

SIMULTANEIDAD/DESTEMPORALIZACIÓN: LOS HAPPENINGS ARGENTINOS, LABORATORIOS DE SINCRONÍA

GUILLERMO OLIVERA

*“Las estructuras no existen en el espacio-tiempo,
excepto en los momentos de constitución de los sistemas sociales.”*
(Giddens 1979:65)

*“Abi donde hubo las operaciones de
constitución del símbolo, ahí es donde
ahora hay lo imaginario.”*
(Masotta 1968:268)

El filósofo Ian Angus distingue, según una metáfora espacio-temporal, un “medio” de un canal físico de transmisión: si un canal sirve de pasaje entre dos puntos preexistentes, un “medio” *configura las propias relaciones espaciales* que están en el origen de los emplazamientos o localizaciones, además de *instituir “las relaciones temporales* que están en el origen de los acontecimientos históricos” (Angus 2000:99-100). La materialidad del medio hace alusión, entonces, a su carácter de “*embodiment*” (Angus 2000:101) o encarnadura espacio-temporal y no de mero canal de expresión, vehículo o *container* para el transporte de contenidos previos. Es precisamente este carácter radicalmente material y constitutivo tanto de las relaciones espaciales y temporales como del lazo social lo que designa, desde mi punto de vista, la noción de “mediatización”, y mi propuesta en este artículo es leer las experimentaciones estético-conceptuales desarrolladas en el marco del Instituto Di Tella (1966) como un momento pionero y fuertemente reflexivo en la temprana genealogía de este concepto postmetafísico de “medio” y del proceso de mediatización. Pero es también mi intención argumentar que, para que tal concepto de “medio” –como materialidad capaz de instituir relaciones temporales y espaciales– accediera a un umbral teórico de visibilidad, paradójicamente, los ditellianos tuvieron que experimentar con estructuras sincrónicas de significación y comunicación, haciendo abstracción de la dimensión

temporal, dado el horizonte histórico de inteligibilidad, constreñido a la vez que hecho posible por el estructuralismo.

I. EL HAPPENING COMO GÉNERO ¿TEATRAL? HÍBRIDO:
ACTUACIÓN “NO MATRIZADA” Y ESTRUCTURA COMPARTIMENTADA

A pesar de que los ditellianos enfatizaron el hecho de que el happening es un género híbrido que mezcla formas y medios estéticos tanto tradicionales como nuevos, Alicia Páez opta por su clasificación como género teatral, ya que en ambos casos hay una característica distintiva y definitoria que les es común: “la acción como acción de personas”. Sin embargo, hay dos elementos definitorios en el happening que lo diferencian del modo más radical de la herencia de la tradición teatral, y que tiene consecuencias sustantivas a la hora de pensar las categorías de espacio, tiempo y sujeto: la actuación “no matrizada” y la estructura compartimentada.

Siguiendo a Kirby (1966), lo que el happening suprime es la matriz psicológica de la actuación, es decir, la función irrealizante, imaginaria, de la representación actoral, y al hacerlo desarticula la intencionalidad imaginante propia del teatro (la imagen en tanto que “sentido continuo, lineal, progresivamente constituido”). En consecuencia, en el happening, los actores no son personajes, no están dotados de psicología: desempeñan acciones simples, manteniendo, según la expresión de Páez (1967:37), un “carácter inmediato, concreto, no transfigurado por su incorporación a una ‘matriz’ que las arrancara de la realidad para volverlas ‘imaginarias’”. El happening es, en suma, un arte de lo *inmediato*, que socava y se niega a la necesariamente ficcional mediación del relato: en el happening no se representan una temporalidad y una espacialidad imaginarias, claramente distinguidas (por la cuarta pared teatral) de un tiempo y espacio “real”. Al no haber relato ni personajes, no hay proyección de ningún contexto artificial de personalidad ni posibilidad alguna de identificación.

De hecho, lo que falta en el happening es una estructura de relato. Si seguimos las reflexiones seminales de Susan Sontag (1962 [1984]: 290), el género no contiene argumento ni trama, sino sólo “una serie de acciones y sucesos”, en general simples; tampoco construye personajes, puesto que las personas que intervienen en él no son actores sino participantes que cumplen la función de “objetos materiales” (Sontag 1962 [1984]:294). Este tratamiento de las personas como objetos expresaría, según Sontag, una preocupación pictórica por los materiales que alejaría el género de la representación teatral. Ningún sujeto, sino sólo objetos: el happening viene a igualar el mundo humano con el de las cosas, en una experiencia en la que sólo existen acciones y manipulación sobre objetos. Sontag (1962 [1984]: 290) menciona la “falta de relación” como una de las características distintivas del happening: lejos de representarlas como autores de sus propios actos, los happenings manipulan a las personas como objetos que ejecutan acciones aisladas. En términos narratológicos, en los

happenings no habría actorialización ni actantes, y la temporalización se reduciría al tiempo presente.

Las unidades de acción del happening son unidades *discretas*, no mantienen entre sí relaciones de encadenamiento lógico. Pero esto no significa que el happening carezca de estructura, sólo que ésta es distinta de la estructura teatral. Porque si el teatro puede manejarse con una estructura lógica o ilógica –teatro del absurdo–, el happening trabaja con una *estructura alógica*, en la medida en que, como señala Páez (1967:40), “se mantiene fuera de tales relaciones” –lógicas o ilógicas. Es esta estructura alógica, por debajo de la lógica de la vida cotidiana y del arte, la que aproxima los happenings a los sueños y su falta de sentido del tiempo:

El happening opera mediante una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación. [...] Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, *los happenings¹ están siempre en tiempo presente*. Las mismas palabras, si las hay, son *repetidas* una y otra vez [...]. Las mismas acciones, también, son frecuentemente repetidas a lo largo de un mismo happening, [...], para comunicar una sensación de *cesación del tiempo*. En ocasiones, todo el happening adopta una forma *circular²*, iniciándose y concluyendo con el mismo acto o gesto. (Sontag 1962 [1984]:293; el enfatizado es mío).

Es precisamente esta *estructura alógica compartimentada* “la que permite distinguir formalmente el *happening* del *evento*, el que equivaldría a un único compartimiento del happening” (Páez 1967:41). En este sentido, la estructura de un happening está dada por la sucesión y simultaneidad alógica de diferentes eventos, acciones y objetos. Es entonces en este nivel de su estructura compartimentada en el que habría que considerar el o los efectos de sentido de un happening. Ubicándonos en este nivel de análisis que le es específico, en el happening adquieren fundamental importancia tanto los *objetos “reales”* con sus efectos reales, como las *acciones “reales”*, y la *simultaneidad* y *sucesividad* con las que, en su interior, se utilizan los *diversos medios*. El carácter “real” o efectivo –esto es, performativo– de objetos y acciones se refiere a que están desprovistos de su dimensión imaginaria, de su participación en una estructura de relato. Alguna vez definidos como “arte de la *juxtaposición radical*” (Sontag 1962 [1984]: 297), los happenings no son, en sentido estricto, actuaciones (representaciones imaginarias) ni acciones “reales”, sino *performances* simultáneas y sucesivas.

2. LOS DITELLIANOS Y SUS HAPPENINGS MEDIÁTICOS

Quizás la singularidad más idiosincrática de los happenings ditellianos –respecto de sus antecedentes europeos y norteamericanos– residió en el lugar central que en ellos ocuparon los medios de comunicación³ [en una triple función: *temas*, a la vez

que *materiales e instrumentos* de su experimentación estética]; fue esta centralidad mediática y su distancia respecto del horizonte de inmediatez de los happenings europeos lo que condujo a su pionera y radical reflexión sobre proceso de mediatización. A continuación examinaré en detalle dos happenings –*Simultaneidad en simultaneidad*, de Marta Minujin, y *El helicóptero*, de Oscar Masotta– y las conceptualizaciones que los propios ditellianos elaboraron a partir de ellos. El análisis de estas experiencias se concentrará en sus respectivas operaciones de *inversión* de los códigos de la acción social mediatizada, a través de una *puesta en suspenso* de su dimensión temporal: mi hipótesis es que la suspensión experimental del tiempo operó como condición de visibilidad y de inteligibilidad de las estructuras constitutivas de la significación y de la comunicación.

2.1. *Simultaneidad en simultaneidad* (Minujin 1966): *mediatización, sincronía y colapso de la temporalidad*

Esta obra consistió en dos encuentros de sesenta personas en los cuales se experimentó en el área del consumo de medios masivos de comunicación. En la primera sesión, se dispuso a cada asistente frente a un televisor y a una radio portátil individuales, de modo que cada uno estaba viendo televisión y, simultáneamente, escuchando radio. Al mismo tiempo, los participantes eran fotografiados, filmados y sus declaraciones, grabadas.

Once días más tarde, se dispone a las mismas sesenta personas en los mismos sitios y todo comienza del mismo modo, salvo que en esta oportunidad se transmite un programa televisivo que difunde escenas tanto de happenings que se están realizando simultáneamente en Nueva York y Berlín como así también algunas registradas en la situación anterior. Simultáneamente, en la propia sala se muestra lo registrado –diapositivas, películas, voces– en la sesión anterior. Al mismo tiempo, todo está siendo transmitido por dos estaciones radiofónicas de emisión abierta de la ciudad de Buenos Aires.

Eliseo Verón (1967), en un análisis de *Simultaneidad en simultaneidad* de inspiración fuertemente hjelmsleviana, propone como principio de agrupamiento sistemático para las diversas manifestaciones del género *happening* a la *materia* de las obras. Enuncia como hipótesis que la especificidad del *happening* respecto de otros géneros es que trabaja sobre una materialidad singular: “la *acción social como sistema*” (Verón 1967:79).

Desde nuestro punto de vista, es entonces en la materia de las obras donde el *happening* encuentra tanto su especificidad respecto de otros géneros como su singular transformación sobre el orden de la temporalidad. La vida cotidiana ofrece el género primario (Bajtín) sobre el cual se construirán el teatro y los happenings: en ella nos enfrentamos a la continuidad de la acción social “real” o normal. Siguiendo el análisis de Verón (1967:79), tanto en el teatro como en el *happening*, en cambio, nos damos con trozos de acción social separados artificialmente de la acción social real,

especies de *artefactos* extraídos o separados de la vida cotidiana. Pero si en el teatro se trata de un segmento de *la acción social como historia o relato* (en el sentido de representación), en el happening accedemos a un nivel de abstracción superior, puesto que la materia sobre la que trabaja es *la acción social como sistema, como sincronía*,⁴ “más allá –o más acá–”, al decir de Verón (1967:79) de toda estructura narrativa. Es decir, la acción social estructurada en paradigma, esto es, lógicamente anterior a toda organización sintagmática: en este happening no habría una sintaxis narrativa, sino sólo una semántica fundamental que estructuraría el sentido de las acciones.

Sin embargo y como condición de su esteticidad, el happening supone una *ruptura tanto respecto de la acción social real* (Verón 1967:79) *como respecto de las convenciones de su representación teatral*, tanto respecto de la acción-social-real-en-sí como de sus representaciones imaginarias. De modo que a partir de esta lectura de Verón, podríamos nosotros establecer una progresión que dispone, de lo más concreto a lo más abstracto, los diferentes modos de manifestación de la materia “acción social”:

a) en un primer nivel, *la acción-social-en-sí*: especie de grado cero de la acción social, la *vida cotidiana* representa el momento en que ésta habita su normalidad “cíclica y repetitiva” (Verón 1967:79), con una alta determinación temporal del presente;

b) en un segundo momento, ascendemos a un mayor nivel de abstracción: la acción social como *representación y relato* propia del teatro y del cine narrativo, en la cual las determinaciones temporales (pasado/presente/futuro) son importantes para su organización sintagmática y su estructuración en una sintaxis narrativa particular;

c) finalmente, accedemos a un ulterior nivel de abstracción, el del *happening*, en el cual la materia “acción social” se destemportaliza en el abismo de una pura representación o *performance*, convirtiéndose en mero espacio: puro sistema o sincronía (a la manera de un código semántico fundamental). En este último nivel, la materia “acción social” logra deshacerse de toda determinación temporal y, por consiguiente, exceder el orden de la representación y sus desdoblamientos espacio-temporales en un nivel real y otro ficcional o representado.

Verón (1967) caracteriza la transformación formal fundamental operada por este happening sobre su materia –la acción social “consumo de medios”– como una serie de procedimientos de inversión. Si las inversiones operadas por la ambientación neutralizan, por un lado, la oposición medio/contexto –los medios invaden el contexto de la sala–, una nueva oposición queda activada, en contrapartida, como pertinente: observador/observado. El contexto –los espectadores–, normalmente sólo en posición observadora, pasa a ser *simultáneamente* observador y observado; los medios, por su parte, normalmente en posición de “observado”, se distribuyen *simultánea* y sucesivamente entre situaciones de registro –observador– y espacios de representación –observado. La nueva oposición viene así a transformar la estructura misma de la comunicación, de la acción comunicativa que tematiza el happening: en este nuevo consumo simultáneo, “ambientado” y “envolvente” de medios, observador/observado

es una oposición que puede invertir sus valores y posiciones simultánea y sucesivamente. Y son estas operaciones de inversión las que hacen visibles, como en espejo, las condiciones mismas que hacen posible su sentido: exhiben, en simetría invertida, los códigos que informan su materia –la acción social “consumo de medios”. Verón (1967) describe los efectos de estas operaciones de inversión: la circularidad emisión/recepción y una cierta “irrealidad generalizada”: desde nuestro punto de vista, el happening de Minujin experimentó sobre cómo las condiciones “destemporalizantes” de las nuevas tecnologías mediáticas –la simultaneidad propia de la mediatización electrónica– es capaz de producir un colapso de las diferencias emisor/receptor y medios/contexto. Es decir, por un lado, el receptor es siempre un productor virtual, y por otro, el contexto –“real”– *está siempre ya mediatizado* parecen ser las enseñanzas cruciales de *Simultaneidad en simultaneidad*.

Por una suerte de exceso del juego de la representación, de una ruptura de la continuidad de la conciencia imaginante –imaginación– y de una invasión textual-mediática del contexto “real”, el happening no puede constituir un desdoblamiento re-presentativo capaz de centrar la significación, de producir un sentido continuo y centrado. Es en este sentido que la lógica de este happening registra los efectos que el proceso de mediatización ejerce sobre el orden de la acción social y de sus coordenadas espacio-temporales, anticipando en esto la teoría de la estructuración y de la modernidad de Anthony Giddens (1979).

2.2. *El helicóptero (Masotta 1966):*

el sentido como pura diferencia espacial

Masotta diseña un happening y un “antihappening” –obra comunicacional– con el propósito explícito de contraponerlos al modo estructuralista, “para permitir comprender las características distintivas de las operaciones y de las ‘materias’ que las constituían” (Masotta 1968:227). Las obras fueron *El helicóptero* y *El mensaje fantasma*, respectivamente. El “ciclo” conceptual se cerraba con su conferencia explicativa “Nosotros desmaterializamos”, en el marco del Instituto Di Tella.

Contra el irracionalismo, espontaneísmo y sensitivismo de los happenings del francés Lebel, Masotta diseña obras que apuntan a hacer visible “la racionalidad de la estructura”: “Eso que el hombre de las sociedades contemporáneas teme [...] y tiende a ocultar, no es la irracionalidad del instinto, sino la racionalidad de la estructura” (Masotta 1968:228). Contra la concepción de Lebel, que piensa “la simultaneidad como desorden”, Masotta muestra en *El helicóptero* la *simultaneidad como constitutiva del lenguaje y de la comunicación*. Masotta invierte entonces el significado happenista –europeo– de la simultaneidad. Es esta reflexión sobre “la racionalidad de la estructura” la que le dio a los (anti)happenings argentinos su singularidad.

En su diseño lógico de este verdadero happening estructuralista, Masotta (1968) se plantea las siguientes intenciones:

1) contra la lógica teatral del espectáculo, *El helicóptero* seguía una de las características distintivas de los happenings: ningún miembro de la audiencia podía apropiarse visualmente, “de manera directa” (Masotta 1968:229), de la totalidad de lo que estaba ocurriendo;

2) demostrar que el significado del tiempo y del espacio dependen del grado de desarrollo de los dispositivos tecnológicos;

3) proponer y producir un tipo específico de “apropiación de la situación global”: no visual, sino a través de la mediación del lenguaje verbal (Masotta 1968:229).

El happening consistió en dividir al público en dos mitades y conducirlos en autobús hasta dos puntos diferentes de la ciudad: Theatron y Anchorena. La escisión de la audiencia en dos espacios geográficos diferenciados cumplía el objetivo de exponerla a dos situaciones distintas, de modo tal que ningún miembro del público tuviera una experiencia directa ni una visión total de todo lo que ocurría en el happening. Cada espacio del happening se oponía al otro desde diferentes puntos de vista, al modo de los paradigmas estructurales.

Anchorena es una estación abandonada de ferrocarril, de estilo británico, ubicada en la zona norte de Buenos Aires –nivel socioeconómico alto. Es un espacio abierto y calmo, desde el cual se podía contemplar el cielo y un helicóptero sobrevolando en él. Theatron, en cambio, es una sala de espectáculos relativamente pequeña, situada en el subsuelo de una zona comercial de la ciudad. En ella se había preparado un espectáculo “confuso” y “desordenado”, en una especie de réplica de la estética expresionista de Lebel: “un grupo de mensajes y de tensiones simultáneas y yuxtapuestas” (Masotta 1968:231) –fotógrafos, cámaras televisivas, representaciones actorales violentas, el público desordenado, los gritos de las acomodadoras y del propio Masotta, etcétera. Además, se exhibía un filme en el que se mostraba un baño en un *travelling* lento que culminaba en un plano detalle de un inodoro.

De modo que Anchorena se oponía a Theatron en términos de espacio abierto/espacio cerrado, y arriba/abajo –espacio superior/espacio inferior. Masotta (1968:234-235) reconstruye este sistema de oposiciones como la “estructura lógica subyacente” al análisis de los dos espacios del happening desde diferentes puntos de vista: cosmológico –cielo/subsuelo–; económico (residencial/comercial); socioeconómico –clase media alta/estatus social neutro–; histórico-tecnológico –helicóptero/“water”–; estilístico-cultural –romanticismo/expresionismo. Lo que a Masotta le interesaba demostrar era el principio estructuralista de la significación como pura diferencia, sólo visible espacialmente⁵ y haciendo abstracción de la variable temporal: el significado de Anchorena estaba en Theatron, e inversamente, el significado de éste estaba en aquél –o más bien en la relación opositiva entre ambos. Ningún participante podía tener acceso a la totalidad de la obra: no se había previsto un lugar espectadorial desde el cual tener una visión completa del espectáculo. La significación total del happening sólo podía ser aprehendida negativamente (por diferencia) y vicariamente –por

el relato verbal del otro grupo. Cada miembro del público sólo tenía la experiencia directa de un “diferencial” –recortado espacial y simultáneamente– de la totalidad del happening (Masotta 1968:231).

Hacia el final del happening, una vez que el helicóptero hubo ya dejado de pasar por la zona, el grupo de Theatron fue conducido en autobús hasta Anchorena, de modo tal de no poder presenciar el helicóptero. E inmediatamente, ambos grupos fueron transportados todos juntos hasta el Instituto Di Tella; en el trayecto, se relataron mutuamente lo experimentado simultáneamente en los respectivos espacios del happening. Esta situación final es el único momento del happening, en el cual todo el grupo comparte una experiencia común, aunque sólo a través de la mediación del lenguaje –el habla como “medio”, en el sentido de Angus.

Masotta (1968:237) concluye que el tema de su happening es “el origen y las funciones del lenguaje verbal” y de la comunicación oral. Es decir: a) el relato o experiencia media(tiza)da de lo no visto –origen; y b) la constitución misma del grupo a partir de su “memoria unitaria”, esto es, de su historia –funciones: constitución de las identidades y del lazo social.

La naturaleza *conceptual* del happening y su circunscripción a una audiencia de elite son explicitados por Masotta: los happenings son verdaderos “principios de *inteligibilidad*” que experimentan y arrojan luz sobre grupos reducidos de la sociedad global, sobre su carácter *relacional*. Es decir, la estructura –y no la historia, la génesis o el origen– como condición misma de inteligibilidad de lo social: “Los happenings son un testimonio más de que si el universo social es inteligible [...] es porque las ‘cosas’ y los hombres de ese universo forman entre sí una estrecha red de relaciones” (Masotta 1968:239).

En nuestra interpretación, la experiencia viene a extremar hacia su límite mismo la dimensión “poética” (Angus 2000:23-24) del lenguaje y de la comunicación respecto de la sociedad. Siguiendo a Angus, lo poético nombra aquí la capacidad del lenguaje de instituir un grupo social a través de la “construcción de un lugar de discurso –la escena primaria de la comunicación” (Angus 2000:23), o en términos de otro trabajo de Verón (2000-2001), su potencial de crear sus propios objetos. Esta dimensión poética del lenguaje sobre la que experimentaron idiosincráticamente los happenings ditellianos no se refiere a la esteticidad del mensaje (Jakobson 1973), sino a la performatividad del lenguaje respecto de lo real y de lo social, y en ese sentido desafía radicalmente algunos de los supuestos del funcionalismo lingüístico.

3. CONCLUSIONES: ¿UNA PROTO-TEORÍA DE LA ESTRUCTURACIÓN?

Quisiera concluir con algunas reflexiones acerca de cómo las experimentaciones ditellianas, al basarse en lo fundamental en una visibilización poética –espacial y

en tiempo presente— de las estructuras media(tiz)adas de la comunicación, anticiparon precursoramente una teoría —antifuncionalista y post-estructural— de la estructuración.

En su teoría de la estructuración, Anthony Giddens afirma que si los sistemas sociales están situados en el espacio y en el tiempo, las estructuras —como reza uno de los epígrafes de este artículo (Giddens 1979:65)— son “no temporales” y “no espaciales”. Según el sociólogo británico, “las estructuras existen paradigmáticamente, como un conjunto ausente de diferencias,⁶ *temporalmente ‘presentes’ sólo en su instanciación en los momentos constitutivos de los sistemas sociales*” (Giddens 1979:64). Como hemos visto en los ejemplos analizados, las experiencias mediáticas del Instituto Di Tella ponen en escena, a la vez que reflexionan, sobre este momento “constitutivo” de los sistemas telemiáticos de comunicación que configuraban las “nuevas” condiciones de la sociedad argentina “en vías de mediatización” (Verón 1984 [2001], 1986 [1997], 1992): *esta visibilidad espacio-temporal (en tiempo presente) de las estructuras que subyacen a los sistemas comunicacionales* se logró a través de procedimientos de inversión de su funcionamiento normal (como en *Simultaneidad en simultaneidad* de Minujin), mediante la “instanciación experimental” del espacio-tiempo fundacional de grupos sociales (*El helicóptero*), u operando sobre la redundancia de contenidos para hacer visible la producción de sentido como mera función de los “diferenciales” de medios en el interior de la red —como en *El mensaje fantasma*, de Masotta, o *Entre en continuidad*, de Escari y Costa. Inversión y redundancia fueron los procedimientos formales de instanciación experimental y visibilidad de las por ese entonces relativamente nuevas estructuras de comunicación. Es interesante señalar cómo el género “happening” —forma artística en la que la (re)presentación de la acción aparece abstraída de sus determinaciones temporales (Sontag 1962 [1984]; Verón 1967)— fue el género empleado para *hacer visibles las estructuras* —códigos y medios técnicos— *de los sistemas (tele)mediáticos de comunicación*, tanto a través de su puesta en escena experimental como de su reflexión —esto es claro, sobre todo, en *Simultaneidad en simultaneidad*. Todo esto en un momento de fuerte conciencia intelectual sobre la estructuración de los propios sistemas de medios y sobre su carácter estructurante respecto de la sociedad. Las obras del Di Tella vienen, de algún modo, a hacer experimentalmente presentes —en un tiempo y un espacio artificial y virtual: el laboratorio estético— las nuevas estructuras de la comunicación en una sociedad de masas en proceso de mediatización, y sus diferenciales respecto de aquellas propias de sociedades no mediatizadas (véase *El helicóptero*). Fueron, en cierta medida, una “instanciación en laboratorio” de un sistema de medios en las fases iniciales de su expansión y de su hegemonía ideológico-cultural (véase Verón 1974:101-102), haciendo ostensible a la vez que inteligible el proceso mismo de la mediatización.

NOTAS

¹ Recordemos que el término *happening* en este contexto constituye un uso nominal del participio *presente* del verbo inglés *to happen* [ocurrir, suceder, acontecer].

² Esta circularidad es particularmente evidente, como veremos en el próximo acápite, en el happening *Simultaneidad en simultaneidad*, de Marta Minujin.

³ Tomo aquí la noción de “medio de comunicación” en el sentido –amplio en su extensión, pero muy específico en su comprensión– que le da Angus (2000), señalado al comienzo de este artículo: definiéndolos como aquellas superficies materiales de inscripción de los discursos, un medio se distingue claramente de un mero “canal físico de transmisión”. Como consecuencia, la extensión del concepto resulta mucho más amplia: no se reduce a los así llamados “medios masivos” ni a aquellas formas tecnológicas específicas de la comunicación de masas.

⁴ Verón (1967:79) lo enuncia en los siguientes términos: “El happening se propone partir de la acción social en un nivel mucho más alto de abstracción: de la *atemporalidad* de su existencia como sistema de conductas, *empobrecida de toda determinación temporal específica*, es decir, *más allá (o más acá) de toda estructura de relato*” (los enfatizados son míos).

⁵ Aquí atisba la noción derridiana de diferencia/diferancia como espaciamiento del significante: en este caso, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio (Derrida 1967 [1988]:85-95).

⁶ Giddens caracteriza las estructuras, precisamente, como aquel “orden virtual de diferencias” (1979:71) con propiedades estructurantes: en este punto vemos cómo el discurso ditelliano –“artefactual” y “actuvirtual” (Derrida y Stiegler 1996 [1998])– de la mediatización responde a una lógica de la estructuración. Por ejemplo, el *Happening de la participación total* (Jacoby 1966) consistió precisamente en demostrar el carácter estructurante de este orden virtual sobre la construcción de los acontecimientos en la red mediática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGUS, I. (2000) *Dis/figurations. Discourse/Critique/Ethics*. London: Verso.
- DERRIDA, J. (1967) *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1998.
- DERRIDA, J. y STIEGLER, B. (1996) *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- GIDDENS, A. (1979) *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: Macmillan.
- JAKOBSON, R. (1973) *Questions de poétique*. París: Seuil.
- KIRBY, M. (ed) (1966) *Happenings*. New York: Dutton.
- MASOTTA, O. (ed.) (1967) *Happenings, con hechos y textos de M. Minujin, A. Páez, R. Jacoby, E. Verón, E. Costa, M. Ezcurra, R. Escari, O. Paz*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- ____ (1968) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- PÁEZ, A. (1967) “El concepto de *happening* y las teorías” en *Happenings, con hechos y textos de M. Minujin, A. Páez, R. Jacoby, E. Verón, E. Costa, M. Ezcurra, R. Escari, O. Paz* de O. Masotta, 19-47. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

- SONTAG, S. (1962) “Los ‘happenings’: un arte de yuxtaposición radical” en *Contra la interpretación* de S. Sontag, 290-302. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- VERÓN, E. (1967) “Un happening de los medios masivos: Notas para un análisis semántico” en *Happenings, con hechos y textos de M. Minujin, A. Páez, R. Jacoby, E. Verón, E. Costa, M. Ezcurra, R. Escari, O. Paz* de O. Masotta (ed.), 77-90. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- ____ (1974) *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- ____ (1984) “El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica” en *El cuerpo de las imágenes* de E. Verón, 13-40. Buenos Aires: Norma, 2001 [Traducción del original francés “Le séjour et ses doubles: architectures du petit écran” en *Temps libre*. N°11, 67-78. París, 1984].
- ____ (1986) “La mediatización” en *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización* de E. Verón, 41-132. Buenos Aires: CBC-UBA, 1997.
- ____ (1992) “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada” en *El nuevo espacio público* de J.-M. Ferry *et al*, 124-139. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2000-2001) “La obra” en *Ramona*. 9-10. Buenos Aires [escrito en 1967].