“Muñecos del destino”, un gesto de vanguardia en la pantalla de la televisión nacional

“Destiny dolls”, an avant-garde recall on the national television screen

María Lobo

mml9@hotmail.com

Nació en Tucumán. Estudió Comunicación y obtuvo el Doctorado en Humanidades en la Universidad Nacional de Tucumán, donde ejerce la docencia. Ha publicado las novelas El interior afuera y Los planes, y las colecciones de relatos Santiago y Un pequeño militante del PO. Más sobre la autora: www.marialobo.com.ar

Fecha de Recepción: 01/06/21 - Fecha de aprobación: 27/07/21

Resumen

Este texto se sitúa en el campo de la Filosofía Estética y, mediante aquella forma de escritura a la que Theodor Adorno define como ensayo, emprende una aproximación estética a la miniserie “Muñecos del destino”, entendida como un objeto del arte audiovisual. A partir de esta estructura ensayística, que implica una destitución del concepto tradicional de método, el texto se descompone en ideas y conceptos que se exponen con la misma inmediatez con que estos han sido percibidos. Así, este trabajo propone a la miniserie tucumana -emitida por la Televisión Pública en 2012- como un contenido de fuerte gesto de vanguardia en el contexto televisivo nacional. Desde esta mirada estética aparece también la idea de pensar a esta miniserie como un objeto audiovisual que puede ser considerado políticamente disruptivo por dos razones. En primer lugar, “Muñecos del destino” intenta un rompimiento al interior del sistema televisivo argentino al cuestionar el discurso burgués de las telenovelas clásicas. En segundo término, se trata de una obra que también instala una fuerte discusión al imaginario de orden de nuestro país que identifica a la provincia como un espacio rural: en oposición a ese imaginario, “Muñecos del destino” da origen a una idea inesperada sobre el paisaje de provincia que, en la telenovela, emerge constituido en un lugar otro.

Palabras clave: Muñecos del destino-Televisión Pública-Rupturas-Imaginarios

Abstract

This text is situated in an interdisciplinary field and, through the form of writing that Theodor Adorno defines as an essay, boosts an aesthetic approach is undertaken to the miniseries "Destiny dolls", understood as an object of audiovisual art. From this essayistic structure that implies a dismissal of the traditional concept of method, the text is decomposed into ideas and concepts that are exposed with the same immediacy with which they have been perceived. Thus, this essay proposes this Tucumán's miniserie - broadcast by Public Television in 2012 - as a content with a strong avant-garde gesture in the national television context. From this aesthetic perspective, it becomes possible to think about this soap opera as an audiovisual object that can be considered politically disruptive for two reasons. In the first place, "Destiny dolls" attempts a break within the Argentine television system by questioning the formal elements and the bourgeois discourse of classic soap operas. Secondly, it is a work that also installs a strong discussion of the imaginary of order in our country that identifies the province as a rural space: in opposition to this imaginary, "Destiny dolls" gives rise to an unexpected idea about the landscape of the province that, in the soap opera, emerges constituted in a different place.

Keywords: Destiny dolls-Public Television-Breakups-Imaginaries

Introducción

En sus reflexiones acerca del proyecto que llevaron adelante las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, Peter Bürger (2009) señala que, más allá de los rasgos diferenciados que establecían distancia entre cada uno de esos movimientos, hubo una característica repetida que podría describirse como la esencia del vanguardismo. Ese común denominador está representado en la idea de que las vanguardias inauguraron una nueva forma de ejercer las discusiones y disputas en torno al arte; para Bürger, existe una diferencia sustancial entre la crítica de arte que es inmanente al sistema y aquella otra actitud crítica que, desde las vanguardias en adelante, puede denominarse autocrítica del presente. Mientras la mirada clásica se ocupa de establecer si una obra puede ubicarse dentro de cierta tradición, la autocrítica del presente implica un distanciamiento absoluto de la institución del arte. Así, la autocrítica importa una actitud diferente: no se intenta responder si una obra se adecúa a las categorías de una determinada tradición; lo que se está juzgando, desde la autocrítica, es a la tradición en sí misma. La autocrítica de las vanguardias, entonces, pretende poner en discusión no una obra sino a la propia institución del arte. Se produce así un cambio en la pregunta crítica: mientras desde la mirada clásica se intenta responder si una obra es realista, la autocrítica se cuestiona si ese objeto que está frente a nuestra experiencia sensorial -una pintura, una película- es o no una obra de arte. A partir de este desplazamiento, las vanguardias dieron origen a la discusión más profunda al estatuto del arte:

Con los movimientos históricos de vanguardia, el arte, en tanto parte del sistema social, ingresa al estadio de autocrítica. El dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia europea, no practica una crítica a las corrientes artísticas, sino que apunta contra la *institución arte*, tal como ésta se formó en la sociedad burguesa. En el concepto de institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se torna en contra de ambas: del aparato de distribución, al cual está sometida la obra de arte y del *status* de arte en la sociedad burguesa (Bürger, 2009, p.31)

Con ese propósito de discutir no solo al arte sino a sus mecanismos burgueses de institucionalización, las vanguardias desplegaron una serie de procedimientos que modificaron para siempre las categorías para hacer y percibir el arte. La obra no orgánica, el concepto de lo nuevo no como novedad sino como lo históricamente necesario, lo alegórico en tanto oposición al símbolo orgánico, el montaje y el extrañamiento y la descentralización fueron solo algunos de los recursos de este nuevo tipo de arte que parecía decidido a movilizar al espectador, animarlo a preguntarse acerca de su propio pensamiento, exponerle objetos que no pudieran ser atados desde las lógicas instituidas y llevarlo así hacia la idea de que sus preconceptos tal vez fueran insuficientes frente a este tipo de objetos desarmados, desarticulados. Así, cada movimiento representó una gestualidad desde el arte para discutir lo instituido, el mercado del arte. Señala Bürger que esta intencionalidad política de la vanguardia -la discusión del mercado y del arte burgués- es lo que hizo y hace hoy imposible la existencia de una nueva vanguardia, pues incluso cuando estas expresiones estaban sucediendo, el mercado ya se las había ingeniado para instituir las; las vanguardias se constituyeron en un segmento del mercado -el arte de vanguardia-, y fueron vaciadas de su origen y de ese inmenso sentido político:

Que se restablezca la institución arte y la categoría de obra demuestra que la vanguardia es hoy historia (...). La readopción de la propuesta vanguardista y sus medios ya no logrará más, en otro contexto, el efecto delimitado de las vanguardias históricas. En este sentido, los medios con los que los vanguardistas esperaban concretar la superación del arte, obtuvieron el *status* de obra de arte, pero la pretensión de una renovación de la praxis cotidiana dejó de estar ligada legítimamente a su aplicación. En otras palabras, la neovanguardia institucionaliza *la vanguardia como arte* y, con ello, niega la genuina intervención vanguardista (Bürger, 2009, p.83)

Para Bürger, sin embargo, este fallido intento de intervención política no debería interpretarse como un fracaso; por el contrario, el triunfo de la vanguardia resulta hoy absolutamente visible: a ellas les debemos la apertura de la crítica del arte, la posibilidad de construir y de mirar una obra desde un lugar de descentramiento, desde un espacio sin categorías, desde un lugar otro. Sin la vanguardia no habría cuestionamiento de los valores burgueses y de ese arte industria-burgués que, desde hace siglos, viene imponiéndose en el campo cultural de occidente para impregnar a las sociedades con los valores del mercado. A esta idea habría que añadirle otra: las vanguardias también dejaron como legado la posibilidad de los pequeños cuestionamientos y las batallas silenciosas que, desde una mirada

desplazada, permiten seguir discutiendo a la industria. Las vanguardias nos dejaron, en suma, la posibilidad del gesto, de la intervención a la industria y de la discusión al mundo uniformado.

