

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura.

## **Seminario de Grado: Cine y Literatura**

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánica con mención en Literatura

Alumno:

**Esteban Stutzin Donoso.**

Profesor: David Wallace Cordero.

**Santiago, Chile 2006.**



Texto .	1
Bibliografía: . .	23
Apéndices. 1. Cine y Vanguardia: De la Ilusión a la Desilusión. .	25
<u>2. El dominio de la contradicción: Modernidad/Posmodernidad. Contextos Latinoamericanos.</u> .	45



# Texto





“El show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va.” E. Lihn.



¿Por dónde empiezo? Parece imposible, y pienso que mi estado y su pregunta son productos de alguna otra pregunta. Me pregunto por lo que me extraña de un lugar que

esconde porque muestra mucho, de un espacio que me ignora, sumergiéndome en él como un paseante más. Las ideas de un proyecto inicial se trasponen y se quitan espacio entre ellas, desplazándose junto al resto y provocando una vez más la pregunta por el inicio. Y es en el comienzo donde finalmente todo eso otro se abisma, tomando la forma a la que se resiste, y bajando la cabeza, sumiso, avergonzado. ¿Por dónde empiezo? Llegando desde el norte, se asoma el kilómetro cero, estatuas de caballos resistiendo peso humano, la majestuosa catedral, la municipalidad... cruzando compañía, comienza el legado de paseo puente, y la bienvenida la dan hites los precios más bajos de Chile y la cadena de pizzas instantáneas. Desde el sur, me asomo luego de sobrevivir la alameda de las delicias, dándole la espalda a la institución que me marca, sonriéndole en silencio, frotándome las manos, olvidando su corrección más que nada por nece(si)dad. Desde el sur, la bienvenida es toda verde, desde el uniforme opaco de los efectivos de seguridad y orden, hasta las cruces que se espejean oriente-poniente, ofertando un surtido farmacológico que no habla bien del paseo que abren.



Empezar, es decir, preguntarse por lo indeterminado que me llevó a recorrer el paseo ahumada, me incita a comenzar su escritura desde cualquier punto, sabiendo que caminaré todos sus pasos ida-vuelta/ido-vuelto varias veces por visita. Ahí, la sensación es siempre la misma no-sensación. De pronto entiendo, mi paseo por el ahumado no es capaz de entregarme sino la falta de sensaciones, me adormece, me ahuyenta de mí mismo, hace que me pierda aunque lo conozca de memoria... porque no me pierdo *en* él, me pierdo *por* él. Desde compañía cortando huérfanos, agustinas, moneda y nueva york, o desde las delicias, cortando lo mismo en orden inverso, me desoriento aunque sea un

laberinto lineal, me pierdo, no voy para ningún lado. Comienzo a sospechar que es el espacio de la pérdida, pero no podría ir más allá, recién empiezo. ¿Ya empecé?...

Superada la pregunta, es decir, arrojada, queda definir un paseo por mi espacio que recorra en varios niveles, si eso no dice nada. Queda empezar sin responder nada, perpetuando la pregunta hasta agotarla, hasta extinguirla junto a la escritura. Es el espacio de la extinción. Dependiente de esto, sigo por enumerar el mapa, intercalando poniente y oriente, y decidiendo el norte para volver contra las delicias. Se dispone así:



Compañía: Telepizza. Hites. Misterpizza. Falabella. Baño público (a 250 pesos). Cruz Verde. Lotería. Ripley. Kodak express. Happy days. Salcobrand. Farmacias Ahumada.

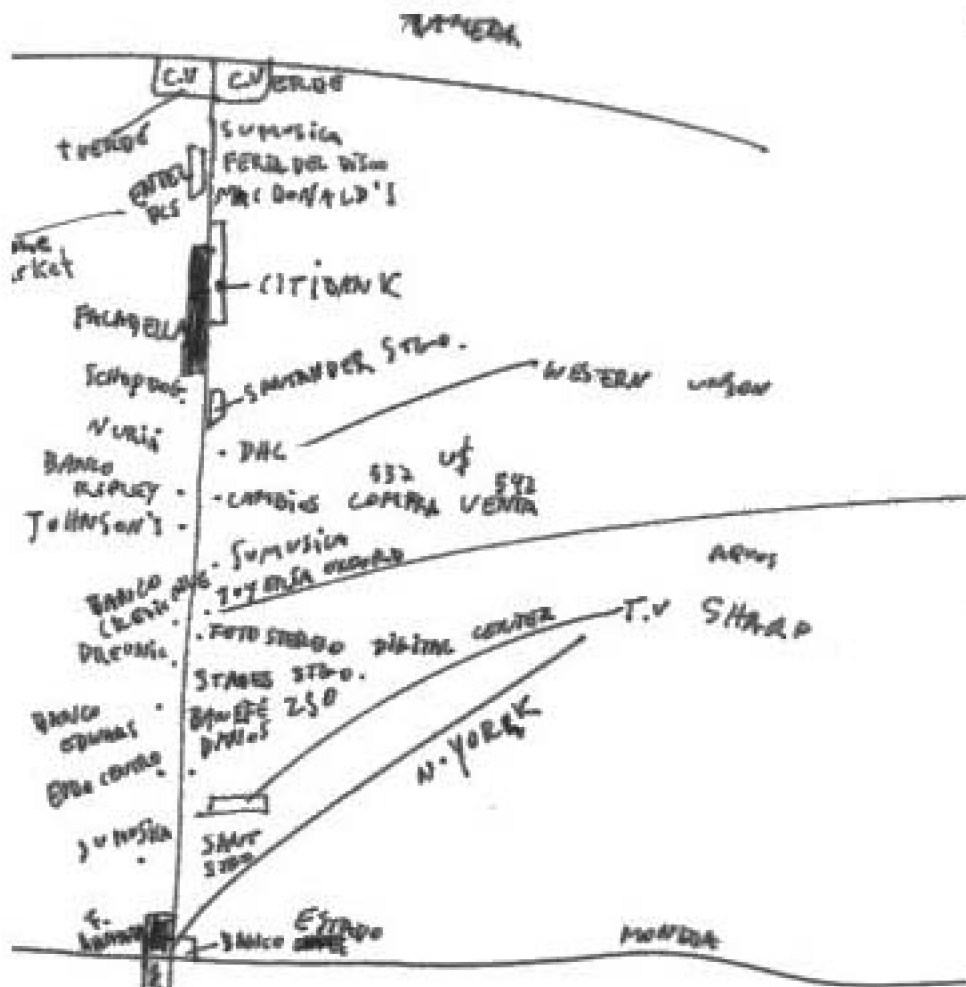
Huérfanos: Flores. Cruz Verde. Banco de Chile. Konica Minolta. Banco de Chile. Feria del disco. Banco de Chile. Movistar. Banco de Chile. Hush Puppies. Orador. Banco de Chile. Pronto Foto. Banco de Chile -6 escalones-. Hush Puppies. Banco de Chile. BanCondell. Banco de Chile. Falabella: compra más, paga menos. Banco de Chile. Farmacias Ahumada: precios bajos todos los días. Farmacias Ahumada te lleva a París, la capital de la belleza. Banco de Chile. Banco Falabella (Ahumada 236). Banco de Chile. Falabella.

Agustinas: Farmacias Ahumada. Kino La Segunda. GNC Live Well. Fujifilm Reifschneider. Los pollitos dicen. Opticas GMO. Orador. Kodak express. Lotería Kodak. Kentucky Fried Chiken. Belsport. La Polar, llegar y llevar. Galería comercial (subterráneo "show acá" se necesitan señoritas F: 6968421 Place -café espectáculo- Pigalle. Fouche. Falabella. Lotería. PreUnic. Dominó. Entretenimientos Diana. Café Haiti. Financiera Atlas.



Cruz Verde. Café Caribe. Sólo foto revela 3.990. Banco Falabella. Falabella. Salcobrand.

Moneda: Farmacias Ahumada. Banco Estado. Nueva York. Santander Santiago. T.V Sharp Aquos. Baños Públicos (a 250 pesos). EuroCentro. Banefe. Banco Edwards. Santander Santiago. PreUnic. Foto stereo digital center. Banco Credichile. Joyería Oxford. Su Música. Johnson's. Cambios compra (U\$ 537) venta (U\$542). Banco Ripley. DHL Western Union. Nuria. Santander Santiago. Schop Dog. Falabella. Citibank. Falabella. Citibank. Entel PCS Phone Market. M'c Donalds. Feria del Disco. Su Música. Cruz Verde. Cruz Verde. Alameda...



Por otro lado, me dispongo a arrojar los resultados de pruebas que nunca fueron tales, separo aguas y sospecho de mi propio andar, como si siempre caminara con las suelas cambiadas. Por dentro de lo que la intelección me forzaría a hilvanar, mi propia experiencia reclama su espacio, contra- o con-diciendo su otra suela, y por sobre todo, avanzando desde el mismo lugar, bajo la sensación ilusoria de mover un cuerpo inanimado. Tres: el espacio, paradójicamente, tiene que ver con lo inanimado. Puedo sospechar la llegada, hacerlo al atravesar el escenario que me perturba y a la vez me insinúa nuevamente replantear la disposición, la cadencia sincopada del paso, su aparición y desaparición, su destello, los (des)cuentos.

Trozos que trazo con dificultad. Apunto:



***“(...) es necesario orientarse en ella no mediante un libro, la dirección, sino por el andar, la vista, la costumbre, la experiencia; una vez descubierta, la ciudad es intensa y frágil, no podrá encontrarse de nuevo más que a través del recuerdo de la huella que ha dejado en nosotros: visitar un lugar por vez primera es como empezar a escribirlo: al no estar escrita la dirección, será preciso que ella misma cree su propia escritura.”<sup>1</sup>***

La intensidad y fragilidad de un entramado de posibilidades de ruta es inefable fuera de sí, no existe sino inmerso en su escritura, en el intento arrojado paso a paso, en su propio andar. Su escritura es la sobreescritura de una lectura, de su experiencia ya arruinada en el decir nominal. En el espacio decanta ilusoriamente y siempre al borde de la siguiente partícula, el tiempo, un patrón que se disuelve como tal cuando el presente aborda la continuidad. Escribir y transitar, discurrir, pasear, dejar atrás.

Descuento: Si el resultado no será más que los pasos que tuve que dar para salir, que llegar es empezar a intentar una salida siempre frustrada en un comienzo...

Aventurar su escritura es trazar la propia ruta entre una infinidad de posibilidades. Es de(s)limitar el recorrido a seguir: la escritura marcaría el paso, el mapa co-ordenaría el camino. Escribir la ciudad es también leerla desde sus espacios, como el que corre entre la plaza de armas y la alameda, un pasillo peatonal que no va para ningún lado, paseándose de norte a sur como si nada, cercado de manera natural para contener a sus paseantes y tenerlos bajo control. Sospecho junto a varios.

Nosotros cerca de la puerta, la máquina correteando a una multitud que se confundía con los céntricos paseantes de domingo. No podía pasar, porque en alguna medida tantos focos podían representar una contra amenaza. Pero pasó.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *El Imperio de los signos*, p. 56



**“(...) la ciudad no se visita, se compra (...)”<sup>2</sup>**

Corre una promesa acabada: realizada y a la vez extinta. Corre la promesa del consumo. Escribir ese espacio podría pasar perfectamente por visualizar el orden de las ofertas, la disposición textual de los elementos que en el recorrido emergen como productos omnipresentes, llevándose todo consigo, dejando todo tras de sí, repitiéndose en su diferencia una tras otra.

Descuento: La leucemia frente a Ripley, el apuro de un cigarrillo que se va quemando hacia el sur, tomando huérfanos un poco más allá, donde lo pierdo. Justo ahí se asoma un coche sin nada; más tarde sabré distinguirlos de los que llevan algo como si no llevaran nada.

El consumir, ese acto que al realizarse se agota a sí mismo en la medida en que hay consumación y extinción a la vez, parece ser una especie de supuesto absoluto en el habitar de este espacio. Todo parece estar donde está para que pueda ser visto, deseado y comprado, todo está dispuesto casi estratégicamente para ese fin, es decir, para una meta que no supone nada más.

Antes, estaba más tranquilo cuando me puse a buscar el lugar de encuentro, o de “rearme”. Llegamos a un lugar que parecía ser el centro del cementerio (y que seguramente no lo era). Se explicó la idea, y no quedó del todo clara independiente de una polla record que sonaba borracha en el mausoleo de más allá.

<sup>2</sup> *Walter Benjamin, Dirección Única, p. 94*



***“(...) es el medio primario, elemental de la comunicación ciudadana. Lo es en el sentido indicado de comunicar, de unir los extremos de la ruta; pero lo es también en el sentido de hacer presente(...)los productos del trabajo, representados, ofrecidos en llamativa propaganda, expuestas en vitrinas, pregonadas por el comercio ambulante: todo, a través de una técnica sofisticada que invade espacios y pausas, en el desmesurado intento por meterse en la conciencia desprevenida del transeúnte.”<sup>3</sup>***

El movimiento hacia la aplicación de modelos de seducción dentro de un discurso marcado por el objeto que se lleva, es circular, ciego. Lleno de dispositivos retóricos funcionando como estrategias discursivas, el mensaje publicitario se apropia del escenario y lo hace suyo. Brilla y lo hace brillar.

Descuento: Seguí al ciego con la mirada, iba ciego y decidido, golpeteando con ganas y nerviosa regularidad el suelo del paseo. Sus pasos llevaban un apuro que alteraba a quienes lo veían venir encima. Cuando iba directo al banco, sin freno y visiblemente desorientado, se apareció un *Chile Se Puede* rapiñero que con cristiandad le habrá susurrado algo como que si va al oriente por agustinas es por acá... corrigiendo el rumbo en 45 grados.

Nos pusimos a caminar por la vereda para no provocar lo que terminó ocurriendo, fue inútil. Los efectivos aburridos nos rodearon y asediaron durante todo el trayecto. Las sábanas blancas colgaron inofensivas desde el puente para ensuciarse con el barro del Mapocho, la intervención manchaba de expresión la inexpresividad, reclamando derechos, seguimos.

---

<sup>3</sup> Humberto Giannini, *La “reflexión” cotidiana*, p. 29



**(...) es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.”<sup>4</sup>**

El espacio re-vela operando permanentemente en el discurso de la oferta, -se explican entre otras cosas los enormes tamaños de ciertas letras sobre una larga serie de letras más pequeñas, ilegibles, escondidas, en definitiva ocultas-. La operación es seducir, conquistar, controlar, ejercer dominio... Habría que preguntarse por la retórica y las políticas que tras la disposición textual de ciertos pasajes de nuestra ciudad, condicionan la ruta misma y a sus paseantes.

Descuento: “El 80% de los chilenos es esquizofrénico, te juro, lo dijo... en la tele, anoche. En serio, uno se cae y queda loco, lo dijo el siquiatra en la tele ayer.”

El ahumado llegó a ser escenario céntrico donde dos proyectos de distinta naturaleza fueron (dis)puestos uno con/en el otro. La calle y el mall dejaron de coincidir en la doble grafía que supone su recorrido, su camino lineal, su ascenso, para conformar el espacio donde el mall salió a la calle y la calle se convirtió en mall.

Con la planta de los pies bien cerca del cemento urbano arrastraron con cuerdas las pesadas sábanas que dejaban su marca roja y sucia.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *El Placer del Texto*, p. 19



***“Cabe afirmar, a este respecto, que la calle se convierta así en algo como un lenguaje que se dice a sí mismo, en cuanto no lleva necesariamente más allá – a un referente, a un término – sino que, en uno de sus juegos, puede sumergirnos en su propio significado, abierto hacia adentro.”<sup>5</sup>***

El lapso de tiempo que constituye la elección de los objetos busca encajar con el centelleo que implica el deseo y sus respuestas, es un instante que brilla como brilla esa parte del cuerpo que debería estar cubierta y se descubre, abriéndose entre dos prendas que se separan levemente.

