



Sandra Valdettaro

Doctora en Comunicación por la UNR. Pos-Doctoranda por la UNR. Master en Ciencias Sociales por FLACSO. Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Directora del [CIM \(Centro de Investigaciones en Mediatizaciones\)](#) del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencia Política y RRH de la UNR. Directora de la [Maestría en Estudios Culturales](#) del CEI (Centro de Estudios Interdisciplinarios) de la UNR.

Profesora Titular Ordinaria de la cátedra Epistemología de la Comunicación y del Taller de Tesis de la Licenciatura en Comunicación Social de la UNR. Investigadora categoría 1 (uno). Directora de proyectos de investigación acreditados en la SECTY-UNR. Autora de libros, capítulos de libros y artículos de su especialidad. Sus intereses de conocimiento tienen que ver con el análisis de los lenguajes contemporáneos desde una perspectiva multidisciplinar que incluye la Epistemología, la Semiótica, los Estudios Culturales, las Teorías de la Comunicación y la Historia Cultural, entre otros enfoques.

EL TRANSMEDIA: UNA APROXIMACIÓN A LO MARAVILLOSO-HIPERMODERNO¹

Resumen

En este texto se presenta un análisis del Proyecto Documental Transmedia “*Tras los pasos de El Hombre Bestia*” (IRIGARAY, 2013) a partir de una perspectiva genealógica e histórico-cultural que intenta especificar las condiciones de producción del primer film de género fantástico argentino –“*El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (ZACCARÍA SOPRANI, C.; Rosario, 1934)”–, proponiendo hipótesis de articulación con las estéticas de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave

modernidad – mediatización – cultura – cine – transmedia

¹ Retomo acá la noción de lo “maravilloso-hipermoderno” que presenté en Valdettaro (2015).

Dedico este texto a mi padre, Herne Alfredo Bartolomé Valdetaro (1934/1990), Maestro Tipógrafo del Colegio San José de Rosario, y radical sabattinista: un ambivalente *emprendedor* que me legó el gusto por el mundo de los tipos móviles, la tinta sobre el papel y las tipografías; y por la pasión política.

In memoriam.

Genealogías: lo “maravilloso-moderno”

Una asociación imaginaria entre los ensueños de la década del ‘30 del siglo XX y las utopías del presente es posible advertir en la retoma que la narración transmedia realiza de *“El hombre bestia”*. En una cita que es, simultáneamente, desvío lúdico, el transmedia como relato de lo *maravilloso-hipermoderno* recupera para sí el primer film de ciencia ficción argentino –*“El hombre bestia o las aventuras del capitán Richard”*-, rodada en Rosario, dirigida por Camilo Zaccaría Soprani, y estrenada en 1934.

No resulta casual que sea la década del ‘30 del siglo pasado la convocada en el transmedia. Es posible detectar, de hecho, en tal contexto, los rastros de un incipiente y acelerado escenario de modernización que iría habilitando novedosas configuraciones simbólicas ligadas a una mixtura de discursos técnicos con saberes, sensibilidades, experiencias y destrezas ya eminentemente *“modernos”* (SARLO, 1992: 10). En tanto laboratorio experiencial, el semblante de los pasados años ‘30 presenta el rasgo de la *emulsión* en una constelación de correspondencias en la cual se mezclan la ciencia y la ficción en un sinnúmero de prácticas y habladurías populares (Cfr. SARLO, 1992: 10 y sgtes). Son los efectos de dicho entrenamiento en el estilo de época la condición de producción del imaginario que se vislumbra como lo *“maravilloso moderno”* (SARLO, 1992). El despliegue de tal imaginario no podría no ser urbano, cosmopolita, liberal, anclado en una ya potente y consolidada industria cultural. Un escenario profano, podríamos decir, en el cual se advierte una imponente circulación de *“...publicidades, catálogos de libros baratos, cursos por correspondencia, folletos, conferencias, registros de patentes, sociedades de inventores, círculos de radioaficionados”*. (SARLO, 1992: 14). De tal modo, la experimentación técnica no sólo atiende a sus potencialidades instrumentales, sino, simultáneamente, a sus posibilidades estéticas, fundando, de tal modo, un novedoso *sensorium*.

La historia de Rosario resulta, en tal periodo, especialmente significativa. Desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX se produjeron en dicha ciudad procesos de modernización ligados a la llegada de inmigrantes y el consecuente crecimiento