En las páginas siguientes, intentaré señalar de qué manera la miniserie tucumana “Muñecos del destino”, emitida por la Televisión Pública para todo el país en 2012, podría pensarse precisamente como uno de esos gestos de vanguardia en el siglo XXI. Estructurada en 12 capítulos, y a través de un recurso sin precedentes, ya que no está protagonizada por actores sino por marionetas que se mueven dentro de un escenario de cartón, intento aproximar la idea de que “Muñecos del destino” gesticula vanguardia en base a dos movimientos: representa una discusión al discurso burgués de la novela y, al mismo tiempo, posibilita la emergencia de un nuevo imaginario del “interior” opuesto a la idea de civilización o barbarie, a partir de personajes que no se comportan ni hablan como se espera de los provincianos.

Tal como ocurre en los textos escritos a la manera de ensayo, este trabajo se compone experimentalmente, propone una aproximación al objeto del arte desde diferentes costados, permite la filtración de estudios sociológicos, filosóficos, literarios, en ese límite entre arte y ciencia, entre crítica y academia (Cuesta, 2009). El ensayo como forma (Adorno, 1998, p.253) “absorbe conceptos y experiencias del afuera y también teorías que le son próximas, quiere curarse de la idea de que es arbitrario introduciendo la arbitrariedad reflejándola en el propio procedimiento en lugar de esconderla”, implica una autonomía de exposición que la distingue de la comunicación científica. Desde ese mapa de escritura, también propio de los aportes de la crítica marxista para el estudio de los medios de masas, este texto introduce en primera persona las ideas que, en la experiencia de estar frente a “Muñecos del destino”, van apareciéndose. Es un texto que permite incluso la introducción de ambigüedades, “no porque sea chapucero o por desconocimiento de la prohibición científicista, sino por conducir a hacia aquel lugar donde la crítica de las ambigüedades rara vez ha logrado llegar: que siempre una palabra comprende cosas diferentes” (Adorno, 1998, p.257); es un texto que, como todo ensayo, no concluye. Así, se suceden en un aparente desorden las ideas que sobrevienen a (y en) la experiencia de la obra. Para ello, este escrito toma prestados conceptos de distintas disciplinas: a partir de la noción de rompimiento que Luhmann (2007) utiliza para describir las discusiones que se producen al interior de los sistemas sociales; de un análisis de los valores que Moretti (2014) observa como constitutivos del imaginario burgués; y de las categorías que Amigo

(2013) emplea para describir el costumbrismo propio del imaginario civilización-barbarie, este escrito sugiere las discusiones que parecen implicadas en esta producción tucumana, y que dan cuenta de la importancia de este contenido en el entramado de la televisión nacional.

Sistema televisivo y rompimientos

Esto es lo que llaman amor

Rescátame

del invierno que hay en mí

tengo ganas de vivir

Rescátame

“Muñecos del destino” irrumpe en la televisión nacional en septiembre de 2012, y lo hace con una sucesión de imágenes y sonidos inesperados. La canción “Rescátame”, en la estética de balada romántica, suena sobre una serie de imágenes que las y los espectadores difícilmente hayamos visto nunca: muñecos de trapo que giran sobre su propio eje para mirar a la cámara, mientras un fondo de telas que podrían ser seda, y cuyos estampados van moviéndose en lo que parecen ser oleajes que recuerdan la consistencia del agua, nos sitúan visualmente entre selvas, rosas y eslabones de cadenas de color dorado. Irrumpe luego la primera línea de un diálogo que ocurre entre un grupo de muñecas de trapo ubicadas dentro de una maqueta de cartones que reproduce los escaparates de un comercio de venta de telas. La encargada del local, en una tonada no del todo reconocible, instruye a las empleadas: “No se puede hacer lo que a uno se le canta: hay que hacer lo que uno debe hacer; para que un negocio funcione, hace falta disciplina”. A partir de estas elecciones -una música de telenovela, los muñecos, una tonada inespecífica y la punta de una historia-, se establece un pacto de lectura: por un lado, “Muñecos del destino” se presenta como una obra de arte construida a mano, cuyos protagonistas no serán personas sino marionetas llenas de detalles y que parecen suaves al tacto; por el otro, las y los espectadores somos advertidos de que esta, la de “Muñecos del destino”, será una historia atravesada por algunos de los valores más significativos de la cultura burguesa -el deber y la renuncia, el trabajo, el esfuerzo, el triunfo en la medida merecida-; y que todo esto sucederá en un escenario de artificio. Con una

economía de discurso que impacta, esos primeros minutos presentan todos los elementos que utilizará la miniserie para proyectar en la televisión argentina una serie de discusiones: a la telenovela, al orden burgués y a las ideas imaginarias que las capitales utilizan para pensar y definir a las provincias que, desde el centro, son estereotipadas como “el interior”.

Escrita y dirigida por Patricio García y Rosalba Mirabella, “Muñecos del destino” llega a la Televisión Pública en 2012, gracias al financiamiento obtenido en el concurso Series Federales de Ficción Argentina, organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación para la Televisión Digital Abierta (TDA). La historia está protagonizada por títeres de tela y abrevia en citas y referencias clásicas y modernas en torno al melodrama y al teleteatro. Transcurre en la calle Maipú, en San Miguel de Tucumán, lugar de concentración de la comunidad sirio-libanesa de la ciudad. Naim Masmud es un joven que sueña con volar en parapente, pero debe seguir el negocio de venta de tela de su familia una vez que su padre, Said Masmud, es asesinado por Lidia, su empleada. Naim está comprometido con Layla Alé Alí, una chica que fingió accidentarse para que él no la dejara y que engaña a Naim con el jardinero. La vida del protagonista cambia cuando se enamora de Jessica, una chica rebelde que comienza a trabajar en la tienda Masmud. Así, el joven debe decidir entre casarse con Layla y dedicarse al negocio o huir con Jessica, el amor de su vida.

A partir de estas decisiones, y en torno a las claves de la telenovela clásica, “Muñecos del destino” parece sugerir un gesto de vanguardia, aun cuando la actitud vanguardista hoy se piense perimida. Sin ese contexto político que Bürger considera indispensable para hablar de vanguardia, ese gesto disruptivo aparece como posible en base a aquello que se dice y en torno al modo en que las piezas están ensambladas en este artefacto televisivo. Así, aunque ejercer la vanguardia parezca hoy una intervención improbable, lo que sí parece posible es perpetrar rompimientos al interior de los sistemas sociales, en este caso, el sistema televisivo.

Acerca del concepto de rompimiento, se remite aquí a la Sociología del Conocimiento y a Luhmann (2007), que describe a las sociedades como un entramado de sistemas autorreferentes –capaces de observarse a sí mismos y ser observados por su entorno- y autopoieticos -creadores de las estructuras y elementos que lo componen-. A su vez, el autor distingue tres tipos de sistemas: los vivos, los psíquicos y los sistemas sociales. Cada uno de ellos se diferencia de

su propio entorno en relación con su manera de comportarse. La Teoría Sistémica está estructurada para fundamental el comportamiento de este último tipo, los sociales: se trata de sistemas que se diferencian de su entorno en base a su propia manera de actuar, de establecer sus leyes de observación y de su manera de reducir la complejidad del entorno. Para ello, los sistemas sociales realizan permanentemente un proceso de selecciones, con el objeto de reducir la complejidad del entorno. Son sistemas sociales la Economía, el Derecho, la Educación, el Arte... y los medios de masas¹. Luhmann define a los medios de masas como un sistema social con funciones, es decir, el tipo de sistema que realiza un procedimiento selectivo cuya consecuencia directa es la creación de un horizonte de información disponible para el entorno. Para Luhmann, el problema de los *mass media* está en los mecanismos que suceden en su interior: a diferencia de otros sistemas sociales como la Historia, los *mass media* toman algo de cada sistema social existente, aquello que los demás sistemas dejan como información disponible. Los medios de masas no podrían existir sin la información que proviene de la Economía, del Derecho, la Escuela. Esta situación única, la necesidad permanente del entorno, produce al interior del sistema una operación de selección en forma de vorágine imparable. Y es ese movimiento constante lo que constituye una característica única de los *mass media* respecto de otros sistemas sociales: obligados a seleccionar sucesivamente, los medios pierden la noción de que están seleccionando. ¿Qué es lo que hacen los Medios de Masas entonces? Continúan con su selección ininterrumpidamente porque, como ya se ha señalado, el problema de la información en los *mass media* estriba en su selectividad, no en su verdad. Luhmann (2007, p.54) lo señala de distintas maneras: las cantidades de información no dicen nada acerca de su desarrollo; la red autorreforzada de selectores está ocupada, sobre todo, en la selección de noticias diarias; el sistema produce informaciones a partir de informaciones; los medios de masas no usan la verdad como valor de reflexión; para las noticias y reportajes no es decisivo que la no-verdad quede excluida. Se convierten así, para Luhmann, en un sistema altamente irreflexivo respecto de sus operaciones, contenidos y selecciones. Se trata de un tipo de sistema que manipula la información del entorno, pero que aparece como incapaz de cuestionarse a sí mismo acerca de la vorágine y de sus

¹ A lo largo de este trabajo se toma como pertinente la noción de medios de masas en virtud de la terminología de la Sociología de Luhmann y de los estudios sobre medios que históricamente se han realizado desde la Estética.

mecanismos de selecciones. Es decir, un sistema en el que rara vez pueden encontrarse lo que la Teoría Sistémica denomina rompimientos o discusiones al interior del sistema.

En estos términos, algunos sistemas sociales se permiten a su interior una serie de reflexiones acerca de sus propias selecciones. A estos cuestionamientos Luhmann los denomina rompimientos, esto es, debates acerca de los modos y las aproximaciones a la verdad. Ocurren rompimientos en el sistema de la Historia, por ejemplo, cuando aparecen las discusiones propias de la Historiografía: al interior del sistema, hay una discusión sobre cuáles son las maneras para reconstruir el relato del pasado. Así, la corriente historiográfica reconocida como Historia Social representa un momento de rompimiento al interior del sistema. Los *mass media*, en cambio, aparecen para el autor como un sistema que, en la velocidad de sus propias operaciones, no parece dispuesto a cuestionarse acerca de sus propios métodos. En *La realidad de los medios de masas* (2007), Luhmann sostiene que estas reflexiones no suceden al interior de los *mass media*²; por el contrario, la esencia de este sistema está en la comunicación ininterrumpida y no en las formas en que esto debería o podría ser.

A partir de estas afirmaciones, es posible preguntarnos si en verdad no ocurre ningún rompimiento al interior de los medios, pues con frecuencia encontramos propuestas que parecen intentar una discusión. Si pensamos en lo que “Muñecos del destino” propone respecto de la telenovela en tanto género profundamente televisivo, parece posible señalar que esta miniserie intenta un rompimiento: utilizando las propias herramientas del sistema televisivo, devuelve a la pantalla un entramado construido en base esas mismas herramientas, pero de una manera transformada. La miniserie se sirve de las características formales de la novela clásica y de los contenidos inherentes a ese formato -los valores burgueses, la economía de mercado- para agujonear en lo más profundo de su contenido. La telenovela clásica y el concepto de burguesía -en un contenido como “Muñecos del destino”, planteado en clave de parodia y cuyos personajes son muñecos-, no

² Luhmann justifica esta afirmación, la de ausencia de reflexividad de los *mass media*, a partir de la exposición de un caso ocurrido en la prensa brasilera, durante la cobertura del caso Ricúpero, en la década del 90. Para Luhmann, el tratamiento que dieron los medios a una verdad pública desmentida en una conversación privada demuestra que no se espera que la verdad haga su aparición en el plano de la comunicación pública sino que se trata de una cuestión que se deja, más bien, para el ámbito de lo privado.

puede significar otra cosa que un gesto de vanguardia aun cuando el momento histórico nos impida cargar a la palabra vanguardia de un sentido político. Y en cualquier caso representa, para decirlo con Luhmann, un caso de rompimiento al sistema televisivo.

Primera dimensión de ruptura: la forma de la telenovela

La voluntad de rompimiento de “Muñecos del destino” es posible de ser percibida a partir de un movimiento que se despliega en dos dimensiones. Por un lado, retoma los elementos formales de los distintos tipos de telenovela y, en base a ellos, construye un objeto audiovisual en clave de parodia. Por el otro, haciendo uso de la exageración, avanza críticamente sobre el imaginario burgués que, pensado desde un análisis al discurso burgués en occidente (Moretti, 2014), puede considerarse como la piedra discursiva sobre la que se asientan las telenovelas. Y si aun quedara algún espectador desprevenido al que se le escaparan estos gestos de ruptura, la miniserie le devuelve su gesto más contundente: “Muñecos del destino” parece una discusión a la telenovela y su imaginario burgués porque no se trata aquí de personas, sino de muñecos en escenarios de cartón, cuyas historias están atadas irremediabilmente a sus destinos.

Si tomamos la clasificación que propone Fanlo (2012), la telenovela argentina puede ser ordenada, de acuerdo con sus contenidos y formas, en tres grandes etapas:

1) La telenovela clásica, ligada a la tradición melodramática de desarrollo narrativo lento y lineal, excesivamente exagerada y esquemática tanto en términos de la construcción de los personajes como en la ambientación, ejemplo del verosímil genérico; 2) La telenovela moderna, más cercana al drama realista sin llegar a la tragedia, que incorpora a sus historias menciones a conflictos sociales, típico ejemplo del verosímil social; 3) La telenovela posmoderna o neobarroca, que se distingue por la yuxtaposición de rasgos propios del género con otros ajenos que hacen difícil su reconocimiento como telenovela y se asimila más al serial televisivo norteamericano (Fanlo, 2012, p.2)

Estas etapas coinciden con la línea que Bourdieu (2011, p.5) plantea para la telenovela argentina, aunque la autora propone una clasificación en base a las propuestas políticas, de identificación y de imposición de jerarquías, a partir de rasgos discursivos particulares adoptados en diferentes etapas. Así, en una primera etapa que va de 1983 a 1989, la telenovela argentina se caracterizó por el disciplinamiento en términos de historias que contaban enfrentamientos entre sus

protagonistas; un segundo momento, entre 1990 y 2001, marcado por el alejamiento del reflejo de la realidad social (con el paradigma de las novelas de Andrea del Boca), llena de historias en las que aparecen problemáticas económicas, de clase y la incorporación de patologías o enfermedades; y una tercera etapa, iniciada a finales de los 90, como el momento de la telenovela costumbrista, con tramas que transcurren en escenarios reconocibles, tanto en relación al lugar como a las historias que se cuentan.

Cualquier acercamiento a los capítulos de “Muñecos del destino” permite encontrar muchos de los rasgos que aparecen en la telenovela nacional; en especial, la miniserie pone el acento en los elementos que se inscriben en la forma clásica. Retomando a Steimberg (1997), Fanlo (2012, p.10) señala que hay en esta forma una caricaturización de los personajes, un relato de carácter anafórico con un desarrollo lento y lineal que garantice la claridad del planteo dramático en el que se ponen en juego grandes conflictos y soluciones que están asociados en relatos paralelos. Sobre todo, la novela clásica expone en sus historias las peripecias de un amor conflictivo que responde a una serie de interrelaciones: identidad perdida, oposición buenos/malos, triángulos amorosos, oposición de clase. Desde el primer capítulo, “Muñecos del destino” pone en juego esos elementos en clave de parodia y de exageración: los personajes que protagonizan la historia (los Masmud y los Alé Alí) son exponentes de las familias de la clase media del interior del país. Y es en el seno de esas familias donde aparecen los conflictos característicos de las telenovelas nacionales: Naim Masmud no quiere trabajar en el negocio familiar, está comprometido con una mujer a la que no ama; a su vez, se enamora de Jessica, una joven de otra clase social; el destino avanza implacablemente a manos de Layla, la prometida sin escrúpulos que solo quiere concretar un matrimonio por conveniencia; hay falsos de análisis de embarazos, accidentes trágicos y una muerte significativa, la del padre de Naim, que parece someter a todos los personajes a las inclemencias de su propio destino.

Estas características propias de la telenovela aparecen en la miniserie tucumana en clave de parodia. Por un lado, introduce una serie de elementos kitsch, que podemos identificar en las escenografías cargadas de sedas y dorados; también en el arreglo de las marionetas de Layla y de su madre, adornadas de joyas destacadas y peinados alevosos; en los diálogos extremos; en la música original de Patricio García que, más allá de su calidad y belleza, cumple en la miniserie una

función narrativa y de rompimiento al interior de las telenovelas. Por el otro, en un movimiento más sutil pero no menos potente, se evidencia la crítica a la telenovela clásica en tanto objeto cultural de la cultura burguesa: los protagonistas son títeres, y esa sola idea basta para señalar un cuestionamiento una de las marcas de la cultura de industria traccionada por la clase, esto es, la seriedad burguesa. Así, “Muñecos del destino” representa no solo un cuestionamiento hacia la telenovela clásica, sino que también a los valores de la cultura burguesa.

Rompimientos en el discurso: un aguijoneo a los valores de la cultura burguesa

En los ensayos que componen *El burgués. Entre la historia y la literatura*, Moretti (2014) propone a la novela *Robinson Crusoe* como el paradigma de la obra que realza el mundo burgués. A partir de un análisis de la arquitectura de esta novela, Moretti esboza una serie de valores que pueden ser considerados como los pilares de la clase que “sin duda guarda estrecha conexión con el origen de la organización capitalista del trabajo, aun cuando, naturalmente, no es idéntica” (Moretti, 2014, p.14). Una clase de “fronteras porosas”, o una cultura multicolor:

Cultura burguesa. ¿Una sola cultura? “La palabra multicolor *-bunt-* puede servir para describir la clase que tengo en el microscopio”, escribe Peter Gay al cierre de sus cinco volúmenes sobre la experiencia burguesa. “El interés económico, las prioridades religiosas, las convicciones intelectuales, la competencia social, el lugar apropiado para la mujer: todas estas cuestiones adquirieron relevancia política en una batalla entre burgueses contra burgueses”, agrega Gay en una mirada retrospectiva posterior; las divisiones son tan profundas “que uno se siente inclinado a dudar de que la burguesía sea una entidad definible” (Moretti, 2014, p.17)

Como historiador cultural, a Moretti le interesa observar los valores de una clase cuya cultura, aunque no es el capitalismo en sí mismo, fue integrándose a la estructura de poder del capital en occidente. Una clase que, precisamente, pareció borrarse como entidad una vez que se produjo el triunfo del capitalismo, pues éste impuso a la mercancía -y no al sujeto- como principio de legitimación:

Una vez oculta tras las hileras de uniformados, la burguesía europea se escabulló a la sombra de un mito político que le exigía desdibujarse como clase: un acto de camuflaje que se volvió mucho más fácil gracias al penetrante discurso de la “clase media”. Y después, el toque final; a medida que el capitalismo traía un bienestar relativo a la vida de grandes

masas obreras en Occidente, las mercancías pasaron a ser el nuevo principio de legitimación; ahora el consenso se construía sobre las cosas y ya no sobre los hombres... y mucho menos sobre los principios. Era el amanecer de nuestros tiempos: triunfante el capitalismo y muerta la cultura burguesa” (Moretti, 2014, p.36)

La burguesía como una clase que no alcanzó la dirigencia, pero de la que sí son reconocibles una serie de valores que la instituyeron en tanto clase del capital. De la vasta serie de categorías que Moretti observa en *Robinson Crusoe*, traigo aquí tres: el trabajo, el confort y la seriedad burguesa, pues es posible encontrar estas marcas en “Muñecos del destino”, todos ellos puestos en discusión.

Desde la primera línea de diálogo, “Muñecos del destino” parece establecer este pacto de cuestionamiento a la cultura burguesa y, en consecuencia, a esa adecuación de las personas a la vida en el capital: “No se puede hacer lo que a uno se le canta: hay que hacer lo que uno debe hacer; para que un negocio funcione, hace falta disciplina”, dispara el personaje de una de las empleadas del negocio de Said Masmud. No se trata de una línea casual: aparece en primer plano una referencia al trabajo y, para Moretti, el trabajo duro es precisamente el valor burgués más paradigmático sobre el cual se asienta la cultura burguesa. *Robinson Crusoe* es una novela sobre el hombre moderno que triunfa gracias a su propio esfuerzo y es, al mismo tiempo, una obra acerca del trabajo. Moretti observa algunas de las características del esfuerzo burgués. Señala que se trata de un trabajo que responde a la ética racional del capitalismo europeo: unas pocas horas al día, durante toda la vida, tal como observamos en la novela la labor de Crusoe. El trabajo refleja el ciclo de la explotación capital, pero consigue constituirse en el principio de legitimación social: el burgués trabaja para sí mismo como si él fuera otro, luego otros trabajan para él, pero es el burgués el que ha iniciado el proceso trabajando para sí mismo, y es ese esfuerzo lo que lo convierte en “merecedor” de lo que tiene, cuestión encarnada en un Crusoe que es rico luego de 28 años gracias a la explotación de esclavos anónimos, “pero nosotros lo hemos visto trabajar como a ningún otro personaje de la ficción: ¿cómo no habría de merecer lo que tiene?” (Moretti, 2014, p.45). Además, no se trata de cualquier trabajo, sino de uno que debe implicar un esfuerzo duro: la novela de Crusoe muestra que el capitalismo exige un tipo de trabajo que cada vez requiere menos del ingenio y más del esfuerzo físico, situación que Moretti explica en la oposición entre el *clever work* (el trabajo que requiere de una habilidad) y el *hard work* (la tarea mecanizada que solo requiere de un esfuerzo sostenido). En el capitalismo, para Moretti, se produce el imperio del *hard work*.

Esta preeminencia del *hard work* produce una de las principales transformaciones del sujeto industrializado, lo que constituye un segundo valor de la cultura burguesa. Debido a que ese trabajo arduo no requiere de la destreza, se produce al interior de los sujetos una automutilación, un prescindir de sus propias habilidades para dar lugar solo al esfuerzo sostenido. Esa mutilación resulta dolorosa al principio; luego, el burgués aprende a convivir con su propia mutilación:

El subtítulo de *Wanderjahre*³ es *Los renunciantes*, cuyo núcleo es una palabra que indica el sacrificio de la plenitud humana impuesto por la moderna división del trabajo. Treinta años antes, en el Aprendizaje, este tema se había presentado como una dolorosa mutilación de la existencia burguesa, pero en la novela posterior, el dolor ha desaparecido (...). “Feliz quien hace de su vocación una marioneta” (Moretti, 2014, p.56)

“Feliz de quien hace de su vocación una marioneta” podría constituirse, precisamente, en la gran metáfora de “Muñecos del destino”: en las historias de estas marionetas -que se mueven en un teatro del mundo tucumano- aparece la síntesis de la discusión a los valores burgueses. Said Masmud es un Crusoe que trabaja duro y que no tiene reparos en el ejercicio de la explotación a sus empleadas: en el inicio de la novela se produce el despido a todas luces injusto de la más importante de ellas -Lidia, la encargada, dueña de un *clever work* que la hace destacarse: un arte innato para la decoración de las vidrieras-. La respuesta a ese despido pone en discusión la explotación, porque Lidia se convertirá en la asesina del patrón de la cultura del trabajo. Por otro lado, la miniserie muestra a un trabajador en franca rebeldía: Naim Masmud no es un joven afecto al *hard work*. Lo vemos dormir hasta las 10 de la mañana y debatirse entre el trabajo duro o la verdadera pasión: volar en parapente o correr en moto. Se trata de un personaje construido desde el concepto de mutilación: aun cuando la muerte de su padre lo obligue a ponerse al frente del negocio, Naim se escabullirá de las responsabilidades y de un matrimonio impuesto -otra institución burguesa-, a

³ Se refiere a la obra de Goethe de 1829: una novela donde, en lugar de los usuales “jardines a la antigua o parques modernos”, uno encuentra “campos sembrados de hortalizas, con grandes tramos de hierbas medicinales y todo lo que pudiera resultar útil de un modo u otro”. Según lo explica Moretti, en la “provincia pedagógica” de los *Wanderjahre*, el conflicto ha cedido su lugar a la subordinación funcional; habiendo elegido “ser útil”, uno de los pocos artistas presentes en la novela -un escultor- ahora se siente a sus anchas dedicándose a hacer modelos anatómicos y nada más.

partir de su historia de amor con Jessica, una de las empleadas. Naim es una marioneta que el destino parece haber condenado al trabajo industrializado, pero a quien vemos todo el tiempo dibujando parapentes e intentando construir una relación verdadera con Jessica. Un burgués que no aprendió a convivir con su propia mutilación. Esta situación, que es una constante a lo largo de la miniserie, parece decirnos que en “Muñecos del destino” no se cumple el presagio de la racionalización y de la industria: el capital no hace felices a quienes están condenados a su vocación de marionetas.

Un tercer valor que Moretti señala como burgués es la búsqueda del confort, y la transformación de éste en el consumo como una marca también de la aspiración de la burguesía a participar en la dirigencia. Se apunta al confort como un estado merecido; una situación que es consecuencia de la labor cumplida, del esfuerzo invertido:

Antes cité el momento en que Robinson se dirige al lector con el tono de alguien que se justifica a sí mismo frente a un juez. “Esto demostrará que no estaba nunca ocioso”. Pero después la oración toma un rumbo inesperado: “que no estaba nunca ocioso, y que no ahorra esfuerzo a fin de hacer todo lo necesario para mi confort”. Confort: esa es la clave. Si lo “útil” ha transformado a la isla en un taller, el “confort” restablece un elemento de placer en la existencia de Robinson (Moretti, 2014, p.43)

Según el autor, la expresión confort refiere a aquellos deseos que pueden satisfacerse para recuperar ese estado de bienestar que se ha perdido mientras el sujeto ha estado trabajando. Este concepto sufre una transformación a partir del siglo XVIII: ya no alcanza con las necesidades básicas de confort recuperadas, y el “dictado de la necesidad” es reemplazado para siempre por el “dictado de la moda”. Esa transformación de búsqueda de confort en la necesidad de estar a la moda es lo que permite, precisamente, la revolución del consumo. La irrupción del concepto de moda, por otra parte, le permite a la burguesía sentir que puede ir más allá de sí misma y vivir en la creencia de que, si alcanza el estadio de lo impuesto, si acaso llega a consumir todo aquello que la moda requiera, podrá convertirse en la clase dirigente.

La moda apela a la burguesía que quiere ir más allá de sí misma para asemejarse a la vieja clase dirigente; el confort, prosaico, mantiene los pies sobre la tierra; su estética, si es que la tiene, es atenuada, funcional, adaptada a la cotidianeidad e incluso al trabajo. De ahí que el confort sea menos visible que la moda pero infinitamente más capaz de penetrar por los intersticios de la existencia, con un don para la diseminación que comparte con aquellas otras mercancías típicas del siglo XVIII -también situadas en algún punto entre las

necesidades y los lujos-, que son el café, el tabaco, el chocolate y los licores (...). “Estimulantes”, como también serán denominados mediante otra llamativa operación semántica: pequeñas descargas que puntúan el día a día y la semana con sus deleites, desempeñando la eminente función práctica de “mantener con mayor eficacia al individuo inserto en su sociedad, porque le dan placer” (Moretti, 2014, p.68).

Telas que se mueven, colores estridentes, un negocio abarrotado de telas que aspiran a la moda, mansiones decoradas en la estética kitsch de lo abundante conforman el escenario donde se mueven las marionetas, en lo que se supone que es tránsito hacia sus destinos. A partir de estas decisiones, “Muñecos del destino” también propone un diálogo en discusión con estos valores. La aspiración al confort se pone en evidencia especialmente en el personaje de Layla, la prometida de Naim, que busca concretar un matrimonio a cualquier precio, lo que le supondrá mantener ese estado de confort y de consumo al cual ya pertenece, y que se observa en las referencias a la “mansión Alé Alí”, lugar que la joven habita junto a su madre. Layla ha decidido no descartar esa vida de placeres aun cuando está enamorada del jardinero: seguir el impulso de su verdadera pasión sería renunciar a su estado de confort y a su estatus de mujer situada en el espacio simbólico que la burguesía les ha asignado a las mujeres. Se muestra devota, en cambio, por la moda encarnada en las telas; vemos a los personajes extasiados frente a un corte de tela, un vestido de novia; vemos a Layla moverse cómoda en las reuniones sociales que ocurren en las mansiones, donde abundan la comida y los placeres. Confort y consumo les ha permitido a los personajes moverse entre las clases con cierta importancia en la provincia, lo que observamos en el capítulo de la muerte de Said Masmud: ante su fallecimiento, la familia tiene el poder de “movilizar” la investigación policial a partir de sus contactos sociales.

Finalmente, Moretti apunta a la seriedad como uno de los pilares de la cultura burguesa. Esa seriedad proviene de la narrativa particular que se va configurando a medida que el realismo, con su impronta decimonónica -la narración como una sucesión de puntos de inflexión y los “rellenos”- va consolidándose como la forma narrativa de esa clase. Señala Moretti que toda historia contada desde la tradición realista clásica se compone de los momentos clave -aquellos que hacen avanzar la trama-, pero también de una serie de instancias que, en verdad, “no aportan mucho; enriqueces y matizan el progreso del relato, pero sin modificar lo que han establecido los puntos de inflexión” (Moretti, 2014, p.92). En la cultura burguesa no parecen importar tanto la presencia de esos momentos que en apariencia no

tienen sentido: esos segmentos pueden estar siempre y cuando pertenezcan a la narración de lo cotidiano, y que esa narración esté dotada de seriedad. Así:

Narración: pero de lo cotidiano. He ahí el secreto de los rellenos. Narración, porque estos episodios siempre contienen una cierta dosis de incertidumbre (¿Cómo reaccionará Elizabeth a las palabras de Darcy? ¿Estará dispuesto a caminar con los Gardiner?); pero la incertidumbre no deja de ser local y circunscripta, sin “consecuencias” a “largo plazo” “para la continuación de la historia”, como diría Barthes. En este sentido, la función de los rellenos se parece mucho a la de los buenos modales tan caros a los novelistas decimonónicos; son un mecanismo concebido para mantener la “narratividad” de la vida bajo control; para darle una regularidad, un “estilo”. Aquí la ruptura de Vermeer con la pintura denominada costumbrista es crucial; en sus escenas, ya nadie ríe; a lo sumo una sonrisa, pero ni siquiera eso es frecuente. Sus figuras suelen tener el rostro absorto y compuesto de la mujer de azul: serio. (Moretti, 2014, p.92).

A la pregunta acerca de qué es la seriedad burguesa, el autor responde: “lo serio no será lo mismo que trágico, cierto, pero es innegable que indica algo oscuro, frío, infranqueable, silencioso, pesado; una separación irrevocable con respecto a lo carnavalesco de las clases trabajadoras; sería es la burguesía que va a convertirse en clase dirigente” (Moretti, 2014, p.94). Es la seriedad que atraviesa a los personajes de “Muñecos del destino”, una miniserie que ve desplegarse los rellenos que secundan a la historia de amor de Naim y Jessica; subtramas que transcurren mientras ese triángulo amoroso se resuelve. Una seriedad innegable en el gesto de vanguardia más profundo de este objeto audiovisual: los muñecos del destino han sido concebidos sin boca; hablan desde la línea inexistente de sus labios. Una línea inexistente que, en todo momento y sin importar lo que ocurra, les imprime el rostro de la seriedad.

La discusión al imaginario de provincia: la emergencia de un nuevo espacio “interior”

No solo el imaginario burgués aparece cuestionado en esta miniserie. En base a las decisiones en torno al espacio y al habla particular de los personajes, la miniserie parece desmentir también la idea que identifica a la provincia como espacio rural, imaginario que es heredero de la ideología política nacida al calor de la dicotomía civilización o barbarie, y que viene siendo empujado con fuerza desde el arte, a partir de mediados del siglo XIX, a través de la mirada costumbrista que sigue siendo utilizada para retratar a las provincias, unificadas

semánticamente y que, como si fuera posible pensarlas como un espacio homogéneo, las nombra bajo el mote de “el interior”.

En un abordaje a la literatura de la escritora española que escribió bajo el seudónimo de Fernán Caballero, Cáseda Teresa (1987) señala que, quizás debido a su complejidad semántica, el término costumbrismo ingresó al diccionario de la RAE recién en 1956. Esa complejidad resulta evidente en sus acepciones:

La primera se expresa como “hábito adquirido a ejecutar una misma cosa continuamente”; la segunda, “vale también fuero, derecho o ley no escrita”; la tercera, “se usa también por genio o natural”; y la última -la que a nosotros más nos interesa- define el concepto como “inclinación y calidad que reside en algún sujeto, y así se dice, es persona de buenas o malas costumbres” (Cáseda Teresa, 1987, p.70)

Para Cáseda, esta última acepción se torna rica en consecuencias, “toda vez que la palabra originaria recibe -aunque como último significado, el matiz moral correspondiente (‘y así se dice es persona de buenas o malas costumbres’) (Cáseda Teresa, 1987, p.70). En el campo del arte, señala el autor, una obra puede denominarse costumbrista en tanto presta atención a la pintura de las costumbres típicas de un país o región; el costumbrismo parece indicar el retrato de las costumbres nacionales. Pero debido a este lastre moral, aquel que refiere a “las buenas costumbres”, no se trata de cualquier hábito, sino de aquellos que resultan políticamente aceptados. Podemos decir, entonces, que una obra de arte se torna costumbrista cuando remite a un imaginario que es moralmente aceptado, es decir, en el momento en que la obra refleja aquello que para las sociedades es lo correcto, y que se encuentra en ese entramado de ideas que son reconocidas y reconocibles como “las buenas costumbres” en un determinado contexto histórico y social.

A partir de un trabajo sobre la obra pictórica de Carlos Morel, artista reconocido en nuestro país como el pintor de Rosas, Amigo (2013) surgieron algunas de las características del costumbrismo en nuestro país: el autor esboza cuáles son esas “buenas costumbres” y dónde podría hallarse ese lastre moral que las sostiene y las posiciona como políticamente aceptadas. Siguiendo a Majluf (2006), Amigo propone que el costumbrismo en el Río de la Plata puede pensarse como un primer momento de modernización en la pintura en tanto implicó, desde su irrupción, la reproducción y la circulación de nuevos modelos visuales. Ambos autores identifican esos modelos y el inicio del costumbrismo hacia 1830, en coincidencia con la coyuntura política del país caracterizada por el

enfrentamiento de dos facciones, unitarios y federales. Esa coincidencia, precisamente, le otorgará al costumbrismo argentino una impronta ideológica y política: los artistas costumbristas estarán abocados al retrato del modo de ser y del paisaje provinciano, ese espacio rural sobre el que, a los ojos de los unitarios de la capital, constituía el sustento del régimen federal de Rosas. Así:

En el Río de la Plata por impacto de la lucha facciosa -resultado de la legitimación de los gobiernos posrevolucionarios- cuando los artistas abandonan la premisa de lo directamente visible, el sostén del costumbrismo, asumen una narrativa letrada sobre el mundo rural. Esta narración está determinada por la política, que en última instancia define cómo se comprende lo visible. Así, la herencia objetiva y descriptiva de las imágenes de “tipos de costumbres” es transformada en una imagen que constituye el entramado ideológico de la lucha (Amigo, 2013, p.3)

Este servicio al régimen político, al decir de Amigo, se torna evidente a partir de la *Serie Grande* de Morel, que marcará ese tránsito del simple retrato visual de las costumbres a la interpretación política con el fin ideológico de construir una imagen del espacio y del sujeto del “interior”, el gaucho como sostén del federalismo:

Ya la *Serie Grande* (...) es el punto de inflexión en la representación rural del “gaucho”: el pasaje del costumbrismo analítico-descriptivo a la representación genérica-ideológica, es decir, de la imagen del vendedor de caballo a la de la familia campesina federal. Morel, desde ya, en algunas de sus obras continúa con la forma descriptiva (...), pero estas ya no eran realizadas para consumo del público europeo, sino que se definían por su circulación local, en un territorio profundamente politizado donde la imagen era una de las armas para la construcción del consenso y la efectividad de la coerción (Amigo, 2013, p.3)

Bajo esta premisa de sostener el proyecto político de Rosas, la obra de Carlos Morel constituye un caso paradigmático de los elementos que componen el costumbrismo federal y una muestra acerca de cómo el costumbrismo, en nuestro país, arrastra esa carga política que separa dos mundos: el de la capital progresista y moderna y el de un “interior” que es sinónimo de atraso, gente detenida, espacio sin tiempo. Así, el costumbrismo argentino es representativo del imaginario de orden que desde el siglo XIX y que, más allá del destino del proyecto político que lo originó, parece ser utilizado hasta hoy para pensar cómo es el espacio y de qué manera se comportan las personas que habitan ese territorio otro al que las capitales consideran lejano. Desde ese pasaje de la representación a la utilización política del arte, es frecuente que desde la capital se refiera al

“interior” como la ruralidad, una lejanía detrás de la frontera, el espacio de los provincianos.

En cuanto a los elementos que componen ese costumbrismo federal, Amigo señala algunos. Las pinturas de Morel están caracterizadas por la presencia de la pulpería -en tanto lugar privilegiado para la sociabilidad-, así como las escenas que referencian el trabajo rural -figuras de gauchos a caballo, expresión temprana de la nueva economía rural-. Ambos elementos -la pulpería y el trabajo- constituyen para Amigo (2013, p.2) “la representación polar del mundo rural, que con nostalgia histórica sería el asunto central de los óleos *Un alto en el camino* y *El rodeo de Prilidiano Pueyrredón*, ya en la década del sesenta”. Esa representación del mundo rural en la figura del gaucho que trabaja montado a un caballo, y cuya vida transcurre entre el dominio del animal y el recreo en la pulpería, ha trascendido más allá de los años sesenta y parecen repetirse las ideas de las telenovelas que históricamente plantearon la situación de la muchacha del interior (campo) que va a probar suerte en la gran capital. El estereotipo del “interior” como espacio rural se encuentra presente también en otro tipo de expresiones artísticas actuales: esto parece bastante claro si tenemos en cuenta que la escritora exponente de lo que desde el centro se denomina “literatura del interior” es Selva Almada, una autora que ha habitado sus libros de personas ataviadas con sombreros, llamadas “Ayala”, que beben el vino desde las jarras; personas que viven entre culebras y ristras de ajo y que hablan desde una “tonada”. Precisamente, muchos de los elementos que componen los libros de esta autora⁴ son los que Amigo señala como constitutivos del costumbrismo federal: se trata de acuarelas pobladas de “payadores que tocan la vigüela, parejas agrupadas que conforman una secuencia narrativa cuyo eje es la idea del duelo, la bebida que es la antesala de ese momento, el gaucho cantor cargado de densidad erótica que protagoniza el juego amoroso que antecede al rapto de la mujer en el ‘idilio amoroso’, vestimentas que señalan la convivencia política de la ciudad con la campaña” (Amigo, 2013, p.5).

⁴ Acerca de este universo de provincia en la literatura de la autora, véase Lobo, M. (2017). “Selva Almada y el arte de la disciplina”, disponible en: <http://www.marialobo.com.ar/selva-almada-y-el-arte-de-la-disciplina.html>.

Estos elementos que componen al costumbrismo están dispuestos, además, de un modo específico:

La composición de *Payada en la pulpería* está resuelta con simpleza a partir de distintos planos de figuras, dentro de un esquema compositivo triangular. Morel resuelve el espacio como si fuera un friso, alineando grupos de figuras en primer plano, y luego una segunda fila sin lograr resolver con soltura plástica el espacio entre ellos. El horror al vacío de esta pintura puede ser entendido como metáfora de la situación política, la aceptación del régimen fue también producto del horror al vacío político, a la anarquía. Las figuras de Morel están colocadas en un preciso orden -que es fundamento del régimen- para que soldados y paisanos asuman diversidad de gestos en grupos relacionados. A la izquierda una pareja ocupa gran parte de la atención: un oficial de Santos Lugares seduce a una campesina, seducción a la que la mujer parece no corresponder: es la única cuya mirada se dirige al espectador (...). Es un motivo reiterado en la obra de Morel (...) La violencia contenida por el orden se expresa en los objetos colocados por Morel en primer plano: la silla volcada en el apisonado, el poncho y el sombrero tirados que ocultan el mango del cuchillo. Así, un clima de violencia controlada domina la pintura. (Amigo, 2013, p.3)

Esta disposición termina por componer el rasgo ideológico del costumbrismo federal: según se insiste, el “interior” es ese espacio rural con sus alegres elementos característicos -los gauchos del costumbrismo sonríen-; pero es también un lugar donde la violencia y el horror pueden desencadenarse de un momento a otro y constituyen, por lo tanto, una amenaza para las capitales.

En un movimiento que parece decidido a desmentir ese imaginario de provincia centenario -en la provincia la ruralidad y la violencia amenazante; en las capitales el espacio seguro-, “Muñecos del destino” parece haber compuesto un escenario de provincia singular. La historia transcurre en la urbanidad de San Miguel de Tucumán, en la calle Maipú, que aparece como lugar aglutinante de la comunidad sirio-libanesa de la provincia y también de los inmigrantes coreanos, esta última una característica cosmopolita, con lo que la historia no solo desmiente la ruralidad como único espacio posible para la vida en el “interior”, sino que también le atribuye a una ciudad pequeña el cosmopolitismo, una cualidad de las grandes capitales. El personaje de Jessica canta en una banda de rock, por lo que ella y Naim deambulan por escenarios de cartón que muestran calles con bares que recuerdan a los espacios culturales de las grandes ciudades. Hay en esta composición ideológica del lugar una actitud contestataria al imaginario civilización-barbarie: la calle Maipú está abarrotada de carteles en distintos idiomas (“Chela’s”); en el kiosco de la cuadra del local de los Masmud se vende la

revista “Pleasure for men” (en la que además aparece desnuda la hermana de Naim); todo ello en convivencia con vendedores ambulantes que ofrecen 12 bananas por cinco pesos, autos importados que se abren paso entre los carros traccionados por caballos. Los colores elegidos para la escenografía recuerdan a los tonos del barrio “Caminito”, lo que termina por definir una composición de lugar ecléctico que poco tiene que ver con el apisonado y los hombres de sombreros que llevan por nombre “Ayala”. Otras decisiones en torno a personajes como el de Jessica parecen dibujar otros guiños, en este caso, a la cultura japonesa: ella usa camperas de Hello Kitty y su pelo es azul, tal como podría esperarse de un personaje del animé. Se trata, al parecer, de un contracostumbrismo porque subyace también aquí una ideología que propone al “interior” como un espacio tan central como cualquier capital, compuesto de elementos disímiles y decididos políticamente para construir un campo cultural que es independiente de lo que en nuestro país se considera como centro.

Finalmente, la voz de los personajes también parece discutir con el imaginario de orden que tiende a estereotipar del habla de las provincias a partir de lo que se denomina ideológicamente como “tonada”. Los personajes de “Muñecos del destino” no hablan ese lenguaje que las capitales imaginan: a partir de una impecable dirección de voces, Agustín Toscano dibuja en las marionetas una lengua que no es “tucumana” sino, sobre todo, cadencia y dramatismo. No es un lenguaje “tucumano”, tampoco “árabe”; no es el habla de las telenovelas latinoamericanas: aquello que pronuncian estas marionetas es una música que se compone un poco de cada uno de esos rasgos pero resulta, a su vez, en una lengua específica. En referencia al costumbrismo federal que desde la literatura parece programar Selva Almada, Pron (2014) ha observado cierta imposibilidad de los personajes en el habla: debido a que la autora construye sus historias desde el estereotipo, los lectores resultan confundidos, pues en una misma historia de Almada un personaje puede pronunciar dos palabras tan disímiles como “pubis” y “changuita”. Es el problema que ocurre cuando una obra está asentada sobre imaginarios de orden, ideas de lastre moral, costumbres aceptadas, rasgos esperables y arquetípicos: los personajes parecen estar condenados a moverse entre los límites de la palabra “changuita” y no les está permitido el lenguaje “culto”. Frente a este riesgo, es posible tomar la decisión ideológica que observa Hernández (2005) cuando señala que cada zona de la Argentina tiene una forma de lenguaje con su contenido afectivo, cantito o tonada particular, pero que esa tonada está lejos de representar simplemente una música esperable. Para

Hernández, la lengua de las regiones tiene un contenido semántico que subyace a la escritura y que es un componente esencial en el acto de la creación poética. Así, a partir de una decisión que no es inocente sino política, los personajes de esta miniserie pueden moverse entre los límites del estereotipo cómodamente; las empleadas pueden pronunciar expresiones como “contame boluda” y, al mismo tiempo, en esta historia pueden irrumpir reflexiones como las de Said Masmud al momento de explicarle a Naim un mandato de vida: no se trata de seguir nuestras pasiones, sino de “domesticarnos en las artes comerciales”. Ellas y ellos son marionetas. Y esta cadencia disonante y dramática no es otra cosa que un hablar propio; es el idioma de los muñecos del destino.

Recapitulación

La Estética como trayecto, cierta mirada en el ejercicio del rodeo, una forma de situarnos frente al objeto televisivo. Desde ese lugar, “Muñecos del destino” parece hablarnos en tanto obra que está viva, y a partir de esa voz resulta posible pensar en torno a una historia y a unos personajes, incluso más que en cualquier otro caso, ficticios. Así, aparece la palabra ruptura, descompuesta en dos dimensiones. Una interrupción al sistema televisivo a partir del cuestionamiento a los valores del orden burgués que aun hoy parece tan presente en nuestras pantallas. Y una discusión, también, al imaginario que identifica a la provincia como un espacio rural. Tal vez estas ideas permitan mirar, con nuevos ojos, ojos posibles, la historia que se cuenta en este contenido que es ficticio pero que habla, quizás, de nuestros espacios, de una concepción del mundo.

Bibliografía

- Adorno, T. (1998). “El ensayo como forma”. *Revista Pensamiento de los confines No 1*, 247-259. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Amigo, R. (2013). “Carlos Morel. El costumbrismo federal”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°3. Buenos Aires.
- Bourdieu, M.V. (2011). “Articulaciones teóricas para el análisis de la telenovela. Hegemonía, configuración social y resistencia en productos de la

- industria cultural”. *Revista La Mirada de Telemo No. 7*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bürger. P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Cáseda Teresa, J. (1987). “Costumbrismo y estética literaria de Fernán Caballero”. *Revista Cuadernos de Investigación Filológica, Vol.12-13, 69-82*. La Rioja: Universidad Nacional de La Rioja.
- Cuesta, M. (2009). “Notas sobre el ensayo”. *Nómadas, revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas No. 8*. Madrid: Universidad Complutense.
- García Fanlo, L. (2012). “Dulce amor. Regularidades y discontinuidades de la telenovela argentina”. *Revista La Mirada de Telemo No. 8*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hernández, J. J. (2005). “Daniel Moyano en el recuerdo”. En *El rescate y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona.
- Luhmann, N. (2007). *La realidad de los medios de masas*, Barcelona: Anthropos y Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (1998): *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- Majluf, N. (2006). “Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia And Latin America, 1800-1860”. En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca.1800-1860*. Nueva York: Americas Society.
- Moretti, F. (2014). *El burgués, entre la historia y la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moretti, F. (2007). *La literatura vista desde lejos*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Pron. P. (2014). “Una cuestión de contorno”. *Revista Blog de Eterna Cadencia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.