–La elección en tanto, pareciera haber sido unidad de fomento en esta materia, porque en otros planos, estuvo prohibida por mucho tiempo.

Las grandes tiendas pusieron a funcionar el espacio mixto en que se pas(e)a y se compra, llevando a la calle un modelo económico hasta entonces desconocido.

Descuento: No estoy seguro del significado del símbolo matemático “%”.

Es un espacio que está abierto a todo público y a la vez cercado por tiendas comerciales.

Los objetos se lucen bajo la retórica del ofrecimiento. Paso a paso, van pasando y emitiendo luz propia, haciendo tropezar el camino.

Hacia el sur, se nos abrió el paseo puente y nos mezclamos con los consumidores. Con ellos fuimos más por un segundo, pero me di cuenta que se desentendían como sin saber la fecha.

---

<sup>5</sup> Humberto Giannini, *La “reflexión” cotidiana*, p. 31



***“El ahora es, pero no es lo que es. Más concretamente, no es lo que es sino ‘débilmente’. En la medida en que ha sido, ya no es. Pero, en la medida en que será, como el porvenir o la muerte, todavía no es.”<sup>6</sup>***

La pasión queda remitida al acto masturbatorio, propio, encantado (cegado, encandilado) del consumir(se). El valor queda olvidado por el precio que viste todo, aunque sólo se mire en un pasar, mientras se transita. Consumir es también ver, girar la cabeza y penetrar la tienda a través de la vitrina, no entender la transparencia como mecanismo de carnada o rehenaje y asumir los pasos como un camino hacia el olvido. Como si avanzar, ponerse en movimiento, fuera a la vez detener u olvidar el producto que se muestra y ofrece a todos en la calle.

Descuento: Me parece escuchar que cualquier intento por decir el paseo ahumada responde al trucaje óptico de darle algún sentido al movimiento en que vive. Me tranquilizo cuando reconozco mi voz.

Ahí surge la importancia de la vitrina como dispositivo de transparencia. Operando como lente y doble fondo, desnuda para erotizar a través de la retórica del escenario publicitario.

Una exposición de maquinaria bélica dentro de un mall fue atacada y escupida, los uniformes se ponían más nerviosos.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Aporías*, p. 32



***“El soporte material que prefiere es el vidrio. Un soporte que no retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo, elegido por una época en que, no existiendo más la presunción de inocencia, la tarea sería (hacerse) olvidar, no dejar huellas tras de sí”<sup>7</sup>***

La vitrina, superficie de la transparencia y de la borradura, del despiste, de las huellas que en este caso son las de culpables-no-inocentes y que pretenden desaparecer.

Descuento: Hacia el sur, se cruza un parecido perturbador. El mismo corte de pelo, los bigotes, la estatura. Lo sigo desde una distancia que me permite ver una de sus manos sosteniendo una sola carpeta, casi vacía (o vacía) sospechosa de tratarse de un truco para distraer a quien pueda pensar que lleva documentación valiosa y secreta. La otra mano está vacía y tiembla en el gesto enfermo de atornillar una ampolleta que no veo. Cuando cruza compañía hacia la plaza de armas, por muy Hitler que sea, ya no es mío.

Pero ya está dicho, el juego es de aparecer-desaparecer, y más allá de la huida, las huellas están ahí, reapareciendo en la vitrina con los maniqués que sugieren el cuerpo humano, detenidos frente al movimiento, posando sin rostros, dictando humanidad.

Seguimos ya sin sábanas hasta las puertas de la catedral. Abandonado el paseo puente, la plaza nos recibió más armada aún, esperándonos con mayor dotación y una máquina intimidante.

---

<sup>7</sup> J. L. Deotte, *Catástrofe y Olvido*, p. 172





–Dr. Joseph Ignace Guillotin (Saintes, 1738-París, 1814) médico y político francés, profesor de anatomía de la facultad de medicina de la Universidad de París y diputado en los Estados Generales (1789). Propuso para evitar el sufrimiento de los condenados a muerte el uso de un instrumento conocido con el nombre guillotina<sup>8</sup>.

Vino la advertencia, nos arrinconamos frente a las puertas de la catedral, no podía pasar ahí, un domingo lleno de gente. Y pasó; el desfile violento entró donde tenía que entrar para completar el cuadro.

<sup>8</sup> Ya se había utilizado en Escocia y los Estados Pontificios desde el siglo XV, pero con otro nombre.



***“El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.”<sup>9</sup>***

La imagen lo es todo, y el espectáculo se desenvuelve enigmáticamente re-velando su capacidad de inundar el espacio urbano, ya seco, ya vaciado.

Descuento: “Venid, acercaos todos, vamos a repartir el dinero del banco de Chile.” Los taquilleros del humor prometen reventar el paseo ahumada; parece que han estado aquí antes (esto no es sino lo que queda de un reventón).

El capital se hace presente haciendo de todo el pasar ahumado un constante presente de consumo, de acto eternamente presente realizándose ilusoriamente a través de sí mismo.

El paseo ahumada era envenenado, las vitrinas se blindaban cobardes, la gente corría, escapaba, lloraba, moqueaba.

---

<sup>9</sup> *Guy Debord, La sociedad del espectáculo, fragmento 34*



**“La separación misma forma parte de la unidad del mundo.”<sup>10</sup>**

Como si el millón de referencias publicitarias dispuestas en el espacio urbano, constituyeran el segundo plano, el escenario de nuestro accionar. En el traslado de un lugar a otro de la ciudad, por ejemplo, pese a una condición de lectores involuntarios de interminables mensajes, de receptores pacientes del torbellino de posibilidades de consumo, aún hay subjetividad sostenida en la voluntad de traslado motivado. Pero este inmenso flujo de información en imágenes artificiales dispersas y dosificadas, permitiendo la subjetivización de los lugares, aparece como primario cuando está concentrado en algún céntrico paseo peatonal.

Descuento: Desánimo en el último peldaño de la escalera del banco de Chile, principal foco de atención: la gritería entusiasmada del evangelio con los brazos abiertos suplicando que se aleje satanás, la mano en la oreja como si escuchara voces divinas y “santiago limpio” me barre los pies. Las escrituras alzadas brillan más pretenciosas que las sonrisas presindenciables. El predicador no deja trabajar a los otros, Cristo ama demasiado sentenciosamente.

Ahora el pasajero permanece paradójicamente inmóvil y espera la transformación a oración pasiva; ser trasladado. La ruta está plagada de signos de los que resulta un enloquecedor palimpsesto: la interacción de fragmentos de información que coincide con la suministrada previamente por la televisión y el imaginario social: código y memoria, el sinnúmero de referencias, una marea...el pensamiento se paraliza en una súplica por orientación; algo, cualquier cosa a la que sujetarse para dar algún sentido al torbellino. Tropiczo, la ciudad me vacía.

Cruzamos todo ahumada y lo pude ver cerrándose a nuestro paso, ahora distante al

<sup>10</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, fragmento 7

consumo y más cercano a otro tiempo, más ochentero, más violento.



***“(...)El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo”<sup>11</sup>***

Transformada en una práctica habitual, el consumir(se) generaría las posibilidades únicas de realización dentro de un espacio que se resiste a despegar de sí mismo. La autoteleología no es azarosa y ni podría serlo. Es su mismidad representada sobresaturadamente como mecanismo de control de un dispositivo político. El tránsito por el paseo ahumada me invita a olvidar un origen que desconozco y que sugiere el proyecto inicial del no-proyecto, de él mismo vaciándose para y desde sí mismo en la figura del consumo, del espectáculo. En un presente infinito, el consumo es un acto que, no reconociendo al tiempo como vehículo de nada, se tiene por fin a sí mismo.

Me rehusé a abandonar el paseo, escapar por agustinas o moneda hacia el oriente me parecía poco afortunado ¿terminaríamos de recorrer el paseo? Casi pensé que no cuando todo se detuvo bajo la televisión gigante, pero entendí a lo lejos (y luego de más cerca), que empezaban a subir gente detenida.

---

<sup>11</sup> *Guy Debord, La sociedad del espectáculo, fragmento 14*



***“Este soporte, que se definirá ulteriormente como pantalla, no es proyectivo. Los electrones que serán allí proyectados no serán proyectados. Discontinuidad entonces de la imagen virtual (apareciendo sobre la pantalla catódica) con la imagen de representación, puesto que la huella mnésica no es necesariamente visible. Bastará con apagar la pantalla para encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia. La pantalla es, simplemente, amnésica (...)”***<sup>12</sup>

Descuento: “Carlitos vive en el paseo ahumada, tiene tele con pantalla gigante, mañana va a ir a pedirle al alcalde el control remoto.”

El humor aplastó al predicador en menos de un minuto, y eso que el predicador no cobra.

Es esa mismidad la que me sugiere un sentido que me perturba develar. De pronto entiendo que el cercado impuesto al ahumado esconde un algo que al ser visto, comienza a emanar de toda imagen, de todo gesto. Televisión gigante para los paseantes, para llenar el olvido. Comienzo por fin a entender algo dentro del horno y todo se borra bajo la misma nube: la tontera de que existan esquinas como huérfanos con ahumada y un poco más allá compañía con ahumada, o moneda, o agustinas... En su diferencia todas se igualan para la ahumada que las corta, e incitan a la sospecha. Angustiosos huérfanos pidiendo o gastando monedas en compañía de nadie porque son huérfanos: todo en ahumada, como si estuviéramos en nueva york. Y vuelvo a entender que mi paseo esconde la pregunta por el comienzo, a la vez que acalla toda respuesta que no apunte a mirar lo que me ofrecen.

Pensé en la detención de la gente, en el paseo, en el domingo, en que justo ahí se escenificaba un paseo desnudado, en esto, y los dos paseos, éste mostrando un rostro

<sup>12</sup> J. L. Deotte, *Catástrofe y Olvido*, p. 173

menos feliz.



***“(…)El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.”<sup>13</sup>***

Ya en la guillotina, en la mismidad, en el tropiezo, en las imágenes de una escénica cruel, en la pantalla catódica, en el mismo andar. Aparecía y volvía a esfumarse, me altera pensar que descubrí el horror que tiene que ser descubierto y me pregunto cuántas suelas ya saben que pisan lodo más sangre.

Descuento: Algunos niños van a perder a sus madres, entre las piernas de estos señores y estas viejas pintarrajeadas. Se pusieron a llorar asustados mientras sin que quisieran, se perdían o los perdían entre bolsas y zapatos recién lustrados. Vuelvo a plantearme una vez más mis pasos, y le doy un sentido a la calle como experiencia anestésica. Entiendo, ahora desde mí, que ha aparecido y luego vuelto a desaparecer, que lo no-viviente tiñe al paseo del trinomio ser-tener-parecer, que la limosna es sueldo, que el pingüino aún no puede volar, que la empantanada multitud pagará con el cuerpo. Es la impropiedad, la libertad de algunos es la perpetua de otros. “La muerte de sus nombres en el mar”, y todo cobra sentido desde la anestésica.

Descuento: La madre mirará las caras de los que esconden a sus hijos, una a una en el veloz giro repetido, con la esperanza de ver la copia de sus gestos, el calco de sus ojos, una boca abierta para nombrar el hecho de haberlos visto, de saber de ellos. Grita sus nombres entre la multitud sin la monotonía maquinal de la señorita de la segunda ni la experiencia del predicador evangélico. Grita los nombres y apellidos con la desesperación de haber perdido a sus hijos en el mar de gente.

En las delicias nos esperaban más.

---

<sup>13</sup> *Guy Debord, La sociedad del espectáculo, fragmento 2*



***“Después de los militares ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista. Éste fue, sin duda, el papel central de los regímenes militares: purgar el cuerpo social de todo elemento que pudiera ofrecer alguna resistencia a una apertura generalizada al capital multinacional.”***  
***“El estado dictatorial chileno operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública(...)”***<sup>14</sup>

Emerge el conjunto de realidades como mecanismos de adormecimiento, olvidar la pérdida y perderse, olvidar la vitrina y quebrarse, olvidar el tiempo... olvidar el tiempo, porque de eso se trata, de *dejar atrás*. La operación del *transitar es dejar atrás la historia*, los ojos en blanco y negro que ya idos para siempre, brillan desmemoriados desde su ausencia fantasmal, perdidos en el mar de gente. Otros lo dirán gozando de síntesis.

Estaba ahí, y todo transitar es un transitar hacia la muerte, el camino ya lo había empezado mucho antes. Previo a la experiencia, el acto de empezar no debería preocupar justificaciones. Emerge el sentido que se desprende de la anestésica, el consumo, el espacio escénico de cierta retórica, mis pasos que recuerdan desde el fichaje lihneal un “alborotado mar humano”, me llevan al comienzo e imagino la presencia del mar como la infinitud que ausentó a los que no se pudieron despedir.

Me puse nervioso al notar que uno me miraba de frente con una cámara pequeña entre sus anteojos de guerra y que estaba siendo filmado. Me imaginé en blanco y negro, encerrado en un monitor subterráneo, siendo el enigma de algún tipo de inteligencia que desconozco.

<sup>14</sup> Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota*, Pp. 55 y 66



***“Los fantasmas siempre pasan de prisa, con la velocidad infinita de una aparición furtiva, en un instante sin duración, presencia sin presente de un presente que, al regresar, sólo ronda . El fantasma, el sobreviviente, aparece sólo por medio de la figura o la ficción, pero su aparición no es nada, aunque tampoco es mera semblanza.”***<sup>15</sup>

Descuento: No fue la única madre, y años más tarde se siguen paseando todas juntas, porque la imagen que les cuelga del cuello nunca más será la de un espejo.

La otra cara de un mismo proyecto nunca dejó de sonreír, decidida a ser la fiesta exclusiva de un despegue económico menos real que muchos otros despegues. Hechas desaparecer, mis pisadas cayeron para luego hundirse pesadas en el mar de gente. Después, nada.

Seguí hacia el oriente por la vereda norte de las delicias, mi once de septiembre seguiría en otra parte.

---

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, p. 74





***“Hay un sueño de la atención consciente, que no sé explicar, y que frecuentemente me ataca, si es que de algo tan tenue cabe decir que es capaz de atacar. Marcho por una calle como quien no deja de estar sentado, y mi atención despierta, despierta por el estímulo de todo, tiene todavía, no obstante, la inercia de un reposo de todo el cuerpo. No sería capaz de desviarme conscientemente de un transeúnte que viniese desde el lado opuesto. No sería capaz de responder con palabras, ni siquiera dentro de mí, con pensamientos, a una pregunta de alguien casual que hiciese escala en mi propia casualidad. No sería capaz de tener un deseo, una esperanza, algo que implique un movimiento, no ya de la voluntad de mi ser completo, sino incluso, si así puedo decirlo, de la voluntad parcial y propia de cada elemento en los que soy divisible. No sería capaz de pensar, de sentir, de querer. Y ando, sigo, deambulo. Nada en mis movimientos (me fijo en lo que me fijo por los demás que no se fijan), transfiere para lo observable ese estado de estancamiento en que voy. Y este estado de falta de alma, que sería cómodo, porque es verdadero en alguien acostado o en alguien recostado, es singularmente incómodo, hasta doloroso, en un hombre que va caminando por la calle. Es la sensación de una ebriedad de inercia, de una borrachera sin alegría, ni en ella ni en su origen. Es una enfermedad que no sueña con una convalecencia. Es una muerte animada”***<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Bernardo Soares, *Libro del desasosiego*, fragmento 44



## Bibliografía:

- Idelber Avelar: Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Walter Benjamin: Dirección Única. Madrid, Editorial Alfaguara, 1988.
- Walter Benjamin: Libro de los pasajes. Madrid Akal, 2005.
- Roland Barthes: El placer del texto y Lección Inaugural. México, Editorial Siglo XXI, 1984.
- Roland Barthes: El Imperio de los signos. Madrid, Óscar Mondadori editor, 1991.
- Roland Barthes: *¿Adónde/o va la literatura?* En: Variaciones sobre la literatura. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Roland Barthes: Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Editorial Monte Ávila, 1978.
- Maurice Blanchot: La escritura del desastre. Caracas, Editorial Monte Ávila, 1990.
- Guy Debord: La sociedad del espectáculo. Buenos Aires, La Marca, 1995
- Guy Debord: Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona, Anagrama, 1990.
- Jean Louis Déotte: Catástrofe y olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Jacques Derrida: *Fuerza y significación*. En: La escritura y la diferencia. Barcelona, Anthropos, 1989.

Jacques Derrida: Aporías. Barcelona, Paidós, 1998.

Jacques Derrida: *El arte de las memorias*. En: Memorias para Paul de Man. Barcelona, Gedisa, 1989.

Carmen Foxley: Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad. Santiago, Editorial Universitaria, 1995.

Humberto Giannini: La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago, Editorial Universitaria, 1999.

Enrique Lihn: El Paseo Ahumada. Santiago, Ediciones Diego Portales, 2003.

Enrique Lihn: El circo en Llamas. Santiago, Lom, 1997.

Tomás Moulian: El consumo me consume. Santiago, Lom, 1999.

Tomás Moulian: Chile Actual. Anatomía de un mito. Santiago, Lom - Arcis, 1997.

Fernando Pessoa: Libro del desasosiego. Buenos Aires, Emecé, 2005.

## Apéndices. 1. Cine y Vanguardia: De la Ilusión a la Desilusión.

Ilusión (Introducción):

Motivar las relaciones entre cine y vanguardia desde una noción específica que transite variados campos de estudio y suponga categorías de análisis propias de la ciencia, la técnica o el arte, será el punto de partida para la puesta en diálogo entre los estudios de los diferentes autores considerados en la bibliografía.

En tanto principio fundador del cine, será la idea de *ilusión* la que guiará este recorrido arbitrario, haciendo de eje conductor.

Leer la vanguardia bajo este prisma, implica reconocer en ella un ideario estético y político enmarcado tanto en la historia del arte, como en los modos específicos de representación de la realidad que éste porta. Por un lado, el proyecto antiburgués de las vanguardias, canonizado por el orden de posguerra, sucumbió ante un capitalismo que, fusionando cultura y mercancía, se apropió del proyecto vanguardista uniando arte y vida. Este fracaso supone una (des)ilusión, pues aquellos rasgos más evidentes de un mundo urbano e industrializado (la ciudad, la máquina, la velocidad) que para la vanguardia parecieron constituir la ingeniería creativa para la construcción de un futuro que “reanimaría y liberaría a la humanidad”<sup>17</sup>, hoy son cultivados por la misma burguesía a la que antaño escandalizaron, integrados en el capitalismo.

---

<sup>17</sup> Williams, Raymond: *La Política del Modernismo*. Bs.As, Editorial Manantial, 1997. p. 73.

De la misma forma, el modo de representación de la realidad para las vanguardias está dado, en casi todas sus expresiones, por una negación de la forma realista, así como por una supremacía de modos que privilegian la distorsión en los mecanismos de producción y recepción. En ese sentido, busca una realidad estética que haga evidente que es una ilusión y no la realidad, pues hay mediación, dirá Bürger.

La ilusión será central para entender los movimientos de vanguardia precisamente porque éstos se relacionan con ella en su plano histórico, como proyecto estético y político y constituyéndose como una utopía<sup>18</sup>; y en el modo mismo de representación de la realidad, efectuando muchas veces tratamientos “tramposos” de ésta<sup>19</sup>.

Por otro lado, el cine está ligado a la noción de ilusión tanto en el funcionamiento técnico que lo posibilita, como en su historia, marcada para Bazin por la búsqueda de un cine total llevada a cabo no por sabios, sino por monomaniacos, habilidosos o industriales ingeniosos. El cine, en cada momento, y en la búsqueda aventurera y visionaria por él, no es más que la ilusión del cine total. Podría decirse que la búsqueda interminable del cine (Bazin dirá que el cine no ha sido inventado todavía) nos remite a la búsqueda alquímica, en estrecha relación con el mundo de la magia.

A su vez, el procedimiento del montaje, tanto en el cine como en la obra de vanguardia, y en ambos casos suponiendo lo fragmentario, funcionará como un principio técnico y/o artístico que también puede leerse bajo la idea de la ilusión.

En el caso de la obra de vanguardia, inorgánica y mediada, la ilusión se da precisamente por el procedimiento del montaje, pues es éste el que la exhibe y ofrece como artefacto que ya no remite como signo a la realidad. La función mimética del arte se violenta al trabajar sobre fragmentos de realidad, y se supone así tanto la subjetividad en la obra, como su carácter ilusorio.

El cine, por ello, es posible, por un lado, gracias al procedimiento del montaje en todos sus niveles de producción, y por otro, debido a la ilusión óptica generada por y a través de éste. Sin montaje no hay ilusión, y sin ilusión no hay cine. Cuando el montaje posibilita la ilusión, posibilita el cine.

Para Baudrillard, al parecer consciente de todo este panorama, el tema de la ilusión en el arte resulta central. Dirá: “El arte está hecho para seguir siendo ilusión; si entra en el dominio de la realidad, estamos perdidos.”<sup>20</sup>

Desarrollo:

<sup>18</sup> Baudrillard relacionará la ilusión con la noción de utopía. La realización de la utopía de la vanguardia por el capitalismo ahuyenta la realidad de la realidad, constituyendo una hiperrealidad vaciada de sentido. La utopía realizada crea una situación paradójica, ya que una utopía no está hecha para realizarse sino para seguir siendo una utopía. Esto, en la misma medida en que si la ilusión se vuelve realidad, deja de ser ilusión. En La simulación en el Arte <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp>, 2001. s/p.

<sup>19</sup> En este sentido, el mismo Baudrillard dirá: “El trompe-l'oeil vuelve mágica la presencia de éstos (los objetos reales) y encuentra el sueño, la irrealidad misma en la exactitud minuciosa de la imagen. (...)es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, y añade al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la ilusión, del engaño de las formas.” En La Ilusión y la Desilusión Estética <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/4417813.asp>, 2000. s/p.

El cine está en íntima relación con la idea de lo ilusorio, de lo mágico<sup>21</sup>. A partir de esto, podríamos aventurarnos y señalar que el cine, portando la contradicción propia de la modernidad en la que se enmarca<sup>22</sup>, no es sino un mecanismo técnico que se basa principalmente en mostrar algo que no existe.

La mágica realidad del cine descansa sobre un particular efecto óptico, siendo éste su principio fundador.

El cine, por un lado, revela y representa una realidad dada a través de un mecanismo que se suponía, ostentaba la expresión máxima de objetividad: la fotografía. Y por otro, falsea esta realidad, pues esa imagen detenida, encadenada a otras igualmente estáticas, es percibida cinematográficamente gracias a un juego de ilusión óptica. El funcionamiento del cine es esencialmente ilusorio, siendo la percepción del espectador que ve algo que no existe lo que lo realiza como espectáculo, lo que explica al cine como “imagen detenida en movimiento”, en tanto es esa idea paradójica de cine la que permite dar cuenta de su condición mágica. Todo esto se explica a partir del principio de la persistencia de las impresiones retinianas planteado en 1829 por el físico belga Joseph Plateau. Cuando la lente del ojo, el cristalino, enfoca una imagen sobre la retina, los impulsos nerviosos que llegan al cerebro son estimulados por la secreción de unos fotopigmentos específicos, cuya actividad química persiste si la imagen desaparece repentinamente, manteniéndose la estimulación de las señales nerviosas durante un breve período de tiempo. La duración de este periodo de tiempo durante el cual la señal persiste, dependerá del estado de adaptación del ojo<sup>23</sup>.

Entender el cine, entonces, como un proceso ilusorio basado en percepciones que falsean la realidad<sup>24</sup>, radica en una propiedad de la retina del ojo humano que impide

---

<sup>20</sup> Baudrillard, Jean En *La simulación en el Arte* <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp>, 2001. s/p.

<sup>21</sup> Esto se explica desde su funcionamiento mismo, como ya veremos, hasta algunas expresiones populares que se refieren a sus características propias (como “la magia del cine” o “efectos especiales”). Central resulta la figura de Georges Méliès, ilusionista que desde 1896 demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino que también podía recrearla o falsearla.

<sup>22</sup> La novedad, o lo novedoso, se conforma como aquello que se relaciona con lo pasado en base a la oposición: la modernidad es un proceso dinámico de cambio y regeneración. Habermas de hecho dirá que el término aparece en todos los períodos en que se formó la conciencia de una época nueva. La modernidad entendida como la experiencia de la rebelión permanente, da a entender que ella no es moderna, y que por lo tanto porta en su esencia la contradicción.

<sup>23</sup> Dudley Andrew señala a raíz de la teoría de Munsterberg que éste “reconoció que la retina mantiene momentáneamente impresiones visuales después de que el estímulo ha desaparecido”. Asimismo, subraya los poderes activos de la mente, la que literalmente da un sentido (movimiento) a los estímulos. Agrega que Munsterberg “muestra también que la tecnología del cine reconoce implícitamente estas leyes y ejerce sus efectos sobre la mente misma. La maquinaria completa, al producir imágenes fijas intermitentes, ha sido desarrollada para trabajar directamente sobre la materia prima de la mente. El resultado es el cine” En: Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, RIALP, 1993. pp. 44-46.

<sup>24</sup> Rudolf Arnheim dirá que el material del cine se integra con todos los factores que lo convierten en una ilusión imperfecta de la realidad, considerando la experiencia cinematográfica como irreal y al arte cinematográfico como un producto de la tensión entre la representación y la distorsión. En: Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, RIALP, 1993. pp. 55 -70.

darse cuenta que simplemente se está frente a la proyección de una secuencia de fotografías a gran velocidad (24 por segundo). No se tiene al frente sino el paso veloz de una y otra fotografía, y entre ellas, nada. Esa fracción de segundo en la que nada hay sino el paso a otra fotografía, constituye el vacío que necesariamente llena el espectador para ver cine, para ver movimiento. Es precisamente éste el punto que quiero destacar: al ver cine, vemos movimiento donde no lo hay. Se configura una realidad móvil descompuesta en fragmentos que es nuevamente recompuesta en una cadena de imágenes detenidas funcionando en con-secuencia con las otras. Estas imágenes se constituyen entonces como fragmentos, que a su vez son recompuestos (montados) en una totalidad que les otorga sentido.

El vínculo entre cine e ilusionismo existe desde los orígenes del primero. Cuando Muybridge (en 1877 y 1880) con la cronofotografía logró descomponer en imágenes detenidas el movimiento de "Occident" el caballo preferido de Stanford <sup>25</sup>, para luego recomponerlas en serie en un movimiento continuo, jugó precisamente con los resultados de los estudios de la síntesis de movimientos elementales de Plateau.

Al respecto, Dawn Ades, dirá que "la manipulación de la fotografía es tan antigua como la fotografía misma" <sup>26</sup>, y que el cine constituiría el espacio natural para la "mágica práctica de los trucajes ópticos" <sup>27</sup>.

No por nada Bazin ve en la historia del cine la búsqueda de la ilusión perfecta del mundo exterior. Dicha búsqueda sería precisamente el motor que impulsó el desarrollo del cine, y no los adelantos tecnológicos que lo permitieron. Esto lo explica diciendo que por ejemplo, "la síntesis de movimientos elementales, científicamente estudiado por primera vez por Plateau, no necesitaba en absoluto del desarrollo económico e industrial del siglo XIX" <sup>28</sup>. Luego sentencia que el cine fotográfico "hubiera podido crearse perfectamente hacia 1890 sobre un fenaquistiscopio imaginado desde el siglo XVI" <sup>29</sup>. El imaginario del cine, ya desde sus inicios soñaba con un modo de reproducción como el que conoció Bazin, quien añade que sólo las limitaciones técnicas han frenado el desarrollo del cine como se le imaginó en sus comienzos, siendo precisamente la imaginación humana la que provocó los experimentos e inventos que lo permitieron técnicamente <sup>30</sup>. Cada innovación lo retrotrae a sus comienzos, y por eso es que Bazin

<sup>25</sup> El millonario aficionado a los caballos que por una apuesta debía demostrar que en un momento del galope, los caballos quedaban suspendidos en el aire sin apoyarse en el suelo en ningún punto. Muybridge recibió el apoyo económico de Stanford para llevar a cabo sus experimentos.

<sup>26</sup> Ades, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002. p.7.

<sup>27</sup> Ibid. p.11.

<sup>28</sup> Bazin, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid, RIALP, 2004. p. 34.

<sup>29</sup> Ibid p. 36.

<sup>30</sup> Bazin dirá que el cine no debe casi nada al espíritu científico y que sus padres, lejos de ser sabios, han sido "monomaniacos, habilidosos o, en el mejor de los casos, industriales ingeniosos." Ibid. p. 34.



dice: “El cine, realmente, no ha sido inventado todavía”<sup>31</sup>.

Bazin entenderá que el origen de las artes plásticas se basa en lo ilusorio y que originalmente el arte poseería funciones mágicas. El embalsamamiento, por ejemplo, inauguraría las artes plásticas en su lucha contra la muerte y en definitiva, el tiempo. La escultura en tanto, intentaría “salvar al ser por las apariencias”<sup>32</sup>. Se inicia entonces la empresa de crear un universo ideal en el que la imagen de lo real alcance un destino temporal autónomo. Esta idea supone entonces que la historia del arte está “esencialmente unida con la cuestión de la semejanza, o si se prefiere, del realismo”<sup>33</sup>. La fotografía y el cine explicarían la crisis técnica de la pintura en su búsqueda por una mayor semejanza al modelo. La invención de la perspectiva marcaría un hito en la medida en que, como sistema científico y mecánico, permite al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones. La perspectiva había resuelto el problema del espacio, pero no el del movimiento. Sería el cine el que pondría en movimiento aquel tiempo embalsamado por la fotografía, ostentando un realismo nunca antes visto. Se mostraría, dice Bazin, como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica, pero cabe preguntarse si, como despliegue de la detención, podrá lograr el movimiento que lo define como cine dejando de lado la ilusión.

Hemos visto que la recepción del procedimiento cinematográfico es esencialmente sensitivo, y responde a las impresiones de quien se somete a sus “efectos ópticos”. En este sentido, podríamos instalar el origen del cine, en tanto espectacularización de lo ilusorio, en la feria, espacio carnavalesco en el que magos e ilusionistas hacen ver (exhiben) lo que no es, provocando en el público una sensación de extrañamiento.<sup>34</sup>

Los espectáculos populares, en la edad media, según Mijail Bajtín, ofrecen una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas deliberadamente no-oficial, configurando, al lado del mundo oficial, una segunda vida a la que los hombres de ésta época pertenecían. Esto creaba una especie de dualidad del mundo; por un lado la realidad oficial, por el otro la materialización pasajera del deseo de comicidad y juego, del rompimiento con la seriedad de la vida regida por la Iglesia y el Estado.

“Todas las formas carnavalescas, por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral”<sup>35</sup>; dice Bajtín, pero el carnaval, no es tampoco definible únicamente desde la forma del espectáculo

<sup>31</sup> Ibid. p. 38.

<sup>32</sup> Ibid. p. 24.

<sup>33</sup> Ibid. p. 24.

<sup>34</sup> De hecho el cine no puede filmar la magia porque es en sí el espacio de la ilusión. Hitchcock no pudo filmar una película por la imposibilidad de mostrar la hipnosis en la pantalla. Argumentó que se vuelve a la “misma imposibilidad que nos impide filmar a ilusionistas o magos” En: Truffaut, Francois: El cine según Hitchcock. Madrid, Alianza, 1990. p. 265.

<sup>35</sup> Bajtín, Mijail La Cultura Popular en la Edad Media. <http://fayl.uh.cu/intra/other/TEXTOS.doc> s/p.

teatral, y, en general, no pertenece exclusivamente al dominio del arte. Bajtín dirá que el carnaval “está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.”<sup>36</sup>

Se hace evidente la analogía entre esta caracterización de las formas carnalescas de la edad media y el proyecto vanguardista resumido en el intento de unir arte y vida en una actitud de confrontación con respecto a la oficialidad, en este caso, la institución del arte y la política. Y a su vez, también es posible la analogía con respecto al cine, pues además de la obvia relación con el espectáculo teatral, en tanto las formas animadas de imágenes relacionadas con el elemento de juego, (no por nada Williams designa al cine como el medio dramático contemporáneo), está el hecho de que las fiestas carnalescas son percibibles como realidad, lo que pone de manifiesto su carácter de ilusión de realidad.

Así como las formas animadas de imágenes relacionadas con el elemento del juego pueden ser vinculadas al cine, también la poesía puede relacionarse con éste a través de la imagen. De esto habla Viktor Shklovski cuando dice que “la poesía es una manera de pensar: un pensamiento por imágenes”<sup>37</sup>. ¿No es en este sentido el cine pura poesía? Asimismo, se plantea que “las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido”<sup>38</sup>, y se agrega que “el arte tiene por finalidad dar una sensación del objeto como visión”<sup>39</sup>.

Los primeros que consideran, desde una perspectiva científica, las relaciones entre el cine y la poesía son los formalistas rusos. Partiendo de la base de que el cine no es simplemente fotografía animada, sino un lenguaje peculiar, un lenguaje propio de la fotogenia, un arte “lingüístico”, dirá Eikhenbaum, es claro que de una u otra forma la relación con la literatura y particularmente con la poesía va a generarse naturalmente. “Como arte de significación, que se fundamenta en el discurso interior del espectador, el cine, en la construcción del filme, debe partir de un guión. Esta necesidad del guión, es ya un vínculo con la literatura”<sup>40</sup>.

Dada esta relación, y haciéndola aún más evidente, Shklovski señala la existencia de un cine de poesía y un cine de prosa. El cine poético se diferencia del de prosa por el predominio de los rasgos técnicos y formales sobre los rasgos semánticos. Dice: “el cine sin argumentos es un cine de poesía”, identificándose así, el cine poético fundamentalmente con la ausencia de argumento o, lo que es lo mismo, la no

<sup>36</sup> Ibid. s/p.

<sup>37</sup> Shklovski, Viktor: *El arte como artificio*. En: en Todorov, Tzvetan: Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos, México, Editorial Siglo XXI, 1970. p.55.

<sup>38</sup> Ibid, p. 55.

<sup>39</sup> Ibid p. 60.

<sup>40</sup> Eikhenbaum, Boris *Literatura y Cine*. En: Albera, Francisco: Los formalistas rusos y el cine. La poética del Film. Barcelona, Paidós, 1998. p. 202.

narratividad, además del ya nombrado predominio de procedimientos técnico-formales.<sup>41</sup>

El lenguaje de la fotogenia para Einkhenbaum, pese a su “naturalismo”, no materializa la literatura, “lo que ocurre tiene más bien algo de sueño: un personaje se acerca, no veis más que sus ojos, después sólo las manos y todo se desvanece; y aparece otro personaje, una ventana, una calle, etc. Como si al leer una novela, la vieseis en sueños”<sup>42</sup>. En este sentido, en el cine, el espectador es situado en unas condiciones de percepción completamente nuevas<sup>43</sup>, “está expuesto a un nuevo tipo de trabajo del intelecto que no se desarrolla en la vida corriente.”<sup>44</sup>.

Para los formalistas, la técnica del arte es hacer “no familiares” a los objetos, hacer difíciles a las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de esta última es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. La teoría cinematográfica de los rusos no escapa a esta visión del arte y la vida, en palabras de Hans Richter “el principal problema estético del cine, que fue inventado para la reproducción, es -paradójicamente- superar a la reproducción”<sup>45</sup>. Sugestivo es el hecho de que la ilusión del cine, como ya hemos revisado, se base en la persistencia de las impresiones retinianas, puesto que es análogo al proyecto de “aumentar la duración de la percepción”. Pareciera que en este sentido el cine se fundara física y biológicamente en la empresa formalista. Arnheim establece que “ninguna representación de un objeto podrá ser válida visual y artísticamente a menos que los ojos puedan entenderla directamente como una desviación de la concepción visual básica del objeto”<sup>46</sup>, esta perspectiva sobre la técnica del arte en general, parece estar hablando del cine en particular, en tanto “error” del ojo, en tanto ilusión óptica.<sup>47</sup>

La empresa formalista y sus principales nociones como la “desfamiliarización” o la “resurrección de la palabra”, se han usado en manuales y en diversos estudios como definiciones nucleares de un así llamado “modernismo” literario. Sin embargo, no resulta tan simple enmarcar a cierto movimiento literario en el “modernismo”, pues este es un *ismo* que ha traído problemas en cuanto se propone agrupar y periodizar a expresiones y

---

<sup>41</sup> Lo que Shklovski definió ideológicamente como “resurrección de la palabra” se usa hoy, según Raymond Williams, como una definición nuclear del modernismo literario.

<sup>42</sup> Eikhenbom, Boris: *La literatura desde el punto de vista del cine*. En: Albera, Francisco: Los formalistas rusos y el cine. La poética del Film. Barcelona, Paidós, 1998. p. 208.

<sup>43</sup> Estas nuevas formas de percepción nos recuerdan el proyecto de Peter Bürger cuyo interés en los artefactos de vanguardia radica en las formaciones de la recepción, sosteniendo que la vanguardia se revela no contra un estilo precedente específico sino contra el modo mismo de recepción. Desde esta perspectiva el cine sería, en esencia, vanguardista.

<sup>44</sup> Eikhembom, Boris: *Literatura y Cine*. En: Albera, Francisco: Op. cit. p. 199.

<sup>45</sup> Andrew, Dudley. Op. cit. p. 114.

<sup>46</sup> Andrew, Dudley. Op. cit. p. 115.

<sup>47</sup> Ya daremos cuenta de cómo el surrealismo vio en el cine un instrumento de poesía.

movimientos artísticos determinados. No es gratuito que Tony Pinkney, el compilador de “La política del modernismo” de Raymond Williams, haya declarado que el “*Modernismo* es el más frustrantemente inespecífico y no periodizador de todos los conceptos de la historia del arte.” Para afirmar esto, se basa en variadas problemáticas y hechos concretos que se desenvuelven en un amplio contexto cultural e histórico. Por ejemplo, el hecho de que todas las innovaciones estéticas se experimentan como modernas en su propio momento histórico, o que el Modernismo se convirtió en una constante que abarca virtualmente toda la extensión de la modernidad posfeudal, en la medida en que se define modernismo esencialmente como aceleración, (desde la celebración del dinamismo del futurismo o la multiplicación delirante de las posibilidades del yo en el fluir de la conciencia), puesto que hay millones de maneras de aludir a la “belleza de la velocidad”.

Por otra parte, se establece un así llamado “segundo Modernismo conciente” que defiende, contrariamente a un primer modernismo conciente, la intensidad en contra de la nueva civilización industrial, democrática y de masas. En este sentido, y tal como dice Pinkney “el modernismo y la modernidad son ahora antagonistas mortales, no hermanos de sangre”<sup>48</sup>.

Esta posición social, señala Williams, tiende a expresarse como una proposición sobre el lenguaje: el lenguaje de la poesía abordará difíciles formas experimentales en un esfuerzo por revitalizar la percepción: la “desfamiliarización” de los formalistas rusos, la fragmentación narrativa de la corriente de la conciencia, etc. El problema, es que tampoco éste es un argumento para agrupar como “modernistas” a ciertas expresiones artísticas, pues Coleridge y S  ller habían hablado de “despojar los objetos comunes del velo de la familiaridad” mucho antes de que Viktor Shklovski pensara siquiera en el extrañamiento. Es en este sentido que Williams dice que “el Modernismo no puede periodizarse con el recurso a sus propias ideologías internas.”<sup>49</sup>

Pinkney sostiene que para Williams el medio modernista preponderante es el cine, en el sentido de que a su luz puede pensarse la totalidad del Modernismo.

El cine es para Williams una metáfora de la modernidad urbana y de sus particularidades, como las bases sociales o la metrópoli y sus calles. Williams considera que, sin duda alguna, hay una relación directa entre la película, especialmente en su desarrollo en el corte y el montaje, y el movimiento característico de un observador en el ámbito multiforme de las calles. Desde esta perspectiva, el montaje es la esencia del film, y éste, un medio sensible al carácter fugaz de la ciudad moderna.

Otro de estos usos metafóricos del cine se puede rastrear en el plano de la teoría cultural, puesto que para Williams, las formaciones de vanguardia tienen su origen en una generación de inmigrantes “provincianos” a las grandes capitales imperiales, y en este sentido la inmigración define la nueva base social del Modernismo. Parece evidente la relación entre el *movimiento* social y el cine, en tanto primera manifestación artística del *movimiento* de imágenes. “El ámbito más apropiado para el arte hecho por el emigrado o exiliado incesantemente móvil”<sup>50</sup> es el que resulta del interminable cruce de límites,

---

<sup>48</sup> Williams, Raymond. Op. cit p. 20.

<sup>49</sup> Williams, Raymond. Op. cit. p. 21.

constituyéndose “un arte sin fronteras”<sup>51</sup> .

La tercera metáfora se vincula con la colonización del capitalismo: La vanguardia anticipó, dice Williams, el nuevo orden mundial posterior a 1945. “Fue el capitalismo, no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en una nueva fase en la cual la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado.”<sup>52</sup>

En “Cine y socialismo” se admite que el cine revela cierta “simetría” con su posterior explotación cultural de masas: “en un sentido estaba escrito entonces el camino a Hollywood.”<sup>53</sup>

Esta última metáfora resume además uno de los ejes centrales de “La política del Modernismo” sugerido ya desde el subtítulo: “Contra los nuevos conformistas”. Las viejas innovaciones del Modernismo, advierte Williams, se han vuelto forma e incluso norma. Se han convertido en “cultura popular ampliamente distribuida” o también en “iconografía facilona de los comerciales”. Esto ocurre desde que el Modernismo, “canonizado por el orden de posguerra” perdió su “postura antiburguesa” y quedó confinado a la ironía de ser un “punto terminal”.

La posibilidad del cine como medio de comunicación masiva, creó un vacío que sería llenado ideológicamente con representaciones extremadamente variadas. Muchos vieron en él la posibilidad soñada de proyectar a las masas su propia ilusión. Así, el cine funcionaría como el recipiente en el que encontrarían cabida expresiones tan diversas como el arte vanguardista, las ideologías totalitarias, o el mercado capitalista.

Revisemos entonces los llenados ideológicos del cine, partiendo por vincular la expresión técnica de la modernidad con algunos imaginarios artísticos de la gran ciudad.

Beatriz Sarlo se preocupa de poner a dialogar un mundo marcado por la urbanizada modernidad tecnológica vivida en las principales metrópolis de principio del siglo XX, con el imaginario técnico de creadores vanguardistas, estableciendo un vínculo elíptico entre vanguardia y cine a través de las figuras de Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

Los datos biográficos sobre Quiroga arrojados por Sarlo nos muestran a un intelectual sobre quien las máquinas ejercían un gran poder de atracción. El interés futurista por la velocidad lo llevó a realizar un tránsito poco afortunado desde el ciclismo hasta el uso de un Ford, pasando por la compra en 1918 de una motocicleta. Fotografía, química, la obsesión por dominar todos los oficios, la conversión de materiales por medio de la galvanoplastia y electrólisis fueron (sobre todo esta última) una “pasión que tiene tanto de estético como de técnico”<sup>54</sup> . Sarlo dirá que “su placer frente a la materialidad

---

<sup>50</sup> Williams, Raymond. Op. cit. p. 54.

<sup>51</sup> Ibid. p. 54.

<sup>52</sup> Ibid. p. 37.

<sup>53</sup> Ibid. P. 38.

<sup>54</sup> Sarlo, Beatriz: La imaginación técnica. Buenos Aires, Nueva Visión, 1997. Pp. 22-23.

técnica más banal lo conducía a recorrer la Ferretería Francesa de Buenos Aires con la dedicación y el placer de un *flâneur* de nuevo tipo, y buscar en las librerías los manuales de artes y oficios con una benjaminiana pasión de coleccionista”<sup>55</sup>, para luego diagnosticar severamente: “Modernidad, tecnología, dandysmo, un arco que (...) conduce casi inevitablemente al culto del cine”<sup>56</sup>. El cine interpelaría a Quiroga tanto en la dimensión que remite a su posibilidad técnica o constructiva, como a la que remite al registro de la imaginación, fundando en un desarrollo técnico posibilidades imaginarias desconocidas hasta entonces. El cine como lo “maravilloso técnico” estaría en permanente diálogo con la obra de Quiroga.

Roberto Arlt, en tanto, funda su escritura basándose en el imaginario urbano y la técnica dentro de éste, construyendo su literatura con materiales descubiertos en la ciudad moderna<sup>57</sup>. Su escritura estará marcada entonces por las innovaciones técnicas, sus personajes serán ingenieros autodidactas, y la ciudad, un espacio leído como un “*collage* cubista cuya belleza es caótica y transgresiva tanto a la sensibilidad moral como a la organización plástica”<sup>58</sup>. Son materiales provenientes de la técnica, la fotografía y el cine, junto a una crítica a la rutinaria vida burguesa los que permiten fundar en Arlt una idea de belleza ciudadana. La imaginación artística en Arlt se nutre de una estética cinematográfica.

Así como Quiroga y Arlt repletan de cine su literatura, el cine puede ser el espacio para la poesía de vanguardia<sup>59</sup>. Resulta interesante, si ya antes plateamos la posibilidad de leer el cine como poesía en tanto es la expresión sensacional de un conjunto de imágenes con-secuenciadas, acotar que es precisamente en el cine, donde muchos surrealistas vieron un instrumento de poesía<sup>60</sup>. Buñuel dirá que el cine era “el mejor

<sup>55</sup> Ibid. p. 24.

<sup>56</sup> Ibid. p.26.

<sup>57</sup> Sarlo dirá que: “La ciudad y la técnica obsesionaron la imaginación de Arlt; ambas lo empujan no sólo a ampliar un espacio temático, sino a construir una forma y un ideal de belleza. En el itinerario por la ciudad moderna, el escritor encuentra la técnica; en su relación con la técnica aprende a ver una ciudad nueva para la literatura. Ciudad y técnica: no separadas sino unidas tanto en el movimiento de la ficción como en el impulso crítico. Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis” Ibid. p. 44.

<sup>58</sup> Ibid. p. 46.

<sup>59</sup> Eric Rohmer, con un entusiasmo que parece una mala broma, escribe en 1951: “¡viva el cine, que sólo pretende mostrar y nos dispensa del fraude de decir! Poema cinematográfico, poesía descriptiva, un mismo sinsentido” y sentencia en un tono que inevitablemente nos enfrenta al ideario poético del creacionismo de Vicente Huidobro: “Ya no hay que cantar las cosas, sino hacer que se canten a sí mismas”. Se plantea entonces que el cine constituye precisamente esa posibilidad de trascender al lenguaje y la significación mediada que tanto parecieron buscar las vanguardias. En Rohmer, Eric: El gusto por la belleza. Barcelona, Paidós, 2000. p. 77.

<sup>60</sup> Me refiero específicamente a la conferencia que Luis Buñuel dio en México en diciembre de 1958 y que es citada en: Sánchez-Biosca, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona, Paidós, 2004. p. 87.

instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto.”<sup>61</sup> La relación entonces entre la imagen surrealista y el cine estaba dada porque éste último la permitía en su totalidad, en tanto reconocía la posibilidad de concebir la poesía como aquel pensamiento por imágenes<sup>62</sup>. El hecho de descubrir esta posibilidad en el cine por parte de muchos vanguardistas, generó un efecto de imán: las poéticas surrealistas y dadá debían ser llevadas al cine, donde a través de imágenes, podían superrealistamente expresar, más allá del lenguaje lógico y el convencionalismo estético, toda su poética vanguardista. *Entreacto* (1924) de René Clair y *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, son dos ejemplos de un cine atravesado por la teoría y práctica vanguardista. Los artistas vanguardistas vieron en el cine el medio capaz de sostener su propuesta estética, “el cine encarnaría esa realidad superior que Breton denominó lo *surreal*, pues alcanza ese punto en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones”<sup>63</sup>. Artaud, mientras, dirá que el cine no requiere de ninguna convención para ponernos en contacto con los objetos, y que se trata de pedazos de éstos, de “jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre.”<sup>64</sup> Bürger ve de igual forma los procedimientos con que actúa la obra vanguardista, y dirá que a través del montaje, la obra inorgánica se muestra como la reunión de fragmentos, siendo precisamente este ejercicio el que dota a la obra de sentido.

Por otra parte, el mismo Artaud dirá que “el cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica”<sup>65</sup>. Si se pudo ver eso en cine, y concebirlo como tal, no resulta extraño el hecho de que las vanguardias se hayan detenido en él<sup>66</sup>.

Otro de los factores comunes entre las vanguardias y el cine, lo constituye el procedimiento del montaje. Las primeras lo prefirieron como procedimiento de “*status* artístico” dirá Bürger, mientras el segundo como un “principio técnico”<sup>67</sup>. Esto es sin duda cuestionable, y mediante autores como Deleuze y Eisenstein refiriéndose al cine, y

<sup>61</sup> Ibid. p. 87.

<sup>62</sup> Bazin, quien al preguntarse por el cine comenzaba exponiendo sobre la fotografía en el primer capítulo de *¿Qué es el cine?* titulado *Ontología de la imagen fotográfica* decía: “para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficacia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera. La utilización de la ilusión óptica y la precisión meticulosa de los detalles en la pintura surrealista vienen a confirmarlo”. En Bazin. Op. cit. p. 30.

<sup>63</sup> Sánchez-Biosca. Op. cit. p. 98.

<sup>64</sup> Artaud, Antonin: *El cine*. Madrid, Alianza, 1992. p. 29.

<sup>65</sup> Ibid. p. 7.

<sup>67</sup> Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987. p. 138.

el propio Bürger a la vanguardia, intentaremos aclarar el concepto.

Deleuze examina cuatro tipos de montajes en los que las imágenes-movimiento son objetos de composiciones muy diferentes: el montaje orgánico activo (empirista) del cine norteamericano encarnado por Griffith; el montaje dialéctico del cine soviético trabajado por Eisenstein; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa, y el intensivo-espiritual del expresionismo alemán. Deleuze se propone mostrar la variedad práctica y teórica de los tipos de montajes según las concepciones orgánica, dialéctica, extensiva e intensiva de la composición de las imágenes-movimiento. Me interesará rescatar los dos primeros: Griffith y Eisenstein.

El montaje para Eisenstein es el todo del film, la *Idea*. Deleuze agrega que es, junto con esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para “desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo”<sup>68</sup>, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo (la duración).

Griffith y la escuela norteamericana concibieron la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo (entendido como un conjunto de partes diferenciadas), “una gran unidad orgánica”<sup>69</sup>. A su vez, se reconocen tres formas de montaje o de alternancia rítmica: la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas y la de acciones convergentes. Esto, a través del “montaje alternado paralelo”, el “primer plano”, y el “montaje convergente”. Cada vez que se definió el tiempo como la medida del movimiento, se descubrieron dos aspectos del tiempo que son cronosignos: el tiempo como todo, recogiendo el conjunto del movimiento en el universo, y el tiempo como intervalo, marcando la más pequeña unidad de movimiento o acción. Lo que nace entonces del montaje (o de la composición de las imágenes-movimiento) no es otra cosa que la Idea, esa imagen indirecta del tiempo.

Ante esto, Eisenstein dirá que las partes diferenciadas del conjunto se dan por sí mismas, como fenómenos independientes, reprochándole a Griffith el haberse formado una concepción empírica del organismo, así como el haber entendido la oposición de

<sup>66</sup> En el cine encontraron cabida variadas estéticas provenientes de las vanguardias. Es el caso del proyecto subjetivista del expresionismo alemán, para el cual los contrastes violentos, la nostalgia por el claroscuro y las sombras, y la fantasmagoría, eran perfectamente aptos para ser llevados al cine. Las nociones provistas de un estado de ánimo vago y confuso no podían encontrar un modo más adecuado, concreto e irreal a la vez. Lotte Eisner (en la pantalla demoniaca etc) hace un análisis sobre una serie de films expresionistas, trabajando sobre *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene entre otros, para referirse al expresionismo a partir de la distorsión y lo demoníaco, poniendo énfasis en el decorado, central para su condición expresionista. Según señalan los autores Kracauer y Eisner, la estética del cine expresionista es deudora del teatro de Max Reinhardt, sobre todo en la utilización de la luz y los juegos expresivos del claroscuro. Algunas de las características del expresionismo alemán son: la utilización casi exclusiva de interiores, los grandes efectos de sombras mediante iluminación artificial, las perspectivas distorsionadas, los grandes decorados arquitectónicos realizados por un uso creativo de la iluminación que sustituyen a los fondos pintados y las composiciones estilizadas. Es la preponderancia del sentimiento ante la razón la que hace que surjan estos elementos fantásticos y míticos, el lado oscuro, lo grotesco, la caricatura.

<sup>68</sup> Deleuze, Guilles: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1991. Capítulo 3: *Montaje*. p. 51.

<sup>69</sup> Ibid. p. 52.



---

manera puramente accidental, “y no como la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una unidad nueva en otro nivel”<sup>70</sup>. Esta unidad nueva, coherente, la resuelve Eisenstein a partir de la voluntad del montador, que contraponiendo los fragmentos incoherentes, éstos engendraban “un tercero” (un todo) y devenían coherentes<sup>71</sup>. De semejante concepto de montaje, Eisenstein dirá que “cada fragmento de montaje existe ya no como algo incoherente, sino que se manifiesta como cierta *representación parcial* del tema único común que en igual medida impregna todos los fragmentos”<sup>72</sup>. Esta contraposición hace surgir aquello común que es unido en un todo (imagen sintética). A esto parece referirse Deleuze cuando dice que el montaje de oposición en Eisenstein sustituye al montaje paralelo de Griffith bajo la dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada, y que a su vez, el montaje convergente es reemplazado por Eisenstein por un montaje de saltos cualitativos. El esquema dialéctico de Eisenstein (que es trasladado como principio al cine<sup>73</sup>) es rescatado por Deleuze haciendo énfasis en una tercera ley sintética: “el Uno que se vuelve dos y produce una nueva unidad, reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético”<sup>74</sup> (entendiendo lo *patético* como el “desarrollo”). El montaje es concebido como un principio básico presente en todas partes: desde la elección del material, hasta los espectadores que comparan la vida en la película y la vida tal como es. El montaje permitiría la posibilidad de la *imagen íntegra* como el resultado del manejo de los fragmentos, lo que cobra real importancia si atendemos a las palabras de Eisenstein: “La obra de arte, concebida dinámicamente, es el proceso de la formación de las imágenes en los sentimientos y la razón del espectador”<sup>75</sup>. El papel del receptor entonces es fundamental en la concepción de montaje de Eisenstein, pues es éste quien recrea la imagen concebida por el autor<sup>76</sup>. Todo esto podría, eventualmente, resultar atractivo si volvemos a lo propuesto por Bürger. Pero primero, tendríamos que cuestionar sus palabras cuando afirma que el montaje es un principio meramente técnico en el cine

<sup>70</sup> Ibid. p. 56.

<sup>71</sup> Dudley Andrew dirá que “El montaje es para Eisenstein la fuerza creadora del cine, el medio por el cual las *células* individuales integran un conjunto cinemático vivo: el montaje es el principio de vida que da sentido a las tomas primarias”. (p. 82) Y luego, “(...) buscaba la naturaleza, lo orgánico, en el cual todas las partes están interrelacionadas en un sistema autónomo”. Op. cit. p. 99.

<sup>72</sup> Eisenstein, Serguéi: *Anotaciones de un director de cine*. Moscú, Ed. Progreso. p.129-130.

<sup>73</sup> “*Dialéctica* no era una mera palabra para los cineastas soviéticos. Era a un tiempo la práctica y la teoría del montaje” Deleuze. Op. cit. p. 65.

<sup>74</sup> Ibid. p. 64.

<sup>75</sup> Eisenstein. Op. cit. p. 134.

<sup>76</sup> “La fuerza del montaje radica en que en el proceso de creación se incluyan las emociones y el raciocinio del espectador. Al espectador le obliga a recorrer el mismo camino de creación que recorrió el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados, sino que siente también vivamente el proceso dinámico de la aparición y de la formación de la imagen como lo sintiera el autor.” En: Eisenstein. Op. cit. p. 145.

(¿acaso podríamos decir que es “meramente” eso en Eisenstein?), mientras que en el arte pictórico responde a un proceder de tipo “artístico”. Por otro lado, vemos en Eisenstein una concepción artística cercana a las vanguardias, en tanto asume su obra como una obra abierta que debe ser reconstruida en el proceso de su recepción. Los montajes de Eisenstein reclaman al mismo espectador activo que reclamaban las vanguardias artísticas, y si bien se entiende que apuntaba a una síntesis orgánica, los procedimientos de montaje suponían siempre lo fragmentario “montado” en la obra que caracteriza Bürger como la obra inorgánica (vanguardista)<sup>77</sup>.

Para Walter Benjamin, el cine es el agente más poderoso de la técnica de reproducción artística. El arte sometido a dichas técnicas, por muy bien reproducido que esté, carece de algo: el aquí y el ahora, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra, la condición que lo define como auténtico. Benjamin dirá que en definitiva, “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, lo que se atrofia es el aura de ésta”<sup>78</sup>. Así, se desvincularía la obra de arte con el ámbito de la tradición, y se desconocería el valor original posado en ella a partir del culto, en la manifestación ritual. Su fundamento en un ritual es reemplazado por una práctica dimensionada en lo político. Por otra parte, la obra de arte soportaría un valor cultural y un valor exhibitivo. Mientras el primero oculta la obra, el segundo la muestra, incrementándose al momento en que la obra de arte se emancipa de su rasgo ritual. En el caso de la fotografía, existiría aún una resistencia por parte del aura ahí donde un rostro humano (el de un ser querido) es portador de una belleza melancólica en el acto del recuerdo, guardando algo de ese valor cultural, que, sin embargo, desaparece en la fotografía cuando ésta excluye de sí lo humano, superponiéndose, en este último caso, el valor exhibitivo al cultural.

Benjamin advertirá que en el arte reproducido técnicamente, se comparten características muy sugerentes con las manifestaciones bélicas del fascismo de la época: mientras la guerra representa un movimiento humano especialmente adecuado a los aparatos mecánicos, el cine será el medio masivo de expresión no sólo adecuado, sino también posibilitado por un conjunto de aparatos técnicos. Cabe preguntarse entonces, si la carencia de autenticidad y aura resultantes de la mediación maquinal en la producción artística, está relacionada con un culto al movimiento acelerado que es inherente a la técnica. La guerra entendida como un levantamiento de la técnica sería el punto en el que culminan los esfuerzos por un esteticismo político. El futurismo como expresión artística de la apología a la técnica, funciona también en defensa de la guerra. Reproducibilidad artística y desenfreno bélico, terminan con el aura.

Por otra parte, Dawn Ades reflexiona sobre la relación entre la política y el arte (muchas veces contestatario), a partir del fotomontaje trabajado por el constructivismo ruso y los dadaístas berlineses.

John Heartfield utilizó la técnica del fotomontaje con un directo y ácido sentido

---

<sup>77</sup> “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”. En: Bürger, Peter. Op. cit. p. 137.

<sup>78</sup> Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1986. p. 22.

político, centrando sus ataques en la figura de Adolf Hitler como rostro del nazismo. Así como la manipulación de la fotografía en la plástica podía tener un gran impacto como expresión de resistencia política, el cine constituyó una de las herramientas propagandísticas y artísticas más importantes para expresar tanto las ideas contrarias a regímenes totalitarios<sup>79</sup>, como las que los propugnaban.

Como ya habíamos anunciado, la posibilidad técnica del cine creó un vacío (un continente de potencialidad expresiva muy efectiva) que fue rápidamente valorado, entre otras expresiones, por los gobiernos de la época. En un contexto en que el proceso de modernidad tecnificada suponía la idea de *la masa*, los poderes políticos vieron en el cine la posibilidad de “propagar” sus ideas y ejercer el dominio que suponía una relación profundamente verticalizada con quienes eran gobernados. Podría ser interesante vincular el alto valor exhibitivo sumado a la carencia de aura en las reproducciones cinematográficas, con la predilección que los regímenes totalitarios tuvieron por el formato del cine<sup>80</sup>. Pareciera ser que ese vacío en las reproducciones cinematográficas provocado por la falta de autenticidad (en definitiva falta de aura), fue visto de modo oportunista por las militarizadas cúpulas políticas que procuraron llenarlo con el fin de convertir el cine en uno más de sus mecanismos de control. La técnica como factor común<sup>81</sup> y el hecho de constituir el medio de comunicación masiva por excelencia, unieron a militares y cine (o permitieron que los primeros anexaran al segundo).

En el caso del nazismo, la tarea de la propaganda era acomodarse a los valores de un diverso electorado a la vez de transmitir la impresión de coherencia ideológica y unidad nacional. Como anunciaba Benjamin, el fascismo encarnaría una estratégica estetización de la política<sup>82</sup>. Los partidos fascistas le dieron gran importancia al aspecto estilístico de su movimiento, y cuando Hitler en las manifestaciones públicas se dirigía a la masa, lo hacía con gran teatralidad y ritualidad<sup>83</sup>. El estilo particular y aparatosamente trabajado tanto por Hitler como por Benito Mussolini “puede haber sido tomado de los del cine mudo”<sup>84</sup>. El impacto visual buscado por los caudillos al dirigirse a las masas era central para el control de éstas. La ideología nazi se refleja a través de una estética particular, centrándose, por ejemplo, en el culto al pasado medieval o neoclásico, en el culto al cuerpo<sup>85</sup> y en una sólida proyección de “unidad nacional”. En el caso del cine

<sup>79</sup> Un ejemplo de esto podría constituirlo *El Gran Dictador* (1940) de Charles Chaplin.

<sup>80</sup> Esto no significa que no hayan controlado y utilizado otros medios artísticos y de comunicación de masas para sus fines.

<sup>81</sup> A partir de lo dicho sobre Walter Benjamin.

<sup>82</sup> “(...)Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”. Benjamin, Walter. Op. cit. p. 57.

<sup>83</sup> “Tomó lecciones de un actor para desarrollar su repertorio de gestos y trucos retóricos, y había creado una escuela para enseñar a los miembros del Partido a hablar en público ya en 1928.” Clark, Toby: *Arte y Propaganda en el siglo XX* Madrid, Akal, 2000. p. 49.

<sup>84</sup> Clark, Toby. Op. cit. p. 49.

nazi específicamente, *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl funcionan como soportes filmicos de propaganda en los que la ideología y estética nazi se proyectaron. Ambas películas se argumentaron como “documentales”, pero prontamente quedó en evidencia su función propagandística, junto con su condición de mega producción. Por ejemplo, *El triunfo de la voluntad*, película que retrató la Convención del Partido Nazi en Nuremberg en 1934, dista mucho de ser una filmación “casual” de discreto nivel de producción<sup>86</sup>. La política vivió para los medios, y éstos vivieron para la política: la ciudad de Nuremberg en el año 1934, funcionó como una gigantesca locación en donde se montó todo un espectáculo. Esa Convención tenía por finalidad ser filmada y constituir material de propaganda cinematográfica<sup>87</sup>. El análisis de Siegfried Kracauer,<sup>88</sup> en este sentido, es clarificador: “todos los films nazis eran más o menos de propaganda, aún los films de simple entretenimiento que parecían estar lejos de la política”<sup>89</sup>. Los noticieros semanales y los films de largo metraje sobre las campañas constituyeron las dos formas de propaganda cinematográfica nazi utilizada durante la guerra. En ellos, disposiciones o principios específicos como la relativa fidelidad a la realidad, la longitud de los noticieros y la velocidad con que ilustraban dicha realidad eran fundamentales para el buen funcionamiento propagandístico. Una serie de recursos cinematográficos apoyaban esta empresa, y cada detalle formaba parte de un plan maestro destinado a conquistar la opinión pública aplicando métodos principalmente persuasivos<sup>90</sup>.

Otro de los regímenes que también consideraron al arte y al cine como soportes mediáticos necesarios para proyectar una imagen específica ante el pueblo, (en este caso, junto con educarlo), fue el Estado comunista. El arte soviético llegó a ser público, a

<sup>85</sup> “Las interpretaciones fascistas del cuerpo humano apoyaban la metáfora apologética que veía el cuerpo como un modelo del Estado”. Clark, Toby. Op cit. p. 71.

<sup>86</sup> Clark entrega detalles del elevado nivel de producción. En Op cit. p. 50.

<sup>87</sup> Kracauer, para argumentar que dicha cita en Nuremberg “se planeó no sólo como una espectacular manifestación de masas, sino también como espectacular film de propaganda” cita a la misma Leni Riefenstahl, quien afirma que “Los preparativos para Convención del Partido se hicieron en correlación con los del trabajo de filmación”. Luego, él mismo agrega que tanto filmación como Convención se produjeron mutuamente: la película es el resultado de la filmación de una Convención preparada y montada a su vez especialmente para su posterior formato cinematográfico. El film estará cargado de tomas simbólicas y sugerentes. En: Kracauer, Siegfried: *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires, Nueva Visión. P. 363.

<sup>88</sup> En Kracauer Op Cit. La propaganda y los films de guerra nazi.

<sup>89</sup> Kracauer. Op. cit. p. 327.

<sup>90</sup> Digo persuadir y no convencer porque el funcionamiento de la retórica nazi apuntaba más a los sentimientos que al raciocinio. Relacionado a esto, Eisenstein plateaba que “el cine era el mayor de los instrumentos de propaganda posible”, porque “el arte está dirigido ante todo a las emociones y sólo secundariamente a la razón. Transmite un efecto no asequible al lenguaje ordinario. Por tanto, el arte es similar a otros medios retóricos, pero pertenece a un orden superior capaz de transmitir mensajes más plenos y capaz de comprometer a todo el ser humano.” En Andrew, Dudley. Op. cit. p. 102.

estar financiado por el Estado y a tener por función el dirigirse a la masa<sup>91</sup>: en este caso, el arte era politizado.

Las ideologías fascistas y soviéticas no fueron las únicas en mediar su relación con las masas a través del cine. El mercado de Hollywood se convertía en la década de los veinte en un escaparate fastuoso en el que prensa y cine comercial se retroalimentarían para conformar juntos un proyecto mediático de alto impacto que a su vez era controlado por los grandes poderes económicos. El cine en Estados Unidos vendía, y con eso, se convertía en una herramienta potente y funcional para el mercado capitalista<sup>92</sup>. Benjamin ya establecía un vínculo entre la figura de la “estrella de cine” y la del dictador, en tanto parlamento y teatro se vacían para dar paso a una selección ante los nuevos aparatos técnicos que determinan la función del actor y gobernante. Los vencedores: “el dictador y la estrella de cine”<sup>93</sup>. Keneth Anger nos ofrece una descripción del imperio de la fama, y habla de Hollywood como de un mundo dominado por el lujo, el desenfreno, las ansias de poder y dinero, las drogas, las fiestas, el crimen, la locura, y todo esto conviviendo en estrecha relación con la prensa (“los titulares sobre Hollywood vendían ejemplares”<sup>94</sup>). El cine industrial era el espacio de la propaganda capitalista; el cine, por sobre todo, vendía.

Ya vimos que fascismo y comunismo establecen una relación específica entre la política y el arte. Benjamin acusa una estetización de la política en el caso del fascismo y una politización del arte en el caso del comunismo<sup>95</sup>. Bajo la misma fórmula, podrá decirse que el capitalismo, en términos de Jean Baudrillard, amenaza con la “estetización general de la mercancía.”<sup>96</sup>

Habría que preguntarse entonces por dicha estetización de la mercancía, y leer el cine actual a la luz del simulacro y del fin de la ilusión.

Bajo una dimensión obscena de la representación, es decir, el añadir realidad a la realidad, con el propósito de una ilusión perfecta, muere la ilusión creadora y artística en manos de la realidad virtual, del simulacro.

La virtualidad convierte lo real en hiperreal y pretende hacernos “entrar” en la imagen tendiendo a aquella ilusión perfecta y reproductiva. Baudrillard dirá al respecto que “(...) se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la

---

<sup>91</sup> Sobre la relación entre arte en general y propaganda política, Clark es muy gráfico, y entrega ejemplos nítidos de dicha relación tanto en plástica como en cine, abordando el caso del fascismo y el comunismo.

<sup>92</sup> El mismo Toby Clark se preguntará por la propaganda del capitalismo: “Muchos autores han explorado la comunicación de actitudes ideológicas dominantes en el entorno atiborrado de imágenes del consumismo capitalista mediante el análisis del cine hollywoodiense, las noticias televisivas, los anuncios y otros aspectos de los medios de comunicación”. Clark, Toby. Op. cit. p. 13.

<sup>93</sup> Benjamin, Walter. Op cit. nota 19, p. 38-39.

<sup>94</sup> Kenneth Anger: *Hollywood Babilonia* Barcelona, Tusquets, 1994. p. 177.

<sup>95</sup> Benjamin, Walter, al finalizar el artículo ya citado.

<sup>96</sup> Baudrillard, J. En *La simulación en el Arte* <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp>, 2001. s/p.

ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real; no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble.”<sup>97</sup>

Así, el objeto de arte, en su nuevo formato de fetiche, desconstruirá su propia aura (de la que hablaba Benjamin ), es decir, “su propio poder de ilusión”, para así resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía como la copia de una copia.

La ilusión que provenía del poder de arrancarse de lo real, (recordemos la no oficialidad del mundo carnavalesco que describe Bajtín) no era otra que la ilusión del arte abocada a inventar otra escena, la de oponerse a lo real. “(...) la ilusión que inventa otro juego y otras reglas para el juego, ya no es posible porque las imágenes han pasado a formar parte de las cosas; las imágenes ya no son el espejo de la realidad sino que más bien están en su centro y la han transformado.”<sup>98</sup> En este sentido, asistimos a una pérdida de imaginación de la imagen, a una pérdida de la ilusión basada en la “trampa al ojo” que nos sitúa en estrecha relación con los descubrimientos e inventos de Plateau, y sobre todo, en estrecha relación con la noción que Jean Baudrillard tiene de arte, quien lo entiende en esencia y antes que nada, como un “trompe-‘loil”, como un efecto engañoso. El principio de persistencia retiniana fue entonces una trampa descubierta y legalizada a través de la imagen sintética que supone la realidad virtual. En este mismo sentido, Baudrillard dirá que “Hoy, también el cine es causa de una gran desilusión.”<sup>99</sup> .

Desilusión (conclusión):

Es en el curso de la evolución y del progreso técnico del cine, esto es, el pasar de mudo a sonoro, del blanco y negro al color, hasta la alta tecnicidad de los efectos especiales, cuando la ilusión se desvanece. Cuando técnica y eficiencia cinematográficas prevalecen y dominan, la ilusión emprende retirada. El cine actual, según Baudrillard, entregado a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz e hipervisible, ya no conoce ni la ilusión ni la alusión. Así, cada vez más cerca de la llamada “alta definición” de la imagen, es decir, de ese perfeccionamiento inútil de la imagen, a fuerza de ser real, más se pierde el poder de la ilusión.

La caída de la ilusión y de la utopía, significa para Baudrillard el levantamiento actual de la desilusión, y con ella, de una ironía “como forma espiritual, universal, de la desilusión del mundo, una forma espiritual que surge esta vez del meollo mismo de la banalidad de los objetos y de las imágenes.”<sup>100</sup>

Se dirá entonces que la ilusión está ligada a la utopía, y la desilusión a la ironía.

Podríamos postular el tránsito de la ilusión a la desilusión, tomando como figuras centrales a Plateau y Baudrillard, en la medida en que el primero encarna la posibilidad “ilusionada” de lo que más tarde sería el cine, mientras que Baudrillard declara la muerte

---

<sup>97</sup> Baudrillard: La Ilusión y la Desilusión Estética <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/4417813.asp> , 2000. s/p.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid.

de la ilusión en la medida en que hoy el cine es causa de una gran desilusión, no sólo en cuanto a lo técnico (realidad virtual) sino también por ser el símbolo de un mundo desilusionado, marcado por la ironía.

Para Pinkney <sup>101</sup>, la desilusión actual (*¿posmoderna?*) de la ilusión moderna se materializa en el hecho de que mientras que hoy la revolución y la mercancía, el activismo político y la novedad tecnológica, la responsabilidad y el hedonismo, conforman el laberinto del que apenas podemos imaginar cómo salir, para la metrópoli de principios del siglo XX, en tanto, estos elementos se cruzaban fructíferamente: la producción masiva es “democrática”, la tecnología barre los vestigios de supervivencias feudales. Es por esto que Anderson habla de “la alegría de los primeros automóviles y películas”.

Hoy, el cine promueve la construcción de un imaginario artificial que no siempre se corresponde con la auténtica realidad de una cultura, sobre todo en los tiempos en los que la simulación adquiere una importancia crucial, pues, en su procedimiento, se suprime el referente y suplanta lo real mediante sus signos. Así como se sospecha que Hitler y Mussolini basaban su “actuación” en público en el cine mudo, o como que en un determinado momento los gangsters decidieron lucir como los gangsters de películas, hoy, resulta evidente que el cine “salpica” realidad a la realidad, transformándola e imponiendo “modas”. Habrá que escuchar una conversación coloquial sobre un episodio que, siendo parte de la realidad, escapa de ella por su carácter extraordinario. Seguro a alguien se le escapará un “como en las películas”.

Así como en el cine, donde la ilusión se dio finalmente a partir de la desilusión que la suponía, la institucionalización de las vanguardias terminó con la utopía que ellas portaban. Si Baudrillard sin declarar el fin del cine, sino la pérdida de la ilusión, nos dice que precisamente la desilusión se ha impuesto en un mundo irónico, habrá que, en el mismo sentido, entender que la utopía vanguardista (la ilusión vanguardista) no se podría haber entendido sino desilusionada, ya dentro del museo. La diferencia radica en que sin ilusión, es decir, ya no desde la utopía, sino desde el lugar del museo, las vanguardias no son tales, sino meras colecciones en exposición normada; mientras el cine (ya dijimos que para Bazin no ha sido inventado todavía), ya sumido en la desilusión, sigue siendo cine. Si para Baudrillard el dominio de la ilusión es el del arte, y no la realidad, habría que preguntarse sobre el carácter artístico de cierto cine actual.

El arte entró en el dominio de la realidad, ¿quiere decir eso que se ha condenado a simular su propia desaparición una y otra vez?

Bibliografía:

Ades, Dawn: Fotomontaje. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

Albéra, Francisco (comp.): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

Andrew, Dudley: Las principales teorías cinematográficas. Madrid, RIALP, 1993.

Anger, Kenneth: Hollywood Babilonia Barcelona, Editorial Tusquets, 1994.

Artaud, Antonin: El cine. Madrid, Alianza, 1992.

---

<sup>101</sup> En la introducción de Williams, Raymond. Op. cit. p. 35.

Baudrillard, Jean: La Ilusión y la Desilusión Estética. En: <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/4417813.asp> , 2000. s/p.

Baudrillard, Jean: La simulación en el Arte. En: <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp> , 2001. s/p

Bajtín, Mijail La Cultura Popular en la Edad Media. En: <http://fayl.uh.cu/intra/other/TEXTOS.doc> s/p.

Bazin, André :¿Qué es el cine? Madrid, RIALP, 2004.

Benjamin, Walter: La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica; Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.

Bürger, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Editorial Península, 1987.

Clark, Toby: Arte y Propaganda en el siglo XX. Madrid, Akal, 2000.

Deleuze, Gilles: La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

Eisenstein, Serguéi: Anotaciones de un director de cine. Moscú, Editorial Progreso, (sin año).

Eisner, Lotte: La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Madrid, Cátedra, 1988.

Kirchner, Ernst Ludwig: El jeroglífico, En: Walter Hesse (comp.): Documentos para la comprensión del arte moderno. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1959.

Kracauer, Siegfried: De Caligari a Hitler. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1961.

Metz, Christian: La gran sintagmática del film narrativo. En: Roland Barthes et. al.: Análisis estructural del relato. México, Coyoacán, 2002.

Pérez Estremera, Manuel: Fleischman, Kluge, Schöndorff, Straub, ¿un “nuevo” cine alemán? Barcelona, Editorial Tusquets, 1970.

Rohmer, Eric: El gusto por la belleza. Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

Sánchez Biosca, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona, Editorial Paidós, 2004.

Sarlo, Beatriz: La imaginación técnica. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1997.

Shklovski, Víctor: El arte como artificio. En: Tzvetan Todorov: Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos. México, Editorial Siglo XXI, 1970.

Truffaut, Francois: El cine según Hitchcock. Madrid, Alianza, 1990.

Williams, Raymond: La Política del Modernismo. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997.



## **2. El dominio de la contradicción: Modernidad/Posmodernidad. Contextos Latinoamericanos.**

“Pasar de los fantasmas de la fe a los espectros de la razón  
no es más que ser cambiado de celda.”

Fernando Pessoa, Libro del desasosiego.

Una de las maneras posibles de entender la denominada posmodernidad es haciendo un intento por definir, acotar, e instaurar criterios que permitan entender el proyecto de la Modernidad y establecer sus características principales. Independientemente del hecho de entender a la primera como una superación de esta última, resulta elemental no poder entender ninguna sin la otra. De alguna forma, la modernidad suponía desde su origen una posmodernidad, así como ésta se supone y entiende a su vez como una forma de modernidad. Sin seguir en esto necesariamente a J. Habermas, para quien el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado, sugiero que el problema de sus definiciones está dado desde un comienzo; desde que léxica y escrituralmente, una supone a la otra. En este sentido, la (pos)modernidad entendida como la modernidad puesta en crisis, no sería sino una forma de ver la modernidad (acabada o no). Esto, porque la modernidad misma ya es el reflejo de una profunda crisis, conformándose a sí misma como tal. Entender la (pos)modernidad como

una modernidad arruinada, requiere a su vez subentender que en esta mutua suposición, ambas operan en la figura de una ruina “en negativo”<sup>102</sup>, en la medida en que así como la modernidad constituye un proyecto incompleto, es a la vez un proyecto hipercompletado en la figura de la (pos)modernidad. Esta última tensiona la Modernidad, llevándola a extremos en que la crítica a la crítica constituye el discurso de base sobre el cual se construye un nuevo discurso crítico. En este sentido, y no escapando a la contradicción propia del proyecto moderno, diremos que la (pos)modernidad es la expresión acabada de la modernidad (acabada en la (pos)modernidad).

Será productivo entonces identificar el proyecto de la modernidad como portador de un discurso sostenido en la figura de la paradoja como expresión de la contradicción.<sup>103</sup>

Nicolás Casullo establecerá claramente la relación entre crítica y modernidad, en la medida en que esta última “es aquel discurso de la crítica: de la crítica que funda la Modernidad en su crítica a las viejas representaciones, pero que la Ilustración planteará como perpetua crítica a la crítica, como permanente crítica al conocimiento dado.”<sup>104</sup> En este sentido, la imposibilidad de ser pensada como un proyecto acabado, finalizado, resulta central para definirla, en la medida en que el discurso crítico que cuestione la modernidad, será, en tanto crítico, un discurso profundamente moderno. La (pos)modernidad se constituye como una crítica moderna de la modernidad, y se instala definiéndola como ruina ya en su expresión arruinada. Hacer intentos por definir el proyecto moderno, es a su vez realizar serios acercamiento a lo que se entiende por (pos)moderno, no sólo porque se supongan mutuamente, sino porque podría considerarse como la expresión (in)actual del discurso crítico de la modernidad. El proyecto moderno se funda a sí mismo desde la “autorreflexión” dirá Casullo, desde la idea que hay tras ese metadiscurso crítico de la crítica. En este sentido, entenderé que porta en sí la contradicción, constituyéndose como un discurso aporético, incapaz de escapar en su intento de escapar, de aquello que necesita para escapar.

## II

<sup>102</sup> Con “ruina en negativo” quiero sugerir la imagen de contrarios conviviendo. De la visualización de la ruina en su contexto aún no arruinado, de la imaginación de la escultura futura en la piedra bruta.

<sup>103</sup> Al ser el concepto “paradoja” utilizado por varias disciplinas, áreas y niveles de análisis, entre ellos la retórica, la lógica y la filosofía, responderá venturosamente a varias formas de intelección de la noción de modernidad. Su definición en todos los casos atiende a un entrafar contradicción. El étimo de la palabra merece ser detallado, puesto que si tras el prefijo ‘para’ que hace referencia a una alteración o contrariedad, encontramos el sustantivo ‘doxa’, opinión, y el acuñamiento del término tiene lugar en la filosofía clásica, no podemos pasar por alto que la contradicción está presente incluso en el origen del término. Parménides es quien por primera vez utiliza ‘doxa’ como concepto filosófico. En el poema *Peri phýseos* se encuentran los versos en los que el presocrático distingue tres vías posibles: una vía es la vía de “lo que es”, que es la vía filosófica; otra vía es la de “lo que no es”, que no es practicable; y la última es la vía de “lo que es y de lo que no es”, que es lo que llamará la doxa u “opinión de los mortales”. La opinión tiene algo en sí que es verdadero (*aletheia*), y es que no puede conducir a la verdad. El hecho de que se identifique a la doxa como la vía de “lo que es y de lo que no es” sumado a que lo único verdadero en ella es que no puede ser verdadera, hace que se establezca un clima paradójico incluso en lo ‘dojal’.

<sup>104</sup> Casullo, Nicolás: *La modernidad como autorreflexión*. En *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, p 18

Para Casullo, la modernidad comienza a gestarse, en términos históricos, entre los siglos XVII y XVIII, sistematizándose en este último a través del discurso ilustrado, que planteaba una ruptura con el finalismo del espíritu religioso, implicando la secularización que permitiría, a través del discurso racional, un cambio de paradigma<sup>105</sup>. El poder ya no estaría oculto, y en cambio, se relacionaría como la idea (ideario) de “razón”, instaurándose como la expresión moderna por excelencia, en la medida en que, como plantean Adorno y Horkheimer en la “Dialéctica del Iluminismo”<sup>106</sup>, el saber es poder. La figura del saber científico se materializa en aquel discurso nuevo que reemplazará al religioso, que liberaría “al mundo de la magia” disolviendo los mitos. Aquí se pone de manifiesto la contradicción de la modernidad, en la medida en que no libera al mundo de los mitos, sino que simplemente reemplaza al mito divino por el mito de la razón y el progreso. Es el “siglo de las luces” el que sienta las bases críticas y discursivas para entender la Modernidad, a la vez que la funda como autorreflexión, al tiempo de constituirse como proyecto emancipador, civilizador, secularizador. Es éste el “principal pensamiento que hace a los grandes relatos y a los grandes paradigmas modernos en los cuales nosotros estamos situados.”<sup>107</sup>

Volviendo a Adorno y Horkheimer, para quienes la técnica es la esencia del saber, diremos que una traducción posible al postulado que refiere a la superioridad del hombre a través del saber, y al intelecto como amo de la naturaleza (ya desencantada), sería la ecuación “saberse es poderse”. Esto, en la medida en que, como para Weber -quien define la modernidad como intelectualización- es precisamente el conocimiento y el dominio de la naturaleza y los hombres los que fundan el discurso iluminista de la Ilustración.

La autonomía en distintos planos, que para Cornelius Castoriadis<sup>108</sup> comienza relativamente a experimentarse desde el siglo XII, con la emergencia de Occidente a través de la autoconstitución de la protoburguesía, la construcción y crecimiento de nuevas ciudades y la reivindicación de una “suerte de autonomía política”, iría de la mano de la pérdida del carácter sagrado de la tradición y la autoridad. Así, comienza a gestarse el proyecto emancipador propio de lo que Castoriadis denomina la “época crítica”, refiriéndose al tiempo que se extiende desde el siglo XVIII con la Ilustración, hasta las dos guerras mundiales del siglo XX. Define este período como la “época que toma conciencia de sí misma”, en la medida en que el proyecto de autonomía se radicaliza<sup>109</sup> teniendo por

<sup>105</sup> Ricardo Foster, en *El lenguaje de la Ilustración*, dirá que la “ilustración, el siglo de la Revolución Francesa, el siglo de la Declaración de los Derechos del Hombre, el siglo de Rousseau, de Voltaire, es evidentemente el territorio de la gestación de las grandes apuestas del hombre moderno” Asimismo, cuando hablamos de *humanidad*, cuando hablamos de *sociedad civil*, cuando uno, en última instancia, dice *opinión pública*, esta hablando del siglo XVIII.” En ese sentido, cuando el siglo XVIII forja estas palabras, estableciendo lo que será la opinión pública, la *doxa*, funda a su vez la posibilidad teórica de ir más allá de dicha *doxa*, instaurándose desde sus inicios como una *paradoxa*, como una contradicción en sí misma. En Casullo; Nicolás; Op cit. pp 242-243.

<sup>106</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M.: *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987. pp.15-101.

<sup>107</sup> Casullo, Nicolás. Op. cit. p. 14.

<sup>108</sup> Castoriadis, Cornelius: *El mundo fragmentado* Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1990.

consecuencias, el nacimiento del capitalismo como “hecho social total” y la superposición del discurso filosófico fundado en la idea de “Razón” por sobre el discurso teológico. Aquel “hecho social total” reactualizado permanentemente en su condición de mutante histórico, cumplirá hasta hoy la función del gran mito, en la medida en que “el capitalismo es la transformación implacable de las condiciones y medios de acumulación, la revolución perpetua de la producción, del comercio, de las finanzas y del consumo.”<sup>110</sup> En este sentido, encarna una nueva significación en el imaginario<sup>111</sup> social: la expansión ilimitada del “dominio racional.” A su vez, es la “Razón” la que alberga a dos “significaciones imaginarias” al mismo tiempo: la autonomía y la expansión ilimitada de este “dominio racional.” La razón, aquella base del proyecto iluminista, genera una condición a su vez paradójica, ya que, como dirá Castoriadis, “el capitalismo, el liberalismo y el movimiento revolucionario clásico comparten el imaginario social del Progreso y la creencia en que la potencia material y técnica, como tal, es la causa o condición decisiva para la felicidad o la emancipación humana.”<sup>112</sup> Desde esta perspectiva, la racionalidad constituye aquella desenfrenada búsqueda de absolutos y dominios, que harán del iluminismo un proyecto “totalitario”. Adorno y Horkheimer dirán que el sujeto se hace al ejercer dominio a través de su razón y conocimiento sobre la naturaleza, proyectando persistentemente lo subjetivo como marco de entendimiento para todo lo desconocido. De ahí que para estos autores las “diversas figuras míticas sean traducibles, según el iluminismo, al mismo denominador, es decir, al sujeto.”<sup>113</sup>

La modernidad se rebela ante la tradición bajo el imperativo de “lo nuevo” (“la erótica de lo Nuevo nace en el siglo XVIII”<sup>114</sup>, dirá Roland Barthes), alimentándose, para Habermas<sup>115</sup>, de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad. Dicha rebelión, ya autoritaria y de esencia capitalista, será la que paradójicamente una desuniendo a toda la humanidad, arrojándonos “a un remolino de desintegración y

<sup>109</sup> La autonomía radical implica la autonomía con respecto a la tradición y, en este sentido, la innovación deja de ser “denigración”. De esta manera “se crean formas nuevas que implican rupturas radicales con el pasado. Con el desarrollo del movimiento, la contestación invade otros dominios, más allá del estrictamente político: las formas de propiedad, la organización de la economía, la familia(…)” Castoriadis, Cornelius. Op. Cit. p. 16.

<sup>110</sup> Castoriadis, Cornelius. Op. cit. p. 16.

<sup>111</sup> Cuando Castoriadis habla del *imaginario*, no lo entiende como imagen *de* algo, sino como “creación incesante y esencialmente *indeterminada* (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse *de* “algo”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obras de esta creación.” En Colombo, Eduardo: El imaginario social. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1993.

<sup>112</sup> Castoriadis, Cornelius. Op cit. p 18.

<sup>113</sup> Adorno y Horkheimer. Op. cit. p. 19.

<sup>114</sup> Barthes, Roland: El placer del texto: México DF, Editorial Siglo Veintiuno, 1993. p. 66.

<sup>115</sup> Habermas, Jürgen: *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Bs. As., Editorial Punto Sur, 1989, p. 133.

renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia.”<sup>116</sup> Esto, desprendido de la idea de la contradicción como principio fundador de la modernidad, estando “todo impregnado de su contrario”, estando todo arrojado en sí mismo.

La “imagen positiva de un mundo regido por la razón”<sup>117</sup> se proyecta a partir de un sujeto sediento de autonomía e individualización, pero a la vez de dominio. El mito que sostenía la fe en Dios, es reemplazado por otro mito que, a su vez, se niega como tal. La unión del hombre y el mundo, a partir de las ideas de Naturaleza y Razón, responde a valores ilustrados que luego serían tan absolutos como lo fue aquel discurso sagrado desplazado por los afanes secularizadores y racionalistas.

Para Touraine, será Rousseau quien comience con la “crítica interna del modernismo que no recurre a la libertad personal ni a la tradición colectiva contra el poder, sino que recurre al orden contra el desorden, a la naturaleza y a la comunidad contra el interés privado.”<sup>118</sup> Rousseau, profundamente moderno, entabla el mito del buen salvaje ya acusando a una sociedad privativa que corrompe al Hombre. Mito tras mito, la Historia de la Razón se ha desarrollado dialécticamente superponiéndose y negándose hasta el infinito por definición. Su afirmación, su positividad, surge de una negación a lo anterior, a aquello que carece de las características esenciales de lo que se entiende por “nuevo”. La idea de modernidad no obtiene su fuerza de su utopía positiva, dirá Touraine, sino que la obtiene de su función crítica y, por consiguiente sólo la conserva mientras persista la resistencia al pasado. De ahí su esencia, su condición inmanentemente contradictoria.

A la vez que el discurso de la emancipación del Hombre como valor Universal cobraba fuerza, la expresión de dominio económico de la “ideología modernista(...) tomó la forma del capitalismo.”<sup>119</sup> Será precisamente el capitalismo, junto a la invocación a la moral natural y la idea de “tabla rasa” las que convergerán, dice Touraine, para definir lo que él denomina “ideología modernista”. Esta invocación a la moral natural, bien puede ser otra de las trampas de la modernidad, pues fundada paradójicamente en la tradición Ilustrada, proyecta esa condición de dominio sobre la naturaleza. El surgimiento del sujeto, el individuo, lleva consigo, dirán Adorno y Horkheimer, el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones. La soberanía que antes ejercía la figura de Dios, la ejerce el hombre sobre el mito anterior, la naturaleza, el misterio, y en última instancia, sobre sí mismo. En la medida en que se cree “*religiosamente* en la razón”<sup>120</sup> y se niega la religión como actividad tutora, se establece la paradoja ilustrada y se entiende la historia como un proceso de finalidades esta vez seculares, profanas (no religiosas). El Hombre del siglo XVIII era el “hombre ilustrado europeo del siglo XVIII” que se

<sup>116</sup> Berman, Marshall: *Brindis por la Modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed) *El Debate Modernidad Pos-modernidad*. Bs. As., Editorial Punto Sur, 1989, p. 67.

<sup>117</sup> Touraine, Alain: *Crítica de la modernidad*. Bs. As., FCE, 2000, p. 20.

<sup>118</sup> Touraine. Op. cit. p. 28.

<sup>119</sup> Ibid. p.31.

<sup>120</sup> Foster, Ricardo: En: Nicolás Casullo: *Itinerarios de la Modernidad*. Bs. As., Eudeba, 1999, p. 247.

autopensaba (redefinía) en la Historia a partir del discurso crítico, soberbia y soberanamente fundado en la razón.

Así como el mito en tanto figura discursiva cargada de una función de por sí iluminadora, el Iluminismo mismo “se hunde a cada paso más profundamente en la mitología”<sup>121</sup>, incurriendo en el encantamiento mítico. Mientras la liberación de todo aquello que permanecía en las sombras, oculto por la ignorancia, constituye la realización misma del proyecto iluminista y sienta las bases para su manifestación en la figura modernizadora del *progreso*, el propio iluminismo, agente desmantelador de mitos, es “la angustia mítica vuelta radical”<sup>122</sup>, a la vez que “experimenta un horror mítico por el mito.”

123

Se desprende del análisis de Adorno y Horkheimer, que el Iluminismo, a través de la figura mítica del discurso, desplaza la fe en Dios por la fe en el Progreso, por la fe Razón entendida como figura política e ideológica, con expresiones burguesas que en economía tendrían el nombre de capitalismo. El asunto que hay tras el Iluminismo es el del mito de la liberación a través de la dominación<sup>124</sup>. “Occidente es esclavo de la idea de libertad absoluta”, dirá Castoriadis, agregando que “lo único que está a nuestro alcance es destruir los mitos que, más que el dinero y las armas, constituyen el obstáculo más formidable en la vía de una reconstrucción de la sociedad humana.”<sup>125</sup>

Lo contradictorio acompaña entonces este proceso, nutriendo de paradojas el pensamiento moderno a la vez que él mismo es fuente de sus desgracias, tensionando y probándose hasta llevar la figura lógica de la contradicción hasta expresiones insostenibles. La modernidad había nacido bajo el signo del fracaso, de la derrota, del “suicidio”, como dirá W. Benjamin. Sin tener un origen, sino un nacimiento, se suponía paradójicamente inmortal<sup>126</sup> en la medida en que “lo nuevo” y el “avanzar” se constituían como imperativos necesarios junto a un discurso crítico sobre sí mismo.

Como manifestación de esta secularización y reemplazo de discurso mítico-religioso, el Iluminismo permitió la instauración en la sociedad de la idea de “ciudadano” y de “Hombre” como expresión culta (civilizada) de una serie de valores comunes y universales, una vez más, dictados por la elite iluminada.

La proyección de un discurso dado a un ideal Universal, trajo como consecuencias la

<sup>121</sup> Adorno y Horkheimer. Op cit. p. 25.

<sup>122</sup> Ibid. p. 29.

<sup>123</sup> Ibid. p. 44.

<sup>124</sup> Este mismo asunto se reproducirá, por ejemplo, en la ideología marxista (en un sentido amplio), constituyéndose como problema fundamental a través de la idea maquiavélica que supone que “los fines justifican los medios”.

<sup>125</sup> Castoriadis, Cornelius: *Reflexiones sobre el “desarrollo” y la “racionalidad”* pp. 208-209. En: El mito del desarrollo. Barcelona, Kairós, 1980.

<sup>126</sup> Paradójico, si entendemos que todo nacimiento supone una muerte.

creación de ciertas instituciones<sup>127</sup>. Para Jean Louis Déotte<sup>128</sup>, la Carta Universal de los Derechos del Hombre y el Museo, funcionan en esta dirección, al ser ambas instituciones eminentemente modernas. El espacio ideológico del Museo sería una condición necesaria para la construcción de cualquier discurso de origen, en la medida en que la relación con el pasado premoderno se funda en la figura del saqueo, la anexión, la asimilación. La colección serial de objetos del pasado, establece, en el marco de una construcción cultural de la Historia como invención moderna, dicha relación con la ley premoderna. Tanto la Historia como el Museo, y su interdependencia en la figura del archivo, son creaciones modernas que nacen como espacios estabilizadores dentro de un contexto en que los límites no existían en función de la crítica: el del reemplazo de un mito por otro. En ese sentido, el Museo anuda lo político y lo estético, definiendo su funcionamiento como maquinaria discursiva a través de la figura de la ruina. El Museo se “instituye” como el cementerio de las diferencias pasadas, como el lugar de los cadáveres resignificados. En ese sentido es que Déotte señala que todo museo es un museo de historia, suponiendo la escritura de un pasado común para forjar el ideario cultural de la Nación, que a su vez nace como el imperativo de realidades comunes, y de olvidos comunes. Los orígenes (se) olvidan al ser vencido, mientras que la memoria funciona como una especie de privilegio de los vencedores. La idea de origen nace de un deber de olvido, siendo el Museo su templo, donde las diferencias se anulan en la figura de la ruina monumentalizada. El Museo pretende constituir una belleza única a partir de una colección reunificada de ruinas, que a su vez exhiben aquel movimiento de la caída. Estos objetos coleccionados no están presentes sino en su manifestación de huellas. Es el lugar donde el arte aparece como ya desaparecido, siendo a la vez el espacio donde se “realizaría definitivamente el arte.”<sup>129</sup>

La expresión de la política museal porta el discurso ideológico de la dominación. Para la figura del poder, el arte tiene un origen, porque se sabe inmortal dentro del Museo, dentro de su nuevo contexto serial. Así, se rescatan las figuras que sean funcionales al imperativo del olvido. Las diferencias deben ser olvidadas para la generación de una unidad funcional a la lógica de la dominación, que tiene su expresión museal en la figura de la anexión. Por un asunto de “economía”, lo dominado debe ser simplificado, racionalizado. El Museo es la superficie de inscripción del discurso estético y político de la época moderna, a la vez que funciona como el depositario de sus contradicciones más elementales: “El Museo es, a la vez, la continuación de los desafíos de la Modernidad, así como su impedimento, y su traspaso del límite.”<sup>130</sup> En este sentido, la lógica museal exhibe el fracaso de la Modernidad, en la medida en que acoge lo

<sup>127</sup> Imponiéndose como fuerzas instituidas. Para revisar el concepto de fuerza instituida, fuerza instituyente y contrainstitucional; Ver: Lourau, René: *Instituido, instituyente, contrainstitucional*. En: Ferrer, Christian (compilador): *El lenguaje libertario*. Bs. As. Grupo Editor Altamira (sin año).

<sup>128</sup> Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y Olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

<sup>129</sup> Deotte. Op. cit. p. 37.

<sup>130</sup> Ibid. p 134

moderno arruinado en lo clásico, en lo monumental, acabándose en su infinito arranque, en la figura del despegue como fin.

La Ilustración, o la inaugural resignificación del dominio que supusieron los procesos emancipadores y secularizadores del siglo XVIII, tuvo un desarrollo determinado hasta la primera mitad del siglo XX, momento en el que los procesos sociales y las contradicciones que portaba el proyecto de la modernidad quedaron expuestos al dominio de la modernización tecnológica. El cientificismo que el siglo XVIII le sugirió al XIX, encontró en este último la posibilidad histórica de madurar. La modernidad no pudo con la modernización, y los discursos de esta última se montaron sobre los de la idealizada (y en sus comienzos “ingenua”) modernidad. Se comenzaba a configurar un escenario en el que la industrialización era la cara visible de esta “historia capitalista burguesa moderna.”<sup>132</sup>  
131 El mito comienza a tomar forma a la vez que se desploma como tal.

La industrialización de la producción “que transforma el conocimiento científico en tecnología”<sup>133</sup>, el aceleramiento de la vida urbana a partir del espacio de la metrópolis moderna, la burocratización de estados nacionales cada vez más poderosos y el nacimiento de nuevas clases sociales a partir de desarrollo del mercado mundial capitalista en los países desarrollados, se configuran como aquellos procesos sociales que, según M. Berman, definirán la *modernización*. Por otra parte, por *modernismo* entenderá la unión de ciertas visiones y valores que se desprenden del concepto anterior en la medida en que buscan hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, dándoles “el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos.”<sup>134</sup>

La figura del torbellino (social), ya planteada por Rousseau, aparecía bajo los parámetros tecnológicos de la modernización. La contradicción, el choque y la fragmentariedad se respiraba dentro de las sociedades en las que la idea de progreso reprodujo la lógica del dominio ilustrado: el sujeto más que experimentar un dominio de sí mismo, se perdía en sí mismo. Berman reconoce en Nietzsche y en Marx dos figuras centrales del movimiento intelectual modernista del siglo XIX. Ambos delatarían las corrientes de la historia moderna como irónicas y dialécticas. Se materializaba el hecho de que “todo está impregnado de su contrario”, el mito dejaba de ser mito y la burguesía era incapaz de sostener el débil equilibrio en el que convivía su discurso moral- político ilustrado, y su práctica cada vez más alienante. Sin embargo, la contradicción de la

<sup>131</sup> Casullo, Nicolás: *La modernidad como autorreflexión*. En: *Itinerarios de la Modernidad*. Bs. As., Eudeba, 1999. p. 9.

<sup>132</sup> Para Casullo, “El pensamiento romántico, que tiene como centro, casi paralelo a la Ilustración del siglo XVIII, a Inglaterra y Alemania, es aquel pensamiento que si bien celebra la libertad, esa nueva autonomía del hombre, de pensar por sí mismo, ejercerá por un lado una crítica profunda a los sueños totalitarios de la razón científica, y trabajará en ideas de sentimiento, de patria, de nacionalidad, que combinado a la Ilustración conformarán las dos grandes almas de lo moderno hasta el presente.” En: Casullo, Nicolás. Op. cit. p.16. A pesar de esta otra rama del discurso moderno, me interesa recalcar su “derrota” crítica, su anulación por parte del pensamiento cientificista.

<sup>133</sup> Berman, Marshall. Op. cit. p. 68.

<sup>134</sup> *Ibid.* p. 68.



modernidad seguía parasitando en este discurso crítico del modernismo. El marxismo, portador sin duda de un discurso profundamente afín a las categorías políticas e ideológicas de la modernidad, para Castoriadis es contradictorio en la medida en que su penetración "(...)en el movimiento obrero ha sido de hecho la reintroducción (o el resurgimiento) dentro de este movimiento de las principales significaciones imaginarias sociales del capitalismo, del que había tratado de independizarse en el período precedente."<sup>135</sup>

Por muy modernistas que fuesen, ni Marx ni Nietzsche escaparon al discurso de la modernidad viendo ambos la posibilidad de "salvación" futura en manos de un "hombre nuevo". La esperanza de escapar de los males de la modernidad era tan propia como esos males: la catástrofe era la modernidad misma como crisis inacabable. La gloria de los modernos -"semibárbaros"- era alcanzada, precisamente, cuando se estaba más cerca del peligro, diría Nietzsche<sup>136</sup>. Incluso Marx sería incapaz de no caer en su contradicción más profunda al no reconocer que el Estado, como paradigma del poder<sup>137</sup>, permitiría mientras existiese el desarrollo de la sociedad capitalista. Centrado en el problema del capital y la lucha de clases, y como ya vimos, reinstaurando las significaciones imaginarias sociales del capitalismo en el movimiento obrero, confiaba aún en que el "Estado caería como un fruto ya maduro" luego de la dictadura del proletariado. En ese sentido, reprodujo la ingenuidad que caracterizó el discurso moderno de la Ilustración sin llegar a poner en el centro de la cuestión aquello que Adorno vio que nacía con el Iluminismo: la dominación y el poder como base de las relaciones humanas. Las estructuras de poder se repetirían luego de la revolución, y el capitalismo privado-burgués, sería el capitalismo del Estado Comunista, sin dejar de ser (o "instituirse" como) paradigma moderno de la dominación.

Las dos guerras mundiales volvieron a Europa a una condición arruinada. Vendrían los tiempos en que se cultivó la idea de una (pos)modernidad, de una superación de la modernidad.

Benjamin, como manifestación de la superposición del discurso capitalista industrial de la modernización por sobre el ideario del modernismo, ya avisaba que la tecnología estaba cambiando las condiciones de producción y consumo del arte. La época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte era, a su vez, la época en que la tecnología serviría a los discursos del poder militarizado, y la guerra imperialista se serviría de aquello para su proyecto destructivo. El esteticismo político culminado por el fascismo tanto en la guerra como en "tiempos de paz", iría de la mano del progreso tecnológico que tanto admiraban los futuristas italianos, para quienes la guerra (desde un punto de vista estético y, por lo tanto, político) era concebida como "limpieza". Esa guerra "bella" ensalzada por los futuristas, encontró su expresión en la primera guerra mundial en un

---

<sup>135</sup> Castoriadis, Cornelius. *La exigencia revolucionaria*. Madrid, Editorial Acuarela Libros, 2000. p 39.

<sup>136</sup> En: Marshall, Berman. Op cit. p 74

<sup>137</sup> Quien trata el tema del Estado bajo este prisma es Eduardo Colombo, en *El Estado como paradigma del poder*. En: Ferrer, Christian. Op cit.

momento histórico en que el potencial tecnológico “en lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras.”<sup>138</sup> La guerra de gases, con su potencial destructivo, proporciona para Benjamin “la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano.”<sup>139</sup>

Para Déotte, “toda la paradoja de la irrupción de una nueva época y del pasaje entre ella y la antigua (es decir, lo que hemos venido entendiendo como modernidad) puede ser pensada en los límites de los museos-memorials de las dos guerras mundiales.”<sup>140</sup> En ese sentido, la tragedia del siglo XX es haber sido el escenario histórico de un cambio de época (tránsito a la denominada posmodernidad) a partir de los procesos de olvido y escritura del holocausto. La modernidad se enfrentaba a su contradicción más elocuente con las consecuencias de las guerras mundiales, la Europa arruinada era el rostro de un proyecto que comenzaba a constituirse como “acabado”.

Las vanguardias a su vez, encarnaron la contradicción misma de la modernidad en el plano artístico. Su fracaso era la condición de su existencia. El ideario que las definió como prácticas subversivas contra la institución canónica del “arte moderno”, fue absorbido por un capitalismo cada vez más fuerte y autónomo. El mercado se apoderó de la faceta elitista del arte de vanguardia, mientras que su expresión revolucionaria se diluía en dicho proceso. El capitalismo terminó por unir arte y vida<sup>141</sup> desoyendo los ideales que sostenían estos conceptos en el contexto vanguardista. La paradoja de la vanguardia respondía a su condición de movimiento elitista y “popular” a la vez, mientras que su negación al modelo autorial de arte a través de manifiestos colectivos no era si no una forma de enmascarar nuevas expresiones de autoridad. El resultado de la experiencia vanguardista en el arte a comienzos del siglo XX es central para Zygmunt Bauman, para quien “el arte de vanguardia resultó ser moderno en sus intenciones, pero posmoderno en sus consecuencias.”<sup>142</sup> Así, las vanguardias exhiben el fracaso en sí misma, funcionando como la “crónica de una muerte anunciada”, inevitable, profundamente supuesta en su nacimiento. La entrada al museo disuelve la materia con que se construía el discurso crítico de las vanguardias, mientras las nociones de monumentalidad del arte, y el progresivo tránsito de éste a la esfera de lo mercantil, terminan por diluir la quimera y sepultarla en la institucionalidad del Museo. Un arte preocupado por la configuración de la realidad social encontraría su muerte precisamente tras el fracaso de las vanguardias.

Las experiencias del frente en la Primera Guerra Mundial y de los campos de

<sup>138</sup> Benjamin, Walter: *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica; Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986. p. 57.

<sup>139</sup> Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 57.

<sup>140</sup> Deotte. Op cit. p. 143.

<sup>141</sup> La vanguardia anticipó, dice Williams, el nuevo orden mundial posterior a 1945. “Fue el capitalismo, no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en una nueva fase en la cual la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado.” Williams, Raymond: *La Política del Modernismo*. Bs.As, Editorial Manantial, 1997. p. 37

<sup>142</sup> Bauman, Zigmunt: *La postmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Editorial Akal, 2001. p. 126.

exterminio nazi de la Segunda, terminarían con el sistema de valores conocido hasta entonces. Para Castoriadis,<sup>143</sup> las dos guerras mundiales, la emergencia de los totalitarismos, la caída del movimiento obrero, y la decadencia de la mitología del Progreso, marcarían la entrada de las sociedades occidentales a una nueva fase caracterizada por la evanescencia del conflicto social, político e ideológico. En este sentido, y ahora siguiendo a Déotte, la figura, ya no de los vencidos, sino de los tachados (borrados) y aniquilados (me refiero a la *Shoá* del pueblo judío) da origen a una nueva noción de ruina en la medida en que, durante lo que hemos entendido como el período moderno previo a tales acontecimientos, la ruina en tanto huella soporta al museo como superficie de inscripción. En la denominada posmodernidad, en tanto, la huella se traslada a la categoría de ceniza, mientras que el vidrio se transforma en la nueva superficie de inscripción. “La ceniza es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de borradura de la existencia: huella más que huella.”<sup>144</sup> Se pondrá de manifiesto el paso de una política de la ruina a una política de la ceniza. La posibilidad de totalizar queda arrancada por la imposibilidad de decir el crimen sobre el cual se funda la posmodernidad. Para Lyotard, Auschwitz puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no realización” trágica de la modernidad. El proyecto moderno, “no habría sido abandonado ni olvidado, sino destruido, liquidado.”<sup>145</sup> El (valor soberano del) pueblo queda convertido en cenizas tras el crimen que abre las condiciones políticas que darían paso a la caída de los últimos metarrelatos, inaugurando el período en que se hablaría de posmodernidad. La caída de los “metarrelatos” que marcaron la modernidad, legitimando (así como el mito) las instituciones, tiene su expresión máxima en su borradura tras el crimen.

Por otro lado, y retomando la idea de que la modernidad y la posmodernidad se suponen en la figura en negativo de una ruina paradójicamente futura, más allá de que la segunda sea la expresión “arruinada” de la primera, Casullo planteará con respecto a la modernidad “su imposibilidad de ser pensada como finalizada, porque toda aquella crítica que la cuestione de la manera más profunda, en realidad está siendo Modernidad por excelencia, porque la crítica es fundadora de los tiempos modernos.”<sup>146</sup> Estaría aquí expresada una vez más la fundación aporética de la modernidad: es imposible establecer un discurso crítico a ella desde fuera de ella, sin ser “moderno”. Sin embargo, y desde el punto de vista de una lectura de la posmodernidad como resultado de la caída de los grandes relatos (mitológicos) legitimadