apunta a la divulgación de contenidos y a la educación ciudadana; g) comunicación comercial y publicitaria en el marco de la economía de mercado; h) comunicación política (desde una acepción amplia de *polis*); i) modos de comunicación alternativos e incluso heterodoxos y transgresores, los que a través de una multiplicidad de propuestas buscan romper e incluso cuestionar la pertinencia comunicacional de los medios de comunicación tradicionales y de los modos interpersonales de interacción.

Como es rápidamente perceptible, este panorama complejo hace que el campo de la comunicación sea un campo de teorías en liza que en ocasiones se oponen, en ocasiones presentan cierta contigüidad, en ocasiones se complementan:

Esto nos lleva a preguntarnos cómo, en este campo, estas teorías interactúan y se influyen unas a otras, esto es, cómo ellas forman un cierto sistema. O dónde, por ejemplo, la introducción de una nueva teoría y su evolución y perfeccionamiento acaban influenciando a las demás teorías existentes. (Martino, 2008, p. 17)

Como vimos, desde los años ochenta del siglo pasado se suman, además, otros dos fenómenos de extraordinaria relevancia en el contexto comunicacional:

- a) Por una parte la comunicación en red, descentrada o al menos que propende a una comunicación descentrada, modalidad que ha sido propiciada, fundamentalmente, por los avances tecnológicos que hacen del ciberespacio un ámbito de interacción muy peculiar. Ámbito

⁴ Michel de Certeau, por citar sólo un ejemplo, en su "*La invención de lo cotidiano*" (Universidad Iberoamericana, México, 2000), trabaja a fondo esta problemática y destaca el rol en ocasiones minúsculo pero decisivo que desempeñan estos "pequeños" agentes en la producción y trasmisión de contenidos.

que necesita y requiere instrumentos conceptuales específicos para su abordaje ya que los instrumentos tradicionales no siempre dan justa cuenta del fenómeno.

- b) Por otra, la extraordinaria difusión de la telefonía móvil que sigue siendo, junto a la ya tradicional telefonía fija, un espacio de comunicación privilegiado, tanto a nivel interpersonal como empresarial u organizativo.

En virtud de lo expresado anteriormente resulta claro que los alcances de los estudios sobre la comunicación rápidamente se multiplican, penetran y reclaman complementar todos los ámbitos donde el ser humano actúa e interviene. Estos fenómenos a los que aspiran a atender los estudios sobre comunicación se diversifican y esta diversificación requiere una concurrencia y convergencia de saberes que hacen y exigen para el estudio de los fenómenos comunicacionales un ámbito de confluencia interdisciplinaria, e incluso transdisciplinaria, en la medida en que se hace preciso que concurren también para el abordaje, exploración y comprensión de estos fenómenos esferas de acción típicamente asociadas a la producción artística o al desarrollo de técnicas y prácticas específicas, devenidas, frecuentemente, al cabo de una prolongada experiencia comunicacional.

De allí la ambigua y, en ocasiones, cuestionada denominación de “Ciencias de la Comunicación” para denominar a este campo disciplinar. El plural no remite a mi entender a un campo “inmaduro” en el que resta todo por hacer y necesita del soporte de otras disciplinas, tampoco a un estadio de transición que deberá desembocar en una estructura paradigmática “madura”, sino que expresa de manera adecuada esa necesaria confluencia de saberes en la cual, cada uno de ellos y a través de sus características propias, realiza su aporte y acumula desde cada especificidad a través de un constante diálogo que propende a la comprensión de los fenómenos comunicacionales. Podría quizá objetarse que no todos estos saberes concurrentes constituyen disciplinas científicas en un sentido estricto, pero sí es claro que el abordaje de los fenómenos comunicacionales debe realizarse desde la pluralidad de perspectivas pero con una intención decididamente crítica y científica a partir de esta confluencia, echando mano a esta muy variada caja de herramientas disponibles a efectos de ir generando construcciones conceptuales específicas.

La complejidad del fenómeno comunicacional

El investigador italiano Mauro Wolf sintetiza de manera precisa la complejidad del fenómeno en la siguiente exposición:

...los mass media constituyen al mismo tiempo un importantísimo sector industrial, un universo simbólico objeto de consumo masivo, una inversión tecnológica en continua expansión, una experiencia individual cotidiana, un terreno de enfrentamiento político, un sistema de mediación cultural y de agregación social, una manera de pasar el tiempo. (Wolf, 1987, p. 119)

Si bien la cita precedente refiere sólo a uno de los subsistemas que componen el fenómeno comunicacional, los denominados *mass media*, basta sin embargo para ejemplificar las diversas variables intervinientes en la construcción de este fenómeno: aspectos contextuales referidos al modo de producción dominante, aspectos científicos-técnicos, aspectos políticos y sociales y, no menos importante, la promoción que eventualmente los *mass media* realizan de un ambiente identitario común,⁵ la provisión de modos de entretenimiento y construcción de matrices culturales a través de lo que actualmente se concibe como industria cultural, diferente a la propuesta, a mediados del siglo XX, por Horkheimer y Adorno.

Queda claro a través de esta simple enumeración de factores concurrentes cómo el estudio sobre la comunicación excede cualquier envoltura disciplinar rígida. Esto revela, asimismo, cómo es necesario, sin relajar el rigor propio de lo disciplinar, instrumentar y desplegar para su abordaje una multiplicidad de perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas que hacen del estudio sobre

⁵ Aspecto sobre el que ha insistido Dominique Wolton muy especialmente en, entre otros, su “*Sobre la comunicación*” (Ed. Acento, Madrid, 1999).

el fenómeno comunicacional un campo con características en cierto modo no asimilables a otras ciencias humanas y sociales.

Esta diversidad de factores intervinientes en los estudios sobre comunicación ha generado, también, variadas perspectivas para su abordaje.

En efecto, la multiplicidad de perspectivas que a lo largo del tiempo se han ido elaborando sobre el estudio de la comunicación permite comprender un aspecto de fundamental importancia para la investigación comunicativa: se ha generado un campo expuesto a prácticas y discursos competitivos (sectoriales, corporativos, académicos) sobre un objeto de saber siempre parcialmente definido, que siempre excede también (y esto constituye un aspecto clave) el intento por subsumir el fenómeno desde una única perspectiva conceptual.

En efecto, el saber práctico de los profesionales de la comunicación (periodistas, comunicadores institucionales, publicistas, *gatekeepers*, etc.), no necesariamente coincide con el de las instituciones directa o indirectamente implicadas en la gestión o en el control de los medios. Asimismo, el abordaje y el trabajo sobre la comunicación interpersonal (en cualquiera de sus ámbitos) difieren sensiblemente, por sus características, de los anteriores. A su vez, la producción que se efectúa desde la academia en ocasiones propone sus propias pautas que frecuentemente eluden o subsumen bajo una perspectiva más amplia una consideración puramente instrumental del asunto: ya se trate de la implementación eficaz de políticas de comunicación institucionales; medición de audiencias; elección de contenidos; mejora de la calidad de emisión y trasmisión; promoción de plataformas “amigables” de información, etc.

Por otro lado, punto de singular importancia, a partir de las nuevas tecnologías emergentes (no sólo comunicacionales) se consolida e impone lo que Ellul denominó *La edad de la técnica* u “orden técnico” (Ellul, 2003). En este ordenamiento técnico juegan un rol primordial la publicidad y la comunicación —la de masas sin duda, pero también la interpersonal en prácticamente todos sus ámbitos— como reproductoras y potenciadoras de la constante expansión del propio sistema político y económico a gran escala⁶.

Este sistema técnico, altamente organizado, no proporciona solamente mejores respuestas a presuntas necesidades comunicacionales e informacionales mal cubiertas o insatisfechas, sino que crea incesantemente otras, multiplica los espacios y las modalidades de intercambio, información y comunicación; satura el mercado con ellos; desborda cualquier intento por aprehenderlos. Este asunto se ubica hoy en el centro del debate y genera la necesidad de ampliar considerablemente el marco contextual para abordar los fenómenos comunicacionales que se generan a partir de la vertiginosa transformación de las nuevas TIC.

En suma, no sólo son múltiples las variables intervinientes en la construcción del fenómeno comunicacional, sino que su abordaje, tanto desde lo epistemológico como lo metodológico, necesariamente varía en función de la elección o la jerarquización de algunas de estas variables y del punto de vista que se emplee, generando diversas puertas de acceso al fenómeno. Desde luego, es vital tener en cuenta qué se elige y por qué, *desnaturalizando* de continuo el fenómeno a efectos de enriquecer la comprensión de su complejidad. Sin embargo cabe aclarar que lo anterior no supone admitir de manera ecléctica una especie de “todo vale”, donde cualquier aproximación sea válida o admitir que cualquier puerta de acceso resulta igualmente buena, sino, precisamente, advertir que la pluralidad de perspectivas debe constituirse en materia de incesante reflexión, análisis e investigación.

Por tanto, siendo conscientes de esta pluralidad, de esta conspicua incompletud para abarcar el fenómeno comunicacional, entiendo necesario emplear estrategias inter y transdisciplinarias para el abordaje del fenómeno comunicacional.

En efecto, los procesos del mundo material exceden esos límites, los desbordan de continuo. A modo de simple ejemplo: el ser humano individual no termina en los múltiples confines de su envoltura física. No es pura física y química, tampoco un ente meramente dotado de funciones fisiológi-

⁶ No sólo Ellul, por cierto, tomó este rol de la comunicación de masas como central al sistema técnico que vertebra y sostiene el modo de producción capitalista. La denominada Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, Marcuse, Habermas) y el propio McLuhan hasta cierto punto, por citar sólo a algunos, han puesto un fuerte énfasis sobre esta cuestión.

cas al que se añade un alma o una conciencia; lo precede una historia, precisa de otros para reconocerse como individuo con otros, inserto en una cultura a través de un proceso de socialización que se da en un contexto de pasiones, afectos y relaciones lúdicas o profesionales con humanos y no humanos. ¿Cuántas disciplinas habrán de conjugarse para conocer y aspirar a entender al ser humano?

Las disciplinas, por tanto, inscriben sus objetos en un marco específico que aspira a cierto tipo de confinamiento donde pueden ejercer la observación, ensayos y experimentos en un ambiente relativamente controlado. De este modo aísla un segmento de objetos del resto de objetos y procesos de otros campos, e incluso de parte de sí mismos, a efectos de una mayor profundización y eficacia técnica que, en efecto, es claramente perceptible. Pero esta virtud puede transformarse en viciosa si lo que permite ganar en profundidad impide o tergiversa, si no se toma conciencia de sus límites, una apreciación de los procesos del mundo material en redes de interacción amplias y complejas que los contienen, los explican, los promueven.

Como sugiere Horkheimer:

El modo de consideración que aísla actividades y ramas de actividades, junto con sus contenidos y objetos, requiere, para ser verdadero, la conciencia concreta de su propia limitación. (Horkheimer, 2003, p. 232)

La forma de abordaje que finalmente puede romper el aislamiento de los saberes y la fragmentación en múltiples ramas de actividades sin vasos comunicantes y, a partir de allí, generar una percepción de los procesos en redes amplias es la interdisciplinariedad. Lo que no implica, desde luego, un relajamiento del rigor propio de lo disciplinar, sino una mirada tanto *cooperativa* como *compartida* que aspira a un panorama más amplio de redes de relacionamiento que combine lo disciplinar con la necesaria apertura a otras percepciones, otras sensibilidades, otros abordajes, otros intereses y otras expectativas.

Gregory Bateson denominó *la pauta que conecta* a este proceso de apertura que debe comenzar a través de un imprescindible tendido de puentes con tránsito de doble vía.

Se pregunta Bateson:

¿Qué pauta conecta al cangrejo con la langosta, y a la orquídea con el narciso, y a los cuatro conmigo? ¿Y a mí contigo? ¿Y a nosotros seis con la ameba, en una dirección, y con el esquizofrénico retardado, en la otra? (Bateson, 2002, p. 18)

Y continúa:

Hemos sido adiestrados para pensar en las pautas como cosas fijas. Eso es más cómodo y sencillo, pero, desde luego, carece de sentido. En verdad, para comenzar a pensar acerca de la pauta que conecta lo correcto es pensarla primordialmente (cualquiera sea el significado de esta palabra) como una danza de partes interactuantes, y sólo secundariamente fijada por diversas clases de límites físicos y por los límites que imponen de manera característica los organismos. (Bateson, 2002, p. 23)

A modo de conclusión

La interdisciplinariedad es, por tanto, una necesidad práctica e instrumental, puesto que diversos grupos provenientes de áreas diversas del quehacer profesional, artístico y científico se reúnen y cooperan para abordar problemáticas concretas o generar soluciones ingeniosas a las demandas planteadas, utilizando para ello sus “cajas de herramientas”; esto es, las prácticas, las conceptualizaciones y los métodos que las propias tradiciones han acumulado en esa constante interacción con la complejidad del mundo material. Necesidad de interacción que, por otra parte, ha puesto incluso de manifiesto la creciente especialización y su segmentación de la realidad material. Y por ello, también, la interdisciplinariedad es una condición tanto ontológica como epistemológica, puesto que la necesidad del trabajo cooperativo resulta claramente señalada por los bordes borrosos de los objetos de estudio, que se extienden y entrelazan mucho más allá de esos límites y particiones que se han trazado las disciplinas y las profesiones.

De esta manera propenderemos en el campo comunicacional no a un cercenamiento o a una suerte de unificación forzada u homogenización de perspectivas, sino a un esclarecimiento del valor heurístico de cada una de ellas, tanto en lo que refiere al desarrollo de programas de investigación como a la trasmisión de estas perspectivas en el aula o a la interacción con agentes profesionalmente involucrados en la acción comunicativa.

Finalmente, y de acuerdo a lo que expresara en las líneas precedentes, aspiro a que los estudios sobre comunicación no sólo hagan foco en torno a problemáticas heredadas, con las que la propia realidad nos continúa desafiando; sino que a través de esta construcción interdisciplinaria pongan permanentemente en cuestión, y de manera crítica, las perspectivas osificadas que sólo dan legitimidad al abordaje metodológico estándar de sus objetos de estudio, ya de antemano en estrecho acuerdo con las expectativas previas sobre lo que constituye un problema y sus eventuales soluciones.

REFERENCIAS

- Bateson, G. (2002). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ellul, J. (2003). *La edad de la técnica*. Barcelona: Octaedro.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huxley, A. (1958). *Retorno a un Mundo Feliz*. Disponible en: <http://www.rebellion.org>
- Kunsch y Mendes de Barros (eds.) (2008). *Comunicação, saber, arte ou ciência?*. São Paulo: Ed. Pleiade.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Martino, L. (2008). O campo da comunicação e suas teorias. En *Comunicação, saber, arte ou ciência?* (pp. 13-34). São Paulo: Ed. Pleiade.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Pardo Rodríguez, I. (2011). ¿Necesitamos bases filosóficas y epistemológicas para la investigación con Métodos Combinados? *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297124014004>
- Rasner, J. (ed.) (2010). *De la epistemología a la metodología y viceversa*. Montevideo: CSEP/UDELAR.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

SOBRE EL AUTOR

Jorge Rasner: Licenciado en Filosofía. Magíster en Ciencias Humanas. Prof. Adjunto del Área de Teoría de la Comunicación. Encargado del curso de Epistemología y La construcción del fenómeno comunicacional. Dicta cursos de grado y posgrado en Epistemología y Metodología de la Investigación. Publica regularmente en publicaciones nacionales y extranjeras.

La ilustración en las novelas cortas de Julio Camba

Agustín Gómez Gómez, Universidad de Málaga, España

Resumen: A lo largo del primer tercio del siglo XX en España se editaron las denominadas novelas cortas. En poco tiempo se convirtieron en un modelo editorial popular con un extraordinario éxito. Fueron publicadas por algunos de los escritores más consolidados en el panorama literario español, pero igualmente sirvió para los escritores emergentes. Una de sus características era que estaban ilustradas. Estas ilustraciones nos permiten comprobar la relación texto-imagen y conocer un modelo de diseño editorial. En este artículo analizamos su desarrollo a través de dos novelas del mismo autor, pero editadas en diferentes colecciones e ilustradas por diversos artistas.

Palabras clave: ilustración de novelas, relación texto-imagen, Julio Camba, cultura popular

Abstract: The so-called short novels were edited in Spain during the first third of the twentieth century. They soon became a popular and extraordinary successful editorial model. They were published by some of more established writers in the Spanish literary landscape, but they were also used by emerging writers. One of their characteristics was that they were illustrated. These illustrations allow us to witness the text-image relationship and to see a model of editorial design. In this article, we analyze their development through two novels by the same author, but published in different collections and illustrated by various artists.

Keywords: Illustration of Novels, Text-Image Relationship, Julio Camba, Popular Culture

Introducción

Durante el primer tercio del siglo XX las denominadas novelas cortas se sucedieron desde que en 1907 salió *El cuento semanal* (1907-1912) dirigido por Eduardo Zamacois. Luego vinieron *Los contemporáneos* (1909-1926), *La novela semanal* (1921-1925), *La novela de hoy* (1922-1932), *El libro popular* (1912-1914), *La novela de bolsillo* (1914-1916), *La novela corta* (1916-1925), *La novela mundial* (1926-1928), *La novela de una hora* (1936) y otras muchas que animaron el ambiente literario español (Sainz de Robles, 1957; Zamacois, 1969; Sainz de Robles, 1975; Sánchez Granjel, 1980; Galindo, 1996). Entre las muchas características de estas publicaciones, una común a todas ellas era que estaban ilustradas y que las imágenes se consideraban un elemento relevante. Esta proliferación vino acompañada, además, por revistas también figuradas como *Blanco y Negro* (1891-1936) y *La esfera* (1914-1930), otras publicaciones literarias como los *Cuentos de Calleja*, que también se caracterizaban por incluir imágenes entre sus páginas, y un enorme desarrollo del cartel publicitario, lo que dio lugar a una edad de oro de la ilustración en España.

La ilustración de libros estuvo ligada al arte de la estampa (Carrete, 2004, pp. 15-23) y luego a las ilustraciones de revistas, pero en todos los casos el predominio del texto sobre la imagen las diferencia claramente. La presencia de una narración previa en el que se inserta la imagen supone el mejor elemento a considerar en cualquier definición, pero sin menoscabo de que el artista es primero un intérprete y después un intermediario entre el escritor y el lector. También hay que considerar que se trata de un formato que está muy lejos de la novela gráfica e igualmente distante del cómic, en el que la imagen predomina sobre el texto. Más aún, el hecho de que el texto literario sea de un autor –lo realmente importante– y las ilustraciones de otro, hace que estos últimos sean subsidiarios de los primeros, hasta tal punto que si se suprimieran las ilustraciones, la lectura sería la misma y en muchos sentidos no pasaría nada, pensemos por ejemplo en las populares ilustraciones de Gustave Doré para *La divina comedia* o para *El Quijote*, es decir, textos que nacieron sin necesidad de que les acompañara una imagen. El papel de secundarios se observa también en el hecho de que el ilustrador recibía el texto una vez terminado, normalmente sin necesidad de conocer al escritor o enta-



blar contacto con él, pues los editores eran el puente entre unos y otros. A pesar de esta circunstancia de dependencia las ilustraciones se consolidaron como un elemento imprescindible para las ediciones populares de las novelas breves. En muchos sentidos podemos decir que se aunaba una cierta alta cultura (el texto) con la baja cultura (la ilustración), que desde muchos puntos de vista, la Escuela de Fráncfort por ejemplo, no es más que una seudocultura. Aunque no es este el lugar para realizar un análisis de la evolución de las novelas que se publicaron (de una cierta calidad literaria a una banalización), no cabe duda de que los textos se fueron estandarizando en la búsqueda de un público mayor. La ilustración, en cualquier caso, es inseparable del desarrollo de una cultura de masas que en el caso de la ilustración jugaba un papel a la inversa, es decir que las clases sociales más elevadas consumían cultura de masas, porque principalmente era dirigida a la “gente elegante”.

Aunque no se puede considerar un género –en el sentido de poseer unos mecanismos culturales que conforman unas categorías (narrativas, argumentales, iconográficas, temáticas, etc.) que las hacen reconocibles–, sino más bien un formato, las novelas ilustradas tuvieron un extraordinario desarrollo que hay que achacar entre otras causas al papel de los ilustradores. Éstos introducían en el flujo de la narración una imagen que, como señala Valeriano Bozal, además de precisar una mayor singularidad de lo representado se somete a las condiciones de la temporalidad y por tanto permite huir de todo tipo de retórica simbólica e incidir en la representación de escenas y personajes cotidianos (Bozal, 1989, p. 11), lo que en muchos casos está en la línea de las novelas de kiosco que tenían en el costumbrismo a una de sus señas de identidad.

Todas las publicaciones periódicas españolas contaban con una nómina de artistas que trabajaban casi a destajo y cobraban unas pocas pesetas, no así los escritores que llegaron a cobrar hasta dos mil pesetas en los años veinte. Por ejemplo, Rafael de Penagos en la primera década del siglo XX venía a cobrar 2,50 por las ilustraciones de los libros, o al menos así lo expresa él mismo por el trabajo de *El conde Montecristo* para *La Novela ilustrada* que dirigía Blasco Ibáñez. Pero en la segunda década ya cobraba cien pesetas por las portadas de los libros (Pérez, 2006, pp. 34-35, 141-142; Camín, 1932). En ocasiones había un director artístico que también ilustraba, como el caso de Manolo Tovar que realizó caricaturas de los escritores en las portadas y que fue una pieza importante en la edición de *El cuento semanal* una vez que la dirección pasó de Zamacois a Francisco Agramonte. La lista de los ilustradores es muy amplia y prácticamente los vemos en todos los activos de las novelas de kiosco y revistas ilustradas. Sólo en *El cuento semanal* participaron los dibujantes Andrade, Estevan, Lozno, Medina Vera, Pedrero, Robledano, Posada, Juan Francés, García-Guijo, Fernández Mota, Montagut, Melitón González, Durá, Moyano, Mira, Álvarez-Dumont, Parrilla, Salaverría, Menéndez, Marco, Llorens, Romero Calvet, Pichot, Martínez-Jerez, Escobar, Villalobos, Agustín, La Rocha, Santana Bonilla, Condoy, Penagos, Carlos Vázquez, Tousgain, Palao, Julio Antonio, Sancha, Téllez, Huidobro, Ainaud, Pizano Martínez, Montero, Castelao, Coullaut Valera, Ángel Vivanco, Pick, Bello Piñeiro, Pueyo, Miguel, Cerezo Vallejo, Pedraza, Emilio Porset, Rickers, Olive, Estrada, Manchón, Blanco Coris, Pompey, Gutiérrez-Lattaya, Arrue, Bartolozzi, Robledano, Víctor Miguel e Yzquierdo Durán; y en *Los contemporáneos* estaban Pinazo Martínez, Ape, Cilla, Exoristo, Salmerón, Tito, Cabrera, Espi, Martínez Abades, Méndez Bringas, Banda, Félez, Adela Carbone, Aguirre, Gascón, Hidalgo, Fariol, Tillac, Oliver Aznar, Chacón Montoro, Barrial, José Zamora, Moya del Pino, Gregorio Vicente, Cuevas, Laura Albéniz, Sobrino, Máximo Ramos, Loygorri, Varela de Seijas, Monte Negro y Hermúa (Sánchez Granjel, 1980, pp. 53, 63, 81), es decir, los más relevantes ilustradores del momento.

Su difusión fue extraordinaria. Aunque las cifras varían entre un autor y otro, que van desde los trescientos mil ejemplares para los primeros números de *La novela corta* y más de cinco mil novelas puestas en circulación (Sainz de Robles, 1975, pp. 97, 104), a los setenta mil ejemplares de una sola tirada y en las series más populares editados más de tres mil títulos (Sánchez Granjel, 1980, p. 83), los más prudentes datos son ya de por sí una muestra fehaciente de la enorme difusión de estas obras (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996).

El propósito de las novelas era profundamente altruista y moderno. Por un lado se pretendía seguir el modelo de la *nouvelle* francesa, y por otro se quería elevar el nivel de cultura a través de un producto de calidad y barato que aproximase la lectura a los españoles. En el segundo número

(1916) de *La novela corta* el director José de Urquía señala que tenía la intención de aumentar el nivel cultural del país, dignificar al obrero y en esa declaración de intenciones llega a escribir:

Gracias a nosotros, esas vergonzosas polémicas taurinas del bajo pueblo, entre quién es mejor si Belmonte o Joselito, desaparecerán. El artesano, en vez de toros, hablará de letras, y el obrero, al salir de los talleres, discutirá sobre quien escribe mejor, si Benavente o Galdós, si Blasco Ibáñez o Baroja, si Dicenta o Valle-Inclán. (Sánchez Granjel, 1980, p. 83)

Por otro lado, buena parte de los mejores escritores del momento, los que venían de la Generación del 98 y las jóvenes promesas que comenzaban a despuntar, participaron en algún momento en aquellas publicaciones. El caso de Julio Camba no es precisamente de los más prolíficos, pues solamente publicó *El destierro* y *El matrimonio de Restrepo*, y aunque se anunció una colaboración en *La novela mundial* nunca llegó a editarse (Sánchez Granjel, 1980, p. 120). De todas formas esta exigua producción en las novelas breves no es de extrañar, pues ambas obras, especialmente *El destierro* que es una novela autobiográfica y política, son atípicas dentro de las que se editaban entonces, muy centradas en el erotismo y costumbrismo. No hay que perder de vista que buena parte de la literatura que se hizo desde la plataforma de las novelas breves tenía un componente femenino importante, lo que supuso que la mayoría de las ilustraciones acentuasen los motivos de jóvenes muchachas modernas con las que las lectoras se identificaban. En líneas generales, los temas de estas novelas cortas combinaban la descripción realista y las situaciones de lo que se denominó las novelas galante o sicaléptica en las que el contenido erótico era básico, lo que en muchos sentidos se aleja de la temática habitual de Julio Camba. En sus dos novelas el segundo de los aspectos es inexistente, y el primero de ellos, aún siendo relevante, no está a la cabeza de su temática. Esto condicionó sobremanera la ilustración de unos textos un tanto atípicos dentro de la tipología de las novelas cortas de la época. Igualmente fuera de lo normal es el componente político de *El destierro*, pues tanto en *El cuento semanal* como en *La novela de hoy* era una temática que brillaba por su ausencia.

Objetivos

El propósito principal del presente estudio es conocer el comportamiento de las ilustraciones de las novelas cortas. Esto afecta tanto a la relación texto – imagen, como al diseño editorial.

En este contexto pretendemos:

- A. Conocer cuáles eran las características editoriales de estas publicaciones populares.
- B. Analizar la relación texto-imagen a partir del principio de que el ilustrador trabaja con un texto dado.
- C. Indagar el papel del ilustrador y sus mecanismos creativos.

En definitiva, queremos visibilizar la importancia de estas publicaciones no desde el texto literario, donde se han hecho numerosas aportaciones, sino desde sus ilustraciones.

Metodología

En tanto que en este artículo pretendemos poner sobre la mesa algunas características sobre la relación texto-imagen a partir de su comportamiento en las novelas breves del primer tercio del siglo XX en España, tomamos el método del análisis del discurso que desde una posición cualitativa permite una descripción de las estructuras y estrategias en sus niveles de sintaxis, semántica y pragmática.

Hemos considerado un análisis de caso al contemplar en nuestro estudio dos obras (*El matrimonio de Restrepo* y *El destierro*) de un mismo autor literario (Julio Camba), en dos editoriales diferentes (La novela de hoy y El cuento semanal) y con ilustradores diferentes (Rafael de Penagos, Sirio, Jover y Mira). El análisis de la narración textual y de las ilustraciones permite codificar el comportamiento de esta relación. Consideramos para ello el punto de vista semiótico de Roland Barthes sobre la relación texto imagen en sus funciones de anclaje y relevo, los mensajes lingüístico, denotado y connotado y lo aplicamos desde un proceso que permite establecer las relaciones de las estructuras con los contextos editorial, literario, artístico y cultural. Tomamos igualmente como

referencia la idea barthesiana del texto destinado a connotar la imagen; a sublimar, patetizar o racionalizar la ilustración; a hacer más pesada la imagen, imponerle una cultura, una moral o una imaginación; o a reducir el texto a la imagen.

La ilustración en *El destierro* (1907) y *El matrimonio Restrepo* (1924)

La ilustración, como hemos señalado, era una parte importante en la difusión de estas novelas. Eduardo Zamacois relata que al ocurrírsele la invención del modelo de novela breve que aplicó en *El cuento semanal* tuvo siempre presente la ilustración como una pieza fundamental:

Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma veía según nació después. Cada número, de veinticuatro páginas, de papel couché, lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada a colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados y aparecerían los viernes –precisamente los viernes– al precio de treinta céntimos ejemplar. (Zamacois, 1969, p. 236)

Tana García ha señalado que las ilustraciones para *El Cuento Semanal* variaba entre las 12 y 20, sobre unas 20 páginas que era el número más habitual, lo que daba una media de 1,5 ilustraciones por cada dos páginas (García, 2007, pp. 71-72). En nuestro caso hay 22 páginas y 14 ilustraciones lo que se ajusta a la media. No hay estudios de estas características para *La novela de hoy*, que el caso de *El matrimonio de Restrepo* es de 60 páginas con 10 ilustraciones, lo que crea una media bastante más baja, pero que se ajusta a la media de estas publicaciones. Sobre 10 obras consultadas las ilustraciones variaban entre las 9 y las 12 y las páginas entre las 60 y 64, lo que también se ajusta a la media de estas ediciones.

Portada y contraportada

La portada podía presentar un retrato-caricatura del autor, una obra a color que sintetizaban una parte del contenido o se destacaba una figura atractiva como apelación de lo que se encontraba en su interior. Las dos novelas que nos ocupan sirven como modelo de esta tipología. En el caso de *El destierro* se optó por el retrato del autor, planteamiento que Zamacois diseñó desde el principio para *El cuento Semanal* como hemos visto. La portada fue realizada por Manuel Tovar, encargado de esta parte de la ilustración en todas las novelas, con un retrato caricaturesco de un joven Camba de pie con bigote y pelo alborotado. En esta ocasión, además, hay que considerar que al subtitularse *Memorias de Julio Camba* justificaba aún más la aparición del escritor.

Figura 1: Portada de *El destierro* de Manuel Tovar



Fuente: *El cuento semanal*, 1907.

Figura 2: Contraportada de *El matrimonio de Restrepo* de Sirio

Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

En *La novela de hoy*, cuyo diseño editorial estaban mucho más cuidado, para *El matrimonio de Restrepo* se optó por el sistema de portada con ilustración alusiva al contenido, y contraportada con el retrato del autor. Penagos hace la primera y Sirio la caricatura del final. Esta última evidencia el paso de los diecisiete años que median entre ésta y la de *El destierro*. El pelo alborotado se ha convertido en una cuidada cabellera peinada hacia atrás que evidencia las entradas de la edad, el bigote ha desaparecido y una ligera papada marca ahora su afición gastronómica.

Especialmente interesante nos parece la portada realizada por Rafael de Penagos, que es el autor también de las ilustraciones del interior. Para construirla recoge una parte de la narración, la que se refiere a *La nadadora*, novela dentro de la novela, que alude a cómo una joven salvó la vida a un hombre que arrastrado por la corriente marina en la playa de Biarritz se hundía hasta que Carmen, la mujer nadadora, le llevó hasta la orilla. Penagos pinta a una mujer con un traje de baño, pañuelo y zapatillas rojas que bucea entre cuatro peces. El momento elegido no es el dramático del rescate, con total omisión del hombre, sino como suele ser habitual en estos casos, se ha escogido la figura de una mujer atractiva que funciona como reclamo de la novela. Penagos se muestra extremadamente eficaz como diseñador pues sin renunciar al contenido de la novela hace un quiebro para llegar al público femenino, que era el mayoritario de las novelas breves, a través de una imagen de fuerza con la atractiva joven del bañador. Por eso escoge el único momento en el que una mujer se convierte en protagonista de la novela de Camba, que está trufada hasta ese momento de una visión, si no misógina, sí carente de empatía con el mundo femenino.

Más relevante aún es el hecho de que la portada está realizada a partir de una ilustración que realizó en 1917 para *Floralia* y que apareció publicada en *La esfera* (Pérez, 1990, pp. 120-121; Pérez 2006, pp. 141-142, Gómez, 2010, pp. 365-375). Allí vemos a una joven con bañador rojo que bucea acompañada por otra muchacha con traje de baño azul, y recrea las profundidades marinas con numerosas plantas y peces de distintos tamaños. En esta ocasión Penagos se apoya en un texto titulado *Leyenda y Realidad* que acompañaba al anuncio y en el que contaba una supuesta leyenda de una hija del rey de Egipto que condenada a la fealdad fue a buscar perlas en las profundidades marinas para recuperar la belleza y quedó atrapada por el dios de las olas. El texto termina señalando que si hubiera ido a las perfumerías *Floralia* hubiese acabado con el conjuro sin exponerse a perder la libertad. Lo realmente relevante es observar cómo de nuevo Penagos construye su imagen a partir de un texto, al que es fiel, y con él realiza un portentoso ejercicio de modernidad.

Figura 3: Portada de *El matrimonio de Restrepo*



Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

Figura 4: Ilustración para *Floralia*



Fuente: *La Esfera* n° 193, 1917.

La utilización de esta imagen para la portada de *El matrimonio de Restrepo* no es en ningún caso una copia torpe, sino que hay unas modificaciones que denotan el conocimiento que tenía del texto de Camba y, además, nos sirve para que conozcamos algo de su manera de trabajar. Penagos omite la vegetación marina, elimina a la segunda joven, cambia la dirección del buceo y, en definitiva, construye una portada con los elementos imprescindibles, eliminando paisaje y focalizando a la muchacha de rojo como punto visual en una diagonal de interés de derecha a izquierda y de arriba abajo. Al referirnos a la manera de trabajar de Penagos hemos de considerar que su producción gráfica fue enorme, calculándose en más de diez mil obras, lo que permite hacernos una idea de la casi obligada utilización de su propia obra como si de una producción en serie se tratase, sin menoscabo de que siempre se ajustaba a la finalidad propuesta. Tampoco hay que olvidar que Penagos construyó un modelo de mujer atractiva y moderna que fue sobradamente empleada en la publicidad de la época, lo que hace que veamos en muchas ocasiones que las *mujeres penagos* se tengan necesariamente que parecer unas a otras, incluso considerando el éxito que tenía, que se buscara deliberadamente la semejanza.

Ilustraciones interiores

Realmente donde residía la importancia de las novelas ilustradas era en las páginas interiores. Sin embargo, la importancia de las ilustraciones queda minimizada al observar que cuando las colecciones se vieron envueltas en problemas financieros, éstas fueron a menudo las primeras sacrificadas. En *Los contemporáneos*, por ejemplo, los últimos años de su existencia fueron suprimidos los dibujos interiores y quedaron únicamente en las portadas, y en *La novela semanal* a los dos años de iniciarse su andadura también fueron suprimidas las ilustraciones que acompañaban al texto. Recordar el tamaño de la edición, reducir la calidad del papel y eliminar las ilustraciones eran, por ese orden, los tres elementos que antes se anulaban para mantener el precio barato.

Una consideración importante, y de la que apenas se ha investigado, es saber cuál era la relación entre el ilustrador y el escritor, y entre el primero y el editor. Conocerlas nos ayudaría sobremanera a saber cuáles eran los condicionantes con los que se tenía que enfrentar el artista o la libertad de creación con la que contaba. Algunos aspectos que más abajo iremos viendo, parecen indicarnos que, al menos en estas publicaciones, los dibujantes no tenían ninguna cortapisa y elegían libremente la escena que iban a realizar y con el estilo propio. Eso no es obstáculo para que imaginemos que antes de pasar a la imprenta fuese supervisado el trabajo, incluso en el caso de Penagos y Camba que eran amigos y compañeros de tertulia, existiese un conocimiento previo del trabajo entre escritor y artista.

A la hora de buscar un modelo en la relación texto e imagen, hemos de separarnos de la tipología que desde Roland Barthes se viene usando –anclaje o relevo–, porque aquí el texto es previo y motor de la existencia de las imágenes. Éstas tienen unas coordenadas y características que las definen como un modelo de ilustración propio. Por un lado debe proporcionar al lector una imagen que se ajuste al relato y que resulte creíble, pero además, y ahí reside la dificultad, en su conjunto deben tener el sentido general del relato. No es raro encontrar ilustradores que se limitan a traducir en imágenes lo que el texto dice, lo que conduce a una especie de competencia entre uno y otro en vez de potenciarse mutuamente.

Dentro de la tipología de la ilustración de las novelas podemos encontrar el modelo *trailer*, recurso apelativo que pretende dar interés a la narración, que aun siguiéndola prefiere enfatizar no lo relevante sino lo que puede proporcionar más interés. Un segundo modelo es el tipo narrativo que sigue fiel al texto en lo realmente importante de la historia. En ocasiones, en las novelas ilustradas las imágenes iban acompañadas de una cita textual que aseguraba su relación con la narración, modelo que siguen por ejemplo en *La novela de una hora* y *Los novelistas*. Es evidente que este modelo obligaba a los ilustradores a ser fieles a lo que se estaba contando, pero tampoco era un obstáculo para que enlazasen de forma general con el sentido del texto. Mientras que en el modelo *trailer* las imágenes no nos dan cuenta del todo de lo que realmente es la historia, en el segundo, el tipo narrativo, se aproxima mucho más a ella. En ambos tipos las ilustraciones pretenden ser casi siempre descriptivas, recalcando de una u otra manera las características fisionómicas y psicológicas de los protagonistas, y construyendo los espacios en los que se desarrolla la acción.

El destierro

El destierro contiene catorce ilustraciones sobre veintidós páginas, quedando sin ilustrar siete (las 3, 10, 13, 14, 18, 20 y 21), pues en la cuarta hay dos (no computamos las dos de publicidad, la primera y la última). Esta distribución indica un cierto desorden en el diseño editorial, al que se suma el hecho de que muchas de las imágenes están en páginas que corresponden a otro texto, y no precisamente porque se hubiera querido realizar una función anticipativa o rememorativa.

Tabla 1: Correspondencia entre imagen y texto en *El destierro*

Página ilustración	2	4 (2)	5	6	7	8	9	11	12	15	16	17	19
Página referencia textual	2	3-4	3	6	8	8	13	13	14	18	20	20	21

Fuente: *Elaboración propia, 2014.*

Aunque el ilustrador a veces concentra excesivamente las imágenes al principio y al final de la narración, por ejemplo al texto de las páginas 4 y 20 corresponden dos ilustraciones, y entre la 16 y 19 no hay ninguna, la confusión en cualquier caso es achacable también al editor y al tipo de edición barata que no permitía grandes planificaciones.

Todas las ilustraciones fueron realizadas por A. Mira, quien se muestra como un excelente dibujante que realiza unas imágenes a veces con gran detallismo, excesivo por ejemplo en los detalles de los espacios, y parco en los rasgos fisionómicos. Igualmente es significativa la tendencia a las agrupaciones de personajes, lo que entraña alguna dificultad en ocasiones para identificar a alguno de los protagonistas, pero a cambio gana extraordinariamente en la construcción del movimiento y la acción casi siempre acentuada de los personajes. Este ilustrador es un gran desconocido, pues ni en *El Cuento Semanal*, ni en otras publicaciones de kiosco, en las que la mayoría de los autores se van repitiendo, lo volvemos a encontrar. Su forma de trabajar lo vincula a los ilustradores del siglo XIX, especialmente a Francisco Ortego y Leonardo Alenza, pero al menos en las ilustraciones que realizó para *El destierro*, eliminó todo rastro del pintoresquismo propio de las ilustraciones de ese siglo en España, y dotó a sus dibujos de un extraordinario dinamismo, muy ajustado a la ilustración de libros.

En la primera ilustración de la página 2, vemos un dibujo de Orsini, el protagonista de la novela, ligeramente idealizado, especialmente en lo relativo a su peso. La imagen pertenece a la primera frase de la novela, donde se le describe: “Orsini era un anarquista italiano, gordo, barbudo y jovial”.

En la página 4 hay dos ilustraciones. La primera corresponde a un texto de la página anterior. En ella vemos los retratos de cinco varones, tres con sombrero, uno con gorra y el quinto con la cabeza descubierta, de ellos dos barbudos, dos con bigote y el quinto imberbe. La caracterización es más bien pobre, no quedando reflejados los aspectos fisionómicos de una manera contrastada, hasta el punto de que a Orsini, al que ya habíamos visto en la imagen anterior, le identificamos más por la anterior descripción y el sombrero que por el parecido con su primer dibujo. La ilustración corresponde a un texto en el que se dice: “un día, Blanca, Arturo, Orsini, Pazzzerini, yo y otros cuantos, salimos de un baile anarquista.” Es fácil darse cuenta de que además de omitirse a la mujer, las imágenes no corresponden al ambiguo número de amigos, y en vez de optarse por una composición de muchedumbre se ha preferido concretarlos en cinco bustos.

Por debajo tenemos otra ilustración en la que vemos a un policía de espaldas que detiene a Pazzzerini. La acción corresponde al momento en el que éste salta una verja para medir los brazos de una escultura de Rodin, por lo que un policía le detiene. En la imagen vemos a Pazzzerini en el momento en que es agarrado por el brazo, con gabán, americana y chaleco, pero el texto nos dice que “Pazzzerini, en menos de un segundo, se quitó aquella misma americana que un propietario milanés había destinado para asustar a los pájaros ladrones, se despojó del chaleco que había adquirido en Patterson, se desprendió los tirantes...”. Al ir vestido con la americana pudiera ser que el personaje detenido de la imagen no fuera Pazzzerini sino otro de los amigos de correrías, pero entonces la acción se trasladaría a lo menos relevante, cuestión ésta que subvertiría el principio de correspondencia con el texto. Esta es probablemente la forma en la que Mira prefiere anular la relación del texto con la imagen en aras de incidir más en la acción.

La ilustración de la página 5 atañe al texto de dos páginas anteriores. En esta ocasión vemos un dormitorio en el que el narrador, el propio Camba, está acostado y a los pies de la cama vemos a Pazzzerini junto a una silla con una americana en la mano. La ilustración corresponde al texto que dos páginas antes hemos leído: “Una noche que yo me acosté en su cuarto, a medida que se desnudaba me fue haciendo la historia de todas sus prendas. Primero se quitó el gabán...”. Aquí vemos que el modelo seguido es el tipo descriptivo, con una correspondencia muy precisa entre el texto y la imagen.

Figura 5: Ilustración página 5 de *El destierro* de A. Mira

Fuente: *El cuento semanal*, 1907.

En las tres siguientes ilustraciones se produce la mayor correspondencia entre el texto y la página en la que se inserta la ilustración. Además vemos cómo Mira sigue en la línea de imágenes que traducen el texto, sin menoscabo de que vayan marcando un estilo que dota al conjunto de coherencia. En la página 6 vemos a Camba y Basterra en la Cafetería Sportman, sentados junto a una mesa y mirando a una mujer que pasaba por delante de ellos. La ilustración se ajusta al texto al pie de la letra: “De vez en cuando, entraba en el Sportman alguna mujer elegante, y tanto Basterra como yo, pensábamos que, a nuestra vista, un escalofrío de terror la recorría la médula...”.

La siguiente la ilustración corresponde a un mitin en el que a lo lejos vemos a un orador subido a una pirámide que se encontraba en la Plaza Victoria, y a su alrededor una muchedumbre que le escuchaba. En un primer plano, vemos a un policía que con el sable en la mano acomete a otro manifestante. En esta ocasión la imagen se adapta a la esencia narrativa del texto, y al mismo tiempo se ajusta a la frase que leemos en la misma página: “Y, en efecto: los vigilantes, para confirmar este aserto, desnudaban los sables y se lanzaban sobre nosotros”.

La imagen de la página 8 guarda relación con la anterior, pero ahora es una mujer la que ofrece el mitin. La vemos en un primer plano frente a una concurrida muchedumbre de hombres. Se trata de Virginia Volten, que como se nos señala en el texto era una habitual oradora: “Entre los oradores que hablaban en los mitins con más frecuencia, había una valiente muchacha que se llamaba Virginia Volten.”

A diferencia de las tres anteriores, las tres siguientes ilustraciones no se ajustan a la página en la que se encuentran. Como en otras ocasiones, Mira realiza una ilustración con un poderoso dinamismo y gran detallismo, al tiempo que congela el movimiento en un efecto muy cinematográfico. Estas tres imágenes siguen en la línea del modelo narrativo, al que en ocasiones vemos enfatizar la acción como si de un *trailer* se tratara.

La ilustración de la página 9 muestra al fondo a unos obreros trabajando en la construcción de una tarima al aire libre, y en primer plano a Camba y Basterra hablando con otro obrero. La imagen corresponde a un texto que está tres páginas después: “Basterra y yo nos fuimos a Palermo. Tomamos el aperitivo en el Pabellón de los Lagos, y luego nos pusimos a dar un paseo por la Gran Ave-

nida, en donde iba a ser la batalla de flores. Algunos obreros estaban ultimando los preparativos de la fiesta. Nosotros nos acercamos a ellos y les decíamos...”.

En la página 11 vemos a un grupo numeroso de mujeres en la calle en actitud de alborozo frente a una taller en cuyo rótulo leemos Fábrica de Bujías. En la página 13 está la clave de la escena: “Había una fábrica en donde, a pesar de la huelga, unos obreros estaban trabajando. Se enteró un grupo de muchachas tejedoras y se fue allí”. La composición está formada por 15 mujeres y un niño. Mira vuelve a construir un espacio de muchedumbre que contribuye en la expresión de alborozo que el texto trasmite.

En la página siguiente, en un espacio de la ciudad, un policía y un hombre andan en paralelo, y por detrás camina una mujer. Otra vez hemos de esperar a dos páginas para saber a que se refiere la ilustración: “...no habría andado aún cincuenta pasos cuando se me acercó un policía y me detuvo. Echamos a andar hacia la Delegación, y al cabo de un rato noté que una mujer muy hermosa me seguía, y que en aquel momento me saludaba con la mirada”. Ahora vemos cómo el ilustrador prefiere construir un espacio urbano antes que la complicidad entre el hombre y la mujer, pues sitúa a ésta muy por detrás y por el contrario incide en la detención que no adivinaríamos tal si no fuera por el texto, pues la imagen da la sensación de conversación amigable entre ambos.

En la página 15 la ilustración es la de un marinero que porta una cazuela humeante. Hay que esperar tres páginas para saber a qué corresponde esa imagen: “Se abrió la puerta de la enfermería, y, ante nuestros ojos anhelantes, compareció un marino con una enorme cazuela y sus accesorios”. Ésta y la que sigue son imágenes realizadas sin ninguna referencia espacial, lo que hace que toda la atención se concentre en la cazuela por un lado y en el acordeón en la siguiente, en la que vemos a un hombre sentado sobre el suelo que toca este instrumento. Hay que esperar a la página 20 para encontrar el texto de referencia: “Había entre nosotros un buen hombre, que en veinte años de lucha sólo había podido adquirir un acordeón. Por las tardes, este hombre se sentaba en cuclillas sobre la cubierta y comenzaba a tocar. Era una música triste”.

Las dos últimas ilustraciones mencionadas no son relevantes en cuanto a la historia de la novela, pues se trata más de momentos anecdóticos. Lo mismo pasa con la de la página 17 en la que vemos en la cubierta del barco a un hombre con capa separado de un grupo de cinco hombres que ríen. De nuevo en la página 20 encontramos la referencia a esta ilustración. En el relato del barco Camba narra la presencia de un abogado que era objeto de las burlas de los pasajeros. Dicho individuo tenía dos posesiones: una capa y una hamaca. En un momento cuenta cómo una vez que dormía le pintaron la cara con un corcho quemado, lo que sirvió para reírse de él. La imagen alude a este momento, pero con el hecho de que la cara no aparece pintada de negro, acentuándose las risas de los pasajeros frente a cualquier otra consideración.

La última de las ilustraciones la encontramos en la página 19. Un hombre se lanza desde el barco y le vemos en el aire antes de caer al agua junto a una barca de remos en la que hay tres hombres. El texto de esta ilustración lo encontramos en la última página. Allí leemos que Oreste Ristori estando en el barco que le enviaba como deportado a Italia, se arrojó al agua, donde una barca pilotada por Basterra, Orsini y otro anarquista de nombre Diego le recogieron y desde allí pronunciaron un mitin frente a los pasajeros del transatlántico que se agolpaban en la borda.

Esta última ilustración resume el modo de trabajar de Mira, pues en ella ha preferido recoger el momento en el que Oreste se tira al agua, lo que le permite construir una imagen de enorme movimiento, pero elimina el final, el mitin que desde la barca dieron a los pasajeros del transatlántico, que es realmente lo que resalta Camba.

El matrimonio de Restrepo

En esta novela todas las imágenes están realizadas por Rafael de Penagos, el cual en aquellos momentos era ya un reputado ilustrador con numerosos premios y una nómina de obras considerable. Su estilo es inconfundible, y aunque firmaba todas sus obras no requiere de ésta para que las reconozcamos.

El libro contiene diez ilustraciones que siempre ocupan una página entera, y su referencia textual suele estar próxima y sin que existan grandes saltos. Sin embargo el texto y la ilustración sólo están en dos casos en páginas enfrentadas, las 14-15 y las 40-41, lo que vuelve a evidenciar un cierto desorden de diseño. A diferencia de Mira a penas toma los elementos básicos para construir los espacios, sirviéndose de muy pocos elementos para construir la escena y enfatizar la narración. A pesar de la visión un tanto negativa que en ocasiones tiene Camba de las mujeres de los cabarés, en donde se desarrolla parte de la novela, Penagos es fiel a su estilo de mujer elegante y atractiva, y no duda en anteponer este espíritu frente a la visión pesimista del escritor.

Tabla 2: Correspondencia entre imagen y texto en *El matrimonio de Restrepo*

Página ilustración	14	17	23	27	31	35	41	45	51	59
Página referencia textual	15	16	24	28	29	32	40	42	55	60

Fuente: Elaboración propia, 2014.

Para *El matrimonio de Restrepo* Penagos siguió en líneas generales los parámetros artísticos que encontramos en otras de sus obras, pero las características de la obra de Camba no le proporcionaba el juego que había desarrollado en otras novelas cortas, puesto que en muchos momentos la acción de *El matrimonio de Restrepo* son reflexiones sobre la literatura o pensamientos que el protagonista tiene sobre aspectos de la vida. Sin embargo, Penagos salva este impedimento con una perfecta adecuación al texto a través de una combinación de ilustraciones descriptivas, tipo trailer y narrativas, con las que consigue intensificar el relato y hacer visualmente a éste más atractivo.

Las tres primeras imágenes de *El matrimonio de Restrepo* nos ilustran al respecto. La primera no es más que un retrato de un individuo que corresponde a una digresión sobre los escritores que realizan una literatura psicológica. Llevamos tres páginas (p. 14) y es recorrido suficiente para que tenga que aparecer la primera ilustración. Penagos se las ingenia para aprovechar un excursus del autor sobre la literatura psicológica en la que identifica al protagonista como un individuo barbudo que se asoma por los cristales de la ventana con una mirada angélica, para realizar una imagen de un hombre con barba, en bata de casa y mirando más allá de su espacio. Éste no es un personaje, ni siquiera aporta nada que incida en ese modelo de escritor al que se refiere. Se trata por tanto de una ilustración que aunque se imbrica en el texto narrativo cumple una función decorativa de pautado en la lectura.

La segunda, en la página 17, incide en el modelo de ilustración trailer pues se refiere a un tipo de comportamiento colérico –según Camba– que algunos tienen en la noche de los cabaret, que se comportan como energúmenos, amenazan a la concurrencia y se muerden ferozmente un dedo con sus propios dientes. Penagos realiza una obra en la que vemos una mesa con un plato roto, una botella y copa volcadas y por detrás un hombre que se muerde un dedo, otro que le sujeta y una mujer que se lleva las manos a la cabeza. Como se puede observar hay una gran precisión respecto al texto, pero al mismo tiempo se han enfatizado ciertos aspectos que animan aún más la acción.

La tercera, en la página 23, nos aproxima al modelo narrativo. El texto señala que Restrepo se sintió viejo porque un día de madrugada “al doblar una esquina equívoca del antiguo Madrid, se sintió solicitado por una sombra goyesca en los siguientes términos: –¿Vienes gordito?” Hasta ese momento Camba no ha proporcionado ninguna característica física del protagonista, por lo que de momento sólo vemos una silueta obesa embutida en un abrigo, y en la esquina una mujer. La ilustración es fiel al texto, pero además Penagos ha conseguido aportar un cierto aire de misterio a través de Restrepo, que camina sin que le veamos el rostro, de la mujer, que en una esquina sólo vemos la mitad de su cuerpo, y sobre todo por la oscuridad de la noche y la ausencia de otras personas en la ciudad. Hay otra peculiaridad en la ilustración que vemos en otras ocasiones en la obra de Penagos, nos referimos a los motivos anecdóticos que aportan una nota decorativa o divertida, como en el caso de esta ilustración con el anuncio pintado en la pared SE PROHIBE HACER AGUAS.

Figura 6: Ilustraciones de Penagos en El matrimonio de Restrepo, páginas 23 y 27 respectivamente



Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

En la cuarta ilustración, en la página 27, vemos el interior de un cabaret. Por el texto sabemos que se trata del *Gómez-Palace*, en el que tres modernas mujeres sentadas entorno a una mesa conversan animadamente, y por detrás apreciamos la presencia de un hombre que las mira. En la página siguiente se narra cómo eran las mujeres que frecuentaban el cabaret. Julio Camba las define como “tristes-alegres”, en el que todo apetito carnal moría ante el espectáculo de aquellas mujeres. Aquí Penagos se tomó una licencia sobre el texto de Camba, y como es frecuente en él realiza una ilustración en la que las mujeres se aproximan al modelo de mujer-penagos: atractivas, jóvenes y modernas.

La siguiente ilustración, en la página 31, hace referencia a la narración en el *Gómez-Palace*. En ella vemos a Restrepo sentado frente a una mesa en la que hay champagne, una copa, una trompeta de juguete y por detrás de él una mujer que se apoya sobre su cabeza y levanta una copa en actitud de brindar. Todo aparenta ser una escena de diversión, a no ser que nos detengamos en el texto y comprobemos que en realidad Camba realiza una visión negativa de los clientes y se detiene en la soledad de Restrepo en un ambiente de alegría. La ilustración no obstante sigue al pie de la letra el texto de la página 29: “Sí, señores. Mientras comían y bebían, las amigas de nuestro héroe hacían sinécdoques y perifrasis, metonimias e hipérboles. Y habiéndose impuesto a sí propias el deber de convertir aquella mesa en una mesa orgiástica, cogían las copas de vez en cuando y gritaban: ¡Alegría! ¡Alegría!... Pero, aunque lo decía muy gravemente, era indudable que el pobre hombre no se alegraba ni chispa”. En esta ocasión la correspondencia entre el texto y la imagen está a mitad de camino entre la referencia fiel y la ilustración del ambiente de cabaret y el comportamiento de las mujeres “malagueñas auténticas o simuladas” que frecuentaba Restrepo.

Este segundo capítulo termina con una ilustración en la página 35 en la que los clientes del *Gómez-Palace* se disponen a abandonar el local. Unos con los abrigos puestos, otros tambaleándose y otro al fondo bailando con gestos desmesurados. Penagos ahora no sigue el texto y ni siquiera es muy fiel al sentido de la narración. Camba señala que Restrepo era el primero en llegar y el último el abandonar el local, y que al terminar la noche quedaban los “cuatro pelmazos de siempre”. No obstante, en la descripción que hace el autor nos encontramos con una imagen del final de una fiesta, cuando los concurrentes se disponen a marchar, y con un detalle secundario pero que es el que Penagos, también de forma secundaria, ha recogido. Se trata del estado de abandono de las mesas, “sin manteles (...) manchadas de salsas y de vino”, tal y como vemos en la mesa de la imagen con una copa volcada y su contenido desparramado por la mesa. Este pequeño detalle, aunque insignificante, resulta relevante en tanto que nos puede reforzar la idea de que Penagos, conocía el texto, y era él el que seleccionaba aquello que le parecía digno de ser representado. De nuevo vemos a un Penagos fiel a su estilo de ambientes festivos antes que deprimentes y que prefiere escogerlos como ilustración sin que por ello refleje un distanciamiento o subversión del texto de Camba.

El capítulo tercero comienza con una ilustración en la página 41 que, aún ajustándose al texto, lo convierte en un modelo de la ilustración *trailer*. En ella vemos a Restrepo bailando con una joven a la que vemos de espaldas. La narración se centra en un Restrepo que quiere casarse de inmediato pero sin saber como conseguirlo. Una de las posibilidades que menciona es la de aprender el *fox-trot*, y Camba narra esta posibilidad en tono jocosos: “Uno, dos... (¡Quietos esos brazos!) Un, dos... Uno, dos (No mueva usted los hombros, ¡por los calvos de Cristo!) Uno, dos... Uno, dos... (Esa cintura. No hay que menear tanto la cintura) Uno, dos... Uno, dos... (¡Pero hombre! Suelte usted un poco más el cuerpo. ¿Si parece que está una bailando con la escoba!...)”. Penagos ilustra este texto sin mostrar la torpeza de Restrepo para el baile, e incidiendo más bien en un ambiente de elegancia y maestría en el baile. Esto no es de extrañar pues conocemos muchas obras de Penagos en las que el baile es protagonista dentro del espíritu de modernidad que fomentó en tantas ocasiones.

En la página 45 encontramos la segunda ilustración de este capítulo. En ella vemos a un Restrepo elegante sentado en una butaca, fumando y dirigiéndose a la izquierda hacia alguien que no aparece en la imagen. Como en otras ocasiones no hay ningún elemento de fondo, sintetizándose al máximo el espacio. El texto al que alude está dos páginas antes, cuando se encuentra en el hall del *Palace* y unas señoras le interrogan sobre sus planes de boda. Camba señala en el texto que a esas mujeres “las conocía muy vagamente”. En cualquier caso, a lo largo de las dos siguientes páginas se entabla una conversación entre Restrepo y las anónimas señoras sobre el matrimonio. Penagos no ha dudado en centrar toda la intensidad de la imagen en Restrepo, que con la boca abierta deja bien a las claras que se trata de un diálogo que el espectador tiene que terminar de construir.

En el siguiente capítulo hay dos ilustraciones. La primera, en la página 51, corresponde al personaje de Sebastián, el hombre que en el relato de *La nadadora* es salvado de morir ahogado en Biarritz. La imagen, en la caracterización de Penagos, se ajusta más al relato que a una descripción fisionómica. Efectivamente, en la 55 leemos: “Por la tarde, el muchacho, con un mechón náufrago sobre la frente –se lo había dejado sin duda para ponerse de carácter– vino a darme las gracias al hotel”. La ilustración marca el mechón que le cae por encima del ojo derecho y muestra un rostro compungido y apesadumbrado.

La última de las ilustraciones, en la página 59, es la figura de Carmen, la protagonista de *La nadadora* y futura esposa de Restrepo. Ahora Penagos se aleja de un texto concreto y dibuja a una mujer joven, moderna, en un espacio privado construido con elementos básicos: un sofá, un espejo y dos pequeños cuadros. En muchos sentidos corresponde al mundo femenino de Penagos, pero la posición de pié, con los brazos pegados al cuerpo y las manos separadas en una posición entre interesante y abierta, es el colofón al final de la novela.

Conclusiones

Las imágenes de las novelas cortas tenían como una de sus funciones la de hacer más atractivo el conjunto del libro, ilustrar el texto y convertirse en un aporte significativo. En su esencia estaba la idea de que la cultura visual en la sociedad de masas hace igualmente accesible un texto de baja cultura como uno de alta cultura (*Highbrow vs Lowbrow*).

Pero los dibujantes al trabajar sobre un texto previo tenían que dar vida a aquellos personajes e interpretar las historias que vivían. De ahí que en la mayoría de las ocasiones, y los dos ejemplos vistos de las novelas de Julio Camba son una prueba, los dibujantes realizaban un modelo de síntesis entre la selección de lo relevante y convertir en relevante el relato. No podían separarse del texto, pero podían enfatizar aquello que consideraban más significativo. No obstante su arte no era un producto que impidiese la libertad creativa. Lejos de eso, la mayoría aportaban su arte no como un anclaje al texto sino como una contribución al sentido editorial. El caso de Penagos en la novela de *El matrimonio Restrepo* es paradigmático, porque aunque mantiene unas ilustraciones que van en paralelo al texto, dirige su mirada hacia un tipo de lectora que deseaba modelos de modernidad a los que seguir. Por eso sus mujeres y hombres carecen de la melancolía y tristeza de los personajes, o si se prefiere de un estudio psicológico de estos, para centrarse en los ambientes que vivían. Y en el caso de Mira en *El destierro*, pasa algo parecido aunque sus dibujos estén más supeditadas al texto. La ilustración es más descriptiva de las situaciones que analítica, e incluso prefiere resaltar a los personajes más peculiares que a los protagonistas.

REFERENCIAS

- Bozal, V. (1989). *El siglo de los caricaturistas*. Barcelona, España: Historia 16.
- Camín, A. (1932). El dibujante Rafael de Penagos. En *Norte*. Madrid.
- Carrete Parrondo, J. (2004). El arte de la estampa. En *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey* (pp. 15-23). Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Galindo Alonso, M. A. (1996). *La novela de una hora*. Madrid, España: Universidad Complutense.
- García Mínguez, T. (2007). Un año de ilustración. *Monteagudo*, 12, pp. 67-90.
- Gómez Gómez, A. (2010). Carteles e ilustraciones de la modernidad urbana de Rafael de Penagos contra el tradicionalismo rural. En *Usos, costumbres y esencias territoriales* (pp. 365-375). Málaga, España: Universidad de Málaga.
- Pérez Rojas, F. J. (2006). *Rafael de Penagos, 1889-1954*. Madrid, España: Fundación Mapfre.
- (1990). *Art Déco en España*. Madrid, España: Cátedra.
- Sainz de Robles, F. C. (1957). *La novela española en el siglo XX*. Madrid, España: Ed. Pegaso.
- (1975). *La promoción del cuento semanal (1907-1925)*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (1996). *Bibliografía e historia de las Colecciones Literarias en España (1907-1957)*. Madrid, España: Asociación de librerías de viejo.
- Sánchez Granjel, L. S. (1980). *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Zamacois, E. (1969). *Un hombre que se va*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

SOBRE EL AUTOR

Agustín Gómez Gómez: Profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga. Su actividad investigadora está centrada en la relación ente cine y pintura (ha coordinado tres cursos de “Cine y arte” organizados por la Fundación Picasso de Málaga) y cine rural. En este tema ha participado activamente en los cursos de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Málaga). Ha publicado trabajos sobre el cine de Pedro Almodóvar, Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Gutiérrez Aragón, Carlos Saura, Agnès Varda, entre otros directores. Sobre cartel publicitario ha publicado, entre otros, “Semiótica del cartel vasco durante los primeros años de la dictadura”; “Cartel versus anuncio. Apostillas a la conceptualización del cartel actual”; “El cartel en Andalucía: Estado de la cuestión, tipos, géneros y artistas”.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