económico-productivo y demográfico, que la fueron ubicando en un particular imaginario: el de una *“ciudad cosmopolita y laboriosa”, “emblema del crisol de razas y el trabajo constante”,* caracterizada por una mixtura activa pero no necesariamente pacífica de *“laicismo dominante y militancia católica”* (MEGÍAS, PRIETO *et al.*, 2010: 7-8). Además de dichos aspectos, el *“sistema”* de *“prostitución reglamentada”* vigente en tal periodo en Rosario -el cual *“combinaba aspectos sanitarios, político-administrativos y policiales”* (MÚGICA, 2010: 88)- fueron posicionando a la ciudad como un *“paradigma de modernización”* (MEGÍAS, PRIETO *et al.*, 2010: 7-8). El dinámico asociacionismo civil de la ciudad se expresó, por ejemplo, durante la primera década del siglo XX, en la profusión de huelgas, actos y protestas, y en la importancia de la *“prensa obrera”,* lo cual interrogó *“la metáfora que identificaba a la ciudad: Rosario ya no era sólo la «Chicago Argentina» por su crecimiento acelerado; era también la «Barcelona Argentina», por el apogeo adquirido por el anarquismo”* (en MEGÍAS, 2010: 19. Cfr. cita 18 en la misma página: PRIETO, 2001: 111-155 y FALCÓN, 2005). De tal modo, el lema *“Rosario es hija de su propio esfuerzo”* constituye el núcleo duro del principal *“mito de orígenes”* de la ciudad: una pregnante representación de urbe autoconstruida por sus habitantes *“con independencia de la tutela estatal”* (GLÜCK, 2010: 163-164). Si bien es posible constatar -tomando los planteos de Glück (2010)- que el desarrollo de dicho mito se encuentra ya presente en los relatos de finales del XIX y principios del XX, apoyado básicamente en los datos concretos de la importancia del puerto rosarino en la Argentina agroexportadora, y que aún hubo de competir con intentos de promulgación de otros mitos de origen -en la década del ‘20, el del *“supuesto fundador llamado Francisco de Godoy”* (GLÜCK, 2010: 164)- la hipótesis de Glück es que el contexto de crisis de la década del ‘30 -con los riesgos que para la ciudad representaba-, fue propicio para la reaparición más vigorosa del *“mito la hija de su propio esfuerzo”* plasmado esta vez *“en relatos integrales”,* entre los cuales se destaca *“la Historia de Rosario”* de Juan Álvarez², que circuló como *“una historia canónica de la ciudad”* (GLÜCK, 2010: 164-175)³. Tomando la caracterización general de la década del ‘30 del siglo XX que realiza este historiador en relación con Rosario como un periodo de *“preocupación por la identidad local”* y *“letrados buscando un pasado”* (GLÜCK, 2010: 171) -construcción identitaria que *“tenía como valores fundantes el universalismo, la democracia, la tolerancia, el trabajo y el liberalismo político e ideológico”* (GLÜCK, 2010: 174)-, resulta relevante destacar el rol central que en una especie de *“prehistoria de la ciudad”* Juan Álvarez, en su *Historia de Rosario*, asigna a los *“grupos de pioneros que se dedicaban a la agricultura intensiva y a construir poco a poco una ciudad”*. Dichos *“emprendedores”,* ya desde la colonia, son *“los actores principales del relato de orígenes”* en la versión de Álvarez (GLÜCK; 2010: 181). En los ‘30, ese *“mundo liberal, el mundo de los*

² Escrita hacia 1938 y publicada en 1943 (en GLÜCK; 2010: 175/176).

³ GLÜCK (2010: 164) señala, asimismo, como importantes *“relatos integrales”* de dicho mito, a la novela *La ciudad cambió de voz* de Mateo Booz (1938), y el ensayo *Biografía de Rosario* de Fausto Hernández (también 1938).

emprendedores, estaba en peligro, por lo tanto, era el momento indicado para Juan Álvarez de contar la historia de una ciudad que creció gracias a la libertad de comercio". (GLÜCK, 2010: 194)



Video: [El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard – Dir.: Camilo Zaccaría Soprani \(1934\)](#)

Podemos considerar, entonces, que es justamente dicho contexto lo que hace a las condiciones de producción específicas de un film como “*El hombre bestia*”. Filmada en 1934, la película -en tanto *huella* de la *complicación* que lo *maravilloso-moderno* encuentra en su contemporaneidad rosarina- señala, de manera casi inocente, ese núcleo *bestial* que se estaba proyectando sobre la experiencia. El *emprendedurismo* cinematográfico pone toda su imaginación al servicio de un señalamiento específico: la visibilización en clave fantástica del malestar de la época. Siendo Rosario -como ya lo dijéramos en palabras de los historiadores referidos- la ciudad “*paradigma de modernización*”, no resulta azaroso, pues, que el primer film fantástico que tematiza el componente de aberrante anomalía siempre presente como riesgo del torbellino de la modernización, encuentre ahí, en Rosario, su lugar. Tal como se presenta en el *Websodio 3* del transmedia referido, Camilo Zaccaría Soprani -el director del film- nació en Piacenza, Italia, en 1893; emigró con su familia y se estableció en Rosario; estudió en el Colegio Salesiano San José; ejerció el periodismo siendo redactor, en 1912, de *El Tribunal de Comercio*; fundó, en 1917, la revista *Cinema Star*; autor de obras de teatro,

también escribió un libro sobre *Cine Mudo* en 1920, en el cual se explayaba sobre teoría y práctica cinematográfica. Luego, en *La Capital*, llegó a ser Director de la sección Espectáculos. Produjo y dirigió cuatro largometrajes, y en 1933 se inició como cronista de radio, cine y teatro en el diario *La acción*. También tenía un sello editorial, *Gotaménic*, mediante el cual publicó tres libros: *Hollywood* (1946), *El libro de los artistas* (1948) y *Punto y Aparte* (1953). Su único libro literario, *Cuentos y Relatos Musicales*, se editó en 1963. Falleció en 1974 (*Websodio 3: Camilo Zaccaría Soprani. Vida y Obra*).



Video: [Websodio 3: Camilo Zaccaría Soprani. Vida y Obra](#)

A la vista de estos datos, ¿sería descabellado trazar cierto parentesco estilístico entre Zaccaría Soprani y, por ejemplo, otro excéntrico “librepensador” rosarino, Carlos Suríquez y Acha, quien en 1908 -entre tantos otros episodios- pronunció un incendiado discurso en el acto contra la creación de un Obispado en Rosario? (PRIETO, 2010: 49/81). Si Rosario era “paradigma de modernización”, fue, necesariamente, también, “la ciudad del librepensador”, tal como lo plantea Prieto (2010: 49); una figura y tipo socio-antropológico que nos figuramos en sintonía con los *entrepeneurs* de todo tipo en dicho contexto de lo maravilloso-moderno rosarino, entre los cuales podríamos conjeturar la presencia del *experimentador* Zaccaría Soprani. Tal vez suene descabellada dicha conjetura dada la escasez de datos acerca de Soprani, y, además, teniendo en cuenta su temprana formación en el *Colegio Salesiano San José*, podríamos suponer un desarrollo

alejado de la tonalidad laica-liberal característica de la figura del librepensador. Sin embargo, y partiendo de una hipótesis no reduccionista de lo cultural, sino atendiendo a las complejidades de la circulación de discursos sociales, es dable sostener una funcionalidad múltiple, no exenta de componentes paradójales, del *artefacto cultural* que constituyó en la ciudad el *Colegio Salesiano San José*, ámbito privilegiado de su formación.

Bajo el potente significante de *Patrono de los Obreros*, se podría postular dicho carácter paradójal del *Colegio San José* como un específico *interpretante* de época⁴. Fundado en 1890, contó desde sus inicios con escuela elemental y talleres de carpintería y zapatería. La ciudad, en ese entonces, tenía unos 70.000 habitantes y una sola parroquia con tres o cuatro sacerdotes (Cfr. sanjoserosario.com.ar). No es casual, entonces, que los salesianos eligieran a Rosario como sede de su institución evangelizadora. A ello se fueron agregando los talleres de sastrería, herrería, talabartería, imprenta, encuadernación, fábrica de cepillos. La imprenta y la banda de música completaban la tonalidad de una institución que, enseñando el catecismo, se incluía de manera decididamente contemporánea en el estilo de época. Desde 1916 se fueron incorporando los distintos cursos de la educación secundaria, completándose en 1935, y fundando, a su vez, el 7mo. Batallón de Exploradores Don Bosco. Formados en artes, oficios y “*exploración*”, sus egresados vieron reconocidos sus títulos de “*maestros*” en las distintas especialidades, por parte del gobierno provincial, a partir de 1922. Las artes gráficas, la tipografía, la litografía, los fotograbados, la ebanistería y la talla, la orfebrería, la mecánica, todas al servicio del “*culto divino*”, perfilaban, simultáneamente, la consolidación de una conformación de experticia técnica de alta calidad, cubriendo las demandas de un mercado liberal en progresiva expansión, en el paisaje de una ciudad al ritmo de su reloj eléctrico -que se montó adornando la torre del edificio del colegio en 1942-, y señalando, tal vez inadvertidamente, su frondoso poli-estatuto como “*primera escuela de Artes y Oficios de la Provincia*” (Cfr. <http://sanjoserosario.com.ar>). En el marco de las celebraciones de la incorporación de la sección Artes y Oficios a la Universidad Nacional de Tucumán como Instituto Politécnico de la Universidad Salesiana del Trabajo, el Presidente Gral. Juan Domingo Perón declara, el 27 de octubre de 1949 -en un contexto, ya, de consolidación de la “*comunidad organizada*” (Cfr. HALPERIN DONGHI, 2008)- a la Santísima Virgen María -en su advocación de María Auxiliadora- como Patrona del Agro Argentino.

Ese es el ambiente, entonces, en el cual Zaccaría Soprani desarrolla su labor. La producción y dirección de un film como *El hombre bestia* hace sintonía con la época y se ubica, de tal modo, en el repertorio de operaciones modernizadoras que hacen de

⁴ Las alusiones al *Colegio Salesiano San José de Rosario* que aquí realizo son sólo intuitivas y responden a un interés estrictamente personal, consignado en la dedicatoria a este texto.

Rosario un espacio socio-cultural peculiar, repertorio en el cual la atracción por las experimentaciones científicas en el cuerpo -figuradas en el caso del film bajo la modalidad fantástica de *lo bestial*- conducen a algunos otros datos concretos referidos a la situación de los cuerpos reales en el cuerpo social. Desde las últimas décadas del siglo XIX Rosario se fue erigiendo, como ya lo dijimos, como paisaje urbano dinámico y expansivo por la importancia de su puerto y el arribo de inmigrantes. De tal modo, *“una significativa cantidad de hombres circulaba por entonces en la ciudad -llegando a registrarse una tasa de masculinidad superior al 51%- situación que, de acuerdo con los modelos de sexualidad imperantes, los visualizaba como verdaderos focos de libido contenida la que debía encauzarse a fin de evitar la difusión de las enfermedades venéreas en el cuerpo social. Con ese objetivo se crearon los burdeles patentados”* (MÚGICA, 2010: 87). La prostitución constituyó un verdadero tema de interés público y municipal que se vio reflejado en toda una serie de ordenanzas que la regulaban entre 1874 y 1932 (MÚGICA, 2010: 88). Se trata del sistema de *“prostitución reglamentada”* que comentáramos más arriba: *“una suerte de geografía del sexo permitido en la ciudad”, de “geografía del placer permitido”, “... una arquitectura de burdeles, que le dan a esta ciudad un sello diferenciador de otras”, con la presencia de “barrios prostibularios hasta 1932 en que se votó la ordenanza abolicionista, derogándose todas las normativas, permisos, concesiones”* y que se comenzó a ejecutar a partir de enero de 1933, tal como lo plantea Múgica (2010: 88, 89 y 90).

De esta manera se desplegaba una zona de abyección, aunque imposible de invisibilizar. El despliegue de dicha dimensión fantasiosa de apetitos, pulsiones y deseos continuamente arrebatado por aprensiones y rechazos (Cfr. al respecto los comentarios de MÚGICA; 2010: 97/98) producía una ambivalencia no sólo anímica y moral sino también del mercado: ese oscuro núcleo pasional se encontraba irremediable e irresistiblemente *ahí*, con una presencia que se quiso normativizar, pero que generaba importantes dividendos a partir de la producción y circulación de bienes y servicios asociados al mercado prostibulario de la carne. ¿Cómo abolir, entonces, unas mercancías cuyo carácter abyecto se realizaba en capital? (Cfr., por ejemplo, en MÚGICA, 2010: 105/106, los reclamos de comerciantes minoristas contra la propuesta abolicionista). La película sobre el hombre bestia puede entenderse, entonces, como interpretante de ese núcleo bárbaro, rústico, y fuertemente paradójico: *fascinación y falla* en el mismo movimiento; núcleo distintivo de una urbe cuya *civis* intentó continuamente intervenir con más o menos éxito.

Así como la película, también la prensa revelaba dicha situación. En un léxico con abundancia de voces como *“corrupción”, “infección”, “lepra”, “úlceras”, etc.*, el tema de la prostitución se metafORIZABA en los diarios y periódicos de la época a partir de la infección virósica o bacteriana de la sexualidad en el cuerpo social (Cfr. en MÚGICA, 2010: 111, nota 46). La modalización realista de los textos se refuerza a partir de la

inclusión de imágenes de dicha infección social mediante la búsqueda de un efecto documentalista posible a partir de un lenguaje técnico -el fotográfico- eminentemente moderno. El caso de las fotografías de Antonio Berni publicadas en los diarios, imágenes provenientes de sus incursiones con cámara oculta en los burdeles - *“una Leica y una de formato de 6 por 4 cm”* (referido en MÚGICA; 2010: 111/113)- es ejemplo elocuente de dicha asociación realista-documentalista entre palabras e imágenes; pero, asimismo dichas fotografías constituyeron la reserva iconográfica para la serie de Berni sobre Ramona Montiel (en MÚGICA, 2010: 113). De tal modo, la experimentación con los lenguajes desplegada en el primer tercio del siglo XX anuncia -y adelanta- aquello que será la modalidad central de la mediatización finisecular: una creciente estetización hiper-realista y autorreferencial, principalmente, ya avanzado el siglo, en clave televisiva.

A fines de los '20 y durante los '30 del XX, la localización urbana en la cual se desplegaba la barbarie era Pichincha: *“el tenebroso barrio del Noroeste (...) guarida infame de las bestias con disfraces humanos”* (MÚGICA, 2010: 115). Vale, como ejemplo, lo que publicaba *La Reacción* el 12/9/1926: los *“bicharracos esos, propietarios de prostíbulos (...) fauna local, que cuenta con una zoología de primer orden, en la que no escasean los fenómenos bípedos y los reptiles”*. (MÚGICA, 2010: 115. Ver también nota 5)

Como vemos, el campo semántico de *lo bestial* circula, en dicha época, profusamente por el espacio público, y se semiotiza a partir de una serie de tópicos que hacen serie: lo tenebroso, lo infernal, lo infame, la animalidad, la carne, la adicción (cocaína y morfina con ácido bórico) (Cfr. MÚGICA, 2010: 116). El primer film fantástico argentino encontrará en el espacio rosarino de dicha pregnante abyección sus condiciones de producción. La ciudad, de tal modo *experimentada y practicada*, se constituye en una cantera temática para la *representación* cinematográfica: *lo bestial*, en el film, circula de manera cándida, casi inocente, por sus calles, sus barrios y sus suburbios, y, en su carácter de testimonio de época, se normativiza en los chalets y las casonas de una elite cuyos rasgos aparecen de manera ya francamente estereotipada.

La creciente mediatización eléctrica contribuyó, indudablemente, a dicha estesis. Los años '20 y '30 del siglo pasado son la época de instalación, en Argentina -casi en simultaneidad con los países occidentales *“avanzados”* (SARLO, 1992: 16)- de nuevos géneros discursivos mediados por la electricidad y a distancia, iniciando, de tal forma, un creciente y progresivo proceso de desmaterialización y pasaje de *“una cultura basada en la visión no mediada a una cultura sostenida sobre la mediación”* (SARLO, 1992: 17). Tan potente resultó -resulta- la electricidad -la cual, como decía con contundencia McLuhan, es *el único medio sin mensaje* (cfr. VALDETTARO, 2011)- que lo inalámbrico y lo a distancia se constituyen en vectores vinculares de la gramática del lazo social. La invisibilidad, lo paranormal, lo telepático, la comunicación con los

espíritus del más allá, lo milagroso, formaban un *continuum fantasioso* con la doxa técnico-científica ligada a lo inalámbrico, lo eléctrico, la galvanoplastia: “milagros” que, en la década del ‘30, la radio hacía plenamente posibles (Cfr. SARLO; 1992: 17 y stes.) Tan sólido parece este imaginario que incluso se encuentran rastros, en esta época, del tema de la transmisión inalámbrica de imágenes a distancia: hay noticias sobre la televisión desde la última mitad de los años ‘20. “La televisión es una maravillosa realidad”, titula el diario *Crítica* el 5 de marzo de 1928, pero antes, en diciembre de 1926, ya se había informado acerca de la invención de un aparato de televisión por un ingeniero de la *Radio Corporation of America*, y en 1929 *Ciencia Popular* publica la fotografía del televisor construido por Duclout (Cfr. SARLO, 1992: 128/131).

Dicho complejo, con la radio a la cabeza, también hizo posible la *interactividad*, ese *placer de las relaciones en red* que posibilitaba el *broadcasting* ya desde la década del ‘20: diarios + correo de lectores + instituciones como el *Radio Club Argentino* + revistas como *Radio Cultura* + programas de radio en vivo + fruición de la recepción + bajo costo de los dispositivos para la construcción casera de aparatos (cfr., para más datos, SARLO, 1992: 109/122). Por su parte, la prensa gráfica montaba también su dispositivo comunicacional en estrategias del contacto a partir de toda una serie de recursos cercanos al populismo, tal como es posible observar en el caso del diario *Crítica* por ejemplo (Cfr. VALDETTARO, 2009).

La interactividad, por lo tanto, se encuentra ya presente en el *broadcasting*. Es principalmente la radio el medio que lleva la marca de dicho mecanismo, por varias cuestiones. Ante todo, porque la radio produce “una relación en la que el saber-hacer potencia el disfrute”, incorporando las “utopías tecnológicas” a las prácticas concretas del espacio cotidiano (SARLO, 1992: 115). La democratización de dichas prácticas pone en cuestión el tema de lo masivo, ya que la masividad no resultaba en pasividad, sino en fuerte implicación de los participantes. Cabe preguntarse, entonces, si es que alguna vez hubo algo como una *cultura de masas*: creo que los componentes de interactividad presentes en las experiencias mediáticas fundantes habilitan la pregunta. Sin dudas se trata de fenómenos de masas -resulta notable, por ejemplo, que la Exposición de 1929, en la cual se incluyó no sólo a la radio sino también a la cinematografía, fue visitada por 80.000 personas (Cfr. nota 17 en SARLO, 1992: 119)-. Sin embargo, es posible detectar que en tal proceso se delineaban, de manera temprana, dos tendencias: una -como ya lo dijéramos- centrada en la *interactividad*, la cual se alojó, principalmente, en el circuito de los radioaficionados, quienes eran lectores, asimismo, de las revistas de divulgación y además constructores de aparatos caseros-, con lo cual contaban con “la posibilidad técnica de simetría en producción y recepción” (SARLO, 1992: 121); y la otra, concerniente a “la audiencia de la radio”, es decir, “el público de las *broadcastings*” que para 1928 contaba con más de 14 empresas en Buenos Aires (SARLO, 1992: 121). En la creciente bifurcación de dichas tendencias -años ‘30 y ‘40 del siglo XX- se advierte,

entonces, la consolidación de un nuevo vínculo con la radio, no sólo como *“laboratorio experimental casero”*, sino, justamente, *“mediado”* y habilitando, en consecuencia, *“un espacio de ensoñación, separado del momento técnico”* (SARLO, 1992: 122). El cine - desde fines de los ‘20 y los ‘30 del siglo XX- representa un nuevo estadio de la mediatización, plagado de novedades -vista y sonido; cine mudo y sonoro; blanco y negro; color; etc.-, colocando en agenda nuevos debates, aunque desde el punto de vista técnico no resulta tan accesible a su manipulación como la radio, siendo, además, mucho más costoso (Cfr. SARLO, 1992: 122/128). La *“producción casera”* del cine se muda, principalmente, a las clases altas. Sus referentes parecen asociarse a esos personajes con rasgos burgueses y casonas de la alta sociedad representados en el film rosarino *El Hombre Bestia*. Los aficionados al cine podrían caracterizarse tal vez, al contrario de la radio, como un *amateurismo de elite* ya en vías de profesionalización y conformación de una industria y *“un vínculo mitológico de carácter imaginario”* (Cfr. SARLO, 1992: 127 y sgtes.). Podría considerarse -incluyendo a esa televisión primitiva a la que hicimos referencia- que se trata, como dice Sarlo, de *“íconos tecnológicos”* de los cuales no puede esperarse el mismo tipo de fruición que la de los aparatos de radio (SARLO, 1992: 132). Lo *“maravilloso moderno”* se va encarnando, entonces, en dicho nuevo efecto mítico dado por el *“aura tecnológica”*, ya que *“... la desaparición de los «hilos», que eran indispensables al telégrafo y al teléfono, convierte a las transmisiones en una verdadera comunicación inmaterial”*. (SARLO, 1992: 132)

Esta *progresiva desmaterialización de los vínculos* puede tomarse como un vector analítico para la historia de la comunicación: *lo cableado* o *lo no-cableado* como articuladores del lazo social; una cuestión de *conectores* que hace convivir en un mismo espacio-tiempo dimensiones cableadas y no-cableadas. Cuáles serían, en cada caso, los *cables* de cada periodo histórico-cultural podría ser una interrogación tendiente a vislumbrar los cambios en los estilos de época. Qué tipo de modernidad, entonces, estaría convocando el transmedia como nuevo género cultural; en qué genealogías se asienta, qué recupera de ellas, qué vuelve obsoleto, en qué se invierte, todas preguntas mcluhanianas que indican la complejidad del asunto (Cfr. VALDETTARO, 2011). Lo que acontece en el mundo del arte puede tomarse como una de las claves interpretativas de tal complejidad. La historia de la mediatización se articula de distintos modos con el arte. Tomando, para los fines de este análisis, los planteos de Garbatzky (2010), en el *“proceso de transición de la obra como objeto a la estética como proceso”*, el tema de la *“desmaterialización”* -en el sentido del constructivista ruso El Lissitzky, quien, en la década del ‘20 del siglo XX, postuló el término para señalar el vínculo entre los libros y los medios masivos (Cfr. GARBATZKY, 2010)-, fue recuperado, a fines de los ‘60 del mismo siglo, por los artistas conceptuales para definir el rumbo que tomaba el arte después del pop: *“... «después del pop, nosotros desmaterializamos», advertía Masotta”* (GARBATZKY; 2010: 60). El caso del *antihappening* de Escari, Jacoby y Costa conocido como el *“Happening para un jabalí difunto”*, vinculaba de manera primordial la

“desmaterialización del objeto artístico” con los medios masivos. Ese supuesto *happening* ocurrió sólo en los medios -en el diario *El Mundo*, en las revistas *Para Ti*, *Gente* y *Confirmado*-; cobró existencia a través de entrevistas a los artistas, comentarios de los lectores y reseñas moralizantes o pedagógicas de los medios (VERÓN, [1967] 2001 en GARBATZKY; 2010): “...materias «inmateriales», como el rumor, las emisiones radiales o televisivas. Se planteaba como una instancia superadora de la dicotomía entre arte de acción y arte de concepto para pasar al arte de los medios de comunicación” (GARBATZKY, 2010: 69). Por lo tanto, la articulación entre lo real y lo virtual tampoco constituye una novedad absoluta de los llamados “nuevos medios”, dado que ello pulsionaba ya en las ansias de desmaterialización presentes desde, por lo menos, la década del ‘20 del siglo pasado.

El transmedia: hacia lo maravilloso-hipermoderno

Tomando como referencia las definiciones ya clásicas sobre transmedia, podemos decir que las narraciones transmediáticas constituyen nuevas modalidades formales a partir de las cuales se producen exploraciones intergenéricas con base en las plataformas de los llamados “nuevos medios”, que implican el despliegue de particularidades escriturarias novedosas -hipertextos, blogs literarios, etc.-, y , simultáneamente vínculos con los medios tradicionales como la televisión, la literatura, los comics, etc. (Cfr. SCOLARI, 2013). A los fines de especificar su naturaleza, Jenkins (2011) plantea que son narraciones transmediáticas las historias que utilizan múltiples soportes aportando cada medio su función específica y dispersando el relato, de tal forma, en múltiples usos o apropiaciones (Cfr. JENKINS, 2011). Se trata, de tal modo, de una elaboración semiótica compleja y elástica, que utiliza las cualidades de los distintos soportes para avanzar en el relato.

Desde el punto de vista del componente pasional de la narración, con el transmedia se produce, principalmente, un sobredimensionamiento del aspecto estésico. No quiere decir que los componentes modal, temporal y aspectual no se encuentren profundamente alterados en el formato transmedia, sino que se advierte una preponderancia del componente estésico, que, en palabras de Fabbri (2000), es “*el componente de lo sensorial, porque no hay pasión sin cuerpo. Siempre que existe una transformación pasional implica también una transformación de la estesia, de la percepción de la expresión corporal. Porque la pasión origina, por ejemplo, cambios de estados físicos del cuerpo*” (FRABBRI, 2000: 66). La narración transmedia, en su específica concatenación de acciones y pasiones, intenta enfatizar la dimensión afectiva del lenguaje.

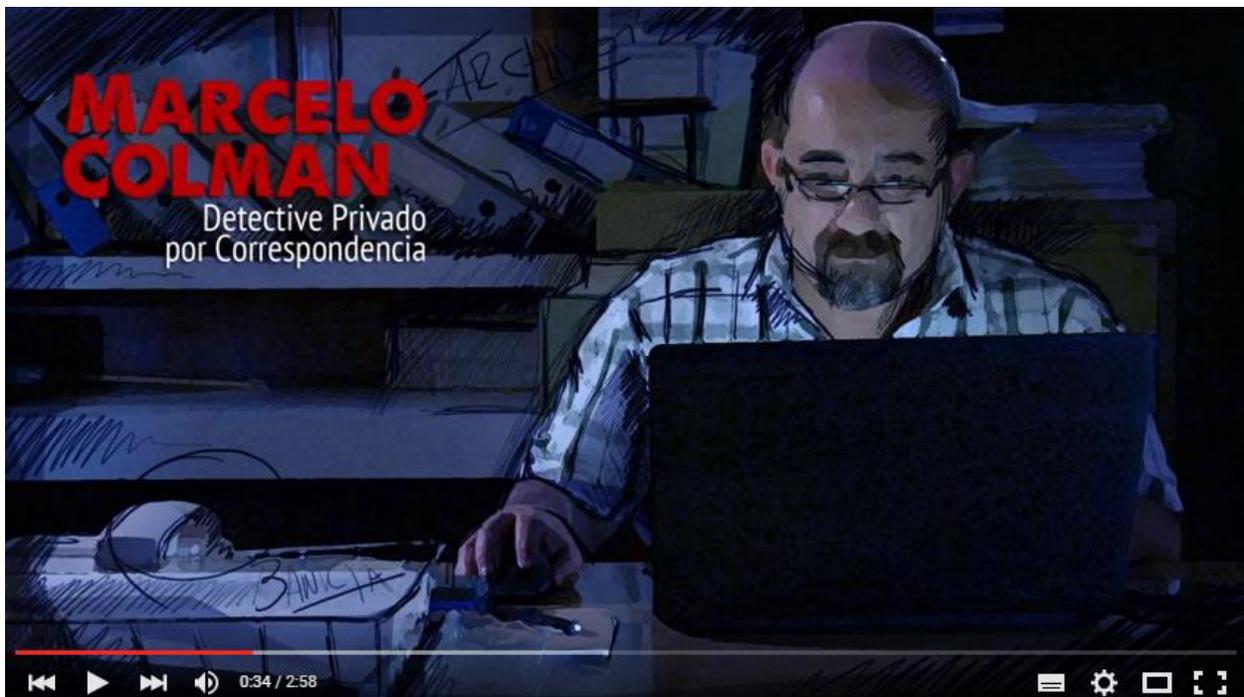
El [Proyecto Documental Transmedia “Tras los pasos de El Hombre Bestia”](#) reúne las características apuntadas. Se trata de una propuesta estética abarcadora, que consta de

distintos espacios narrativos que expanden el relato en distintas direcciones. Su macrotema tiene que ver -como ya lo adelantáramos- con la búsqueda y reconstrucción de la experiencia de realización del primer film de género fantástico argentino, “*El hombre bestia*”, rodado en Rosario en 1934, por Camilo Zaccarí Soprani. El proyecto se presenta de este modo: “*un documental para TV; minisodios para web y móviles; relatos en redes sociales y microblogging; juegos on line; crónicas periodísticas para diarios papel y medios digitales; realidad aumentada; intervenciones urbanas territoriales; acciones participativas y lúdicas para que los usuarios expandan la narrativa haciendo uso de la ciudad como una gran pantalla hipertextual.*” También puede accederse al material de la producción mediante un canal de *Youtube*, que consta de preguntas sobre el documental realizadas al personaje central de la narración, el detective Colman. Asimismo, se puede acceder a un [Documental Multimedia Interactivo Lúdico](#) mediante el cual se puede jugar desde la cuenta de usuario de *Facebook*, accediendo a cinco niveles que se van desbloqueando semanalmente. Es un juego-competencia que se inicia con la historia del cine rosarino. A los fines de resolver las consignas, se proponen distintas pistas que se encuentran tanto en la propia información multimedia, como en la misma ciudad de Rosario, con lo cual se propone un pasaje constante entre espacio virtual y espacio real. Una vez completados los cinco niveles, se prevé participar de una instancia presencial del juego cuya resolución exitosa se premia con una *tablet Android*.

¿Qué es lo que convoca, entonces, el transmedia, en tanto formato interpretante de época? Si los componentes de experimentación, interactividad y desmaterialización ya se encontraban plenamente presentes en la era del llamado “*broadcasting*” -cuestión atentamente señalada, como vimos, por el arte-, ¿cuáles son las novedades que trae el transmedia? Si bien creo que no estamos ante mutaciones absolutas, lo que sí parece recuperarse como primicia en el transmedia es un tipo particular de fruición que a una escena primitiva que, en los años ‘30, correspondió a la experimentación con los aparatos y las máquinas de comunicar, principalmente relativos a la radio. En tal sentido, el transmedia -en recepción- se asemeja más a las experticias y habilidades relacionadas a la radio que al propio cinematógrafo; sin embargo -en producción- la participación en la propia hechura del transmedia requiere de conocimientos específicos que lo asemejan más a un cierto distanciamiento como el producido por el cine. Se advierte, entonces, en esta doble genealogía, un carácter paradójico: en recepción el transmedia recupera, entre otras cuestiones, la experiencia de los radioaficionados; en producción liga más con las modalidades del cine y las artes audiovisuales en general. Con respecto a los procesos de desmaterialización, la novedad reside en una nueva escala de articulación de lo virtual con lo material, que se advierte claramente en la conversión del escenario urbano -de la ciudad, para decirlo más claramente- en una superficie operatoria de distintos niveles. La ciudad ya no es solamente una ciudad vista y meramente practicada, sino también una ciudad intervenida, una superficie operativa que implica prácticas interventivas; la ciudad es, así, una *performance móvil* en la cual

calles, cuerpos, imágenes, colores, sonidos, se construyen en tanto dispositivos-del-contacto; en su propia *representación*, por lo tanto, la ciudad resulta *presentada y performada* simultáneamente.

En el transmedia *El regreso del Hombre Bestia* se pueden constatar dichas impresiones. En el relato acerca de la búsqueda del film *El hombre bestia*, se muestran distintos escenarios de la ciudad, mediante recursos narrativos clásicos, que remiten al policial de primera generación (LAFFORGUE, 2014). Quien se hace cargo de la búsqueda es un “detective” -Colman-, no un “comisario”, con lo cual, mediante dicho rasgo, deliberadamente se ubica el relato en determinada genealogía, el de la literatura detectivesca e historietas de estilo norteamericano. El detective Colman recorre la ciudad buscando pistas que lo lleven a la copia secreta de la película. Colman es un detective privado “*por correspondencia*”, “*graduado con honores en la academia El Tony*”. La entera productividad de la cultura de masas nacional se encuentra cifrada, de tal modo, en el personaje de Colman.



Canal Video: [Movisodios. Marcelo Colman: Detective Privado por correspondencia](#)

Con una larga tradición en Argentina, el género detectivesco y la novela negra se van imponiendo desde la década del '40 del siglo XX (Cfr. LAFFORGUE, 2014). En el marco de los llamados “*géneros menores*”, el cine y la literatura conformaron un imaginario y una

forma de narrar tópicos asociados al terror y las dictaduras (Cfr. LAFFORGUE, 2014), en un desarrollo desde las modalidades clásicas hasta los “*neopoliciales*” del siglo XXI (Cfr. LAFFORGUE, 2014). Género vivo como pocos, el “*policial*”, en sede local, encuentra sus antecedentes en Borges y Walsh, en las colecciones de *El Séptimo Círculo*, en la *Serie Naranja* y la *Negra* dirigida por Ricardo Piglia; en los concursos de cuentos policiales de la revista *Vea y Lea*; en las antologías del género iniciadas por Walsh en 1953 con “*Diez cuentos policiales argentinos*” (Cfr. LAFFORGUE, 2014)⁵.

Los recursos de docu-ficción del transmedia sobre *El Hombre Bestia* acercan, asimismo, a la narración, al género del nuevo periodismo. Mediante una dramatización con ciertos matices nostálgicos y humor deliberadamente inocente, la ciudad -Rosario- se presenta casi de manera cándida, remitiendo a un imaginario ambivalente de una urbe todavía presente, pero tal vez, ya irremediablemente perdida. El transmedia en tanto narración hipermoderna permite un desenvolvimiento estésico que puede bascular entre lo clásico y lo contemporáneo habilitando efectos de lectura polivalentes y un timing maleable. Dichas características suponen un *espectador performático* haciendo de la *deriva* una modalidad de consumo: del frenesí perceptivo de algunos de los componentes del transmedia, hasta el sosiego que implica detenerse en la linealidad clásica, lo que se juega acá es una subjetividad que por asociaciones casi contingentes convoca el método de las constelaciones y los fragmentos, tan caro a las vanguardias históricas como a Adorno y Benjamin. La variedad de lenguajes; las distintas tipografías y topografías; la apilación de temporalidades disímiles; todo ello recubre la apelación performática que caracteriza, asimismo, a nuestro modo contemporáneo de experimentar la ciudad.

Tratándose de una modalidad narrativa, se impone la pregunta acerca de si es posible nombrar al transmedia como “*literatura*”. La interrogación no es novedosa; al contrario, es posible incluirla en toda una serie de debates presente en el campo literario (Cfr. COSTA, 2007). En “*Literaturas postautónomas 2.0*”, Josefina Ludmer (2007) -tomando como referencia la “*naturaleza transfronteriza y ambivalente de las escrituras contemporáneas*”, y la correspondiente dilución de categorías como “*autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido*”, y la convergencia entre realidad y ficción-, plantea el fin de la “*autonomía literaria*”. En el marco de nuevas condiciones de producción y circulación de los textos, Ludmer habla, entonces, de “*escrituras o literaturas postautónomas*” (LUDMER, 2007), de “*escrituras diaspóricas*”. Aunque Ludmer se está refiriendo, principalmente, a “*escrituras testimoniales, autobiográficas, crónicas, reportajes periodísticos, diversos tipos de etnografías*”, etc., al señalar que son todas modalidades

⁵ Lafforgue señala dos modalidades del policial en la década del ‘40: la inglesa o clásica, y, a partir de los ‘70s, la yanqui o negra (Cfr. LAFFORGUE, 2014). Y delimita cuatro periodos en la historia del policial en Argentina: “formativo”; “clásico”; “de transición”; y “negro” (Cfr. LAFFORGUE, 2014).

que tienen la característica de “salirse de la literatura y entrar a la realidad y lo cotidiano”, o “a la realidad de lo cotidiano” -señalando que “lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.” (LUDMER, 2007)-, resulta posible, entonces, integrar al transmedia en dicha serie, ya que “las literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y «real»” (Ludmer, 2007). De tal modo, postula “un territorio, la imaginación pública o fábrica de presente”, en el cual “no hay realidad opuesta a ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido”. (LUDMER, 2007). Son “nuevas literaturas” que “fabrican presente” (LUDMER en COSTA, 2007): “Una realidad que no requiere ser representada, porque ella misma es pura representación” (LUDMER en COSTA, 2007). “La imaginación pública es todo lo que circula, los medios en su sentido más amplio, que incluye todo lo escrito y que es algo así como el aire que respiramos. Todo lo que se produce y circula y nos penetra, y que es individual y social, privado y público, imaginario y real”. (LUDMER en COSTA, 2007)

Con el transmedia estaríamos, entonces -como ya lo planteé en otro lugar-, en un nuevo imaginario: lo *maravilloso-hipermoderno* (Cfr. VALDETTARO, 2015). Sin dudas el Proyecto Documental Transmedia “Tras los pasos de El Hombre Bestia” (IRIGARAY, 2013), se ubica -seguramente sin proponérselo-, en la *literatura* de la época.

Bibliografía

- COSTA, F. (2007). *Elogio de la literatura mala. Entrevista a Josefina Ludmer*, en Suplemento Cultura, Clarín, 01/12/2007. CABA, [en línea] url: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>.
- FABRI, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa. Barcelona.
- FALCÓN, R. (2005). *La Barcelona Argentina*. Laborde. Rosario; referido en MEGÍAS, A. (2010). Modernización y turbulencias políticas. Rosario en la segunda mitad del siglo XIX, en MEGÍAS, A. et al. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
- GARBATZKY, I. (2010). *Raúl Escari, escritor, happenista*, en GIORDANO, A. (ed.) (2010). *Los límites de la Literatura, Cuadernos del Seminario 1*. Centro de Estudios de Literatura Argentina-UNR. Rosario.
- GLÜCK, M. (2010). *Juan Álvarez y la consagración historiográfica de un mito de orígenes para Rosario: la hija de su propio esfuerzo*, en MEGÍAS, A. et al. (2010). *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
- HALPERIN DONGHI, T. (2008). *Son Memorias*. Siglo XXI. Bs As.
- IRIGARAY, F. (2013). *Proyecto Documental Transmedia “Tras los pasos de El Hombre Bestia”*. #DCMteam | Producciones Transmedia. Rosario. Rosario, [en

- [línea] url: <http://dcmteam.com.ar/3/transmedia/16/Tras-los-pasos-de-El-Hombre-Bestia--Documental-Transmedia>.
- JENKINS, H. (2011). *Seven myths about transmedia storytelling debunked*, [en línea] url: <http://www.fastcompany.com/1745746/seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked>. 08/04/2011.
 - LAFFORGUE, J. (2014). *La serie negra*, en Radar Libros. Página 12, 01/06/2014. CABA, en [línea] url: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5333-2014-06-08.html>.
 - LUDMER, J. (diciembre 2006). *Literaturas postautónomas 1.0* y (mayo 2007) *Literaturas postautónomas 2.0*. [en línea] url: www.loescrito.net y www.linkillo.blogspot.com.
 - MEGÍAS, A.; PRIETO, A.; MÚGICA, M. L.; MARTÍN, M. P. y GLÜCK, M. (2010). *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
 - MEGÍAS, A. (2010). *Modernización y turbulencias políticas. Rosario en la segunda mitad del siglo XIX*, en MEGÍAS, A. et al. (2010). *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
 - MÚGICA, M. L. (2010). *Sexo y geografía en la ciudad: Pichincha, barrio prostibulario-Rosario, 1914-1932*, en MEGÍAS, A. et al. (2010). *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
 - PRIETO, A. (2010). *La ciudad del librepensador*, en MEGÍAS A. et al., *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*, Rosario. UNR Editora.
 - PRIETO, A. (2001). *Los trabajadores*, en FALCÓN, R. y STANLEY, M. *La historia de Rosario, Tomo 1*, Rosario: Homo Sapiens; referido MEGÍAS, A. (2010). *Modernización y turbulencias políticas. Rosario en la segunda mitad del siglo XIX*, en MEGÍAS, A. et al. (2010). *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. UNR Editora. Rosario.
 - SARLO, B. (1997 [1992]). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión. Bs As.
 - SCOLARI, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto S.A Ediciones. Barcelona.
 - Sitio oficial del Colegio Salesiano San José de Rosario. Rosario, [en línea] url: <http://sanjoserosario.com.ar/>.
 - VALDETTARO, S. (2015). *Epistemología de la Comunicación. Una introducción crítica*. UNR Editora. Rosario.
 - VALDETTARO, S. (2011). *A modo de introducción: un romance sobre Marshall McLuhan*, en VALDETTARO, S. (2011) (Coord.). *El dispositivo McLuhan. Recuperaciones y Derivaciones*. UNR Editora. Rosario.

- VALDETTARO, S. (2009). *Diarios: entre Internet, la desconfianza y los árboles muertos*, en CARLÓN, M. y SCOLARI, C. (2009) (comps.). El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate. La Crujía. Bs As.
- VERÓN, E. ([1967] 2001). *La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado*, en Revista *Ramona* N° 9, 10. Buenos Aires, diciembre de 2000/marzo de 2001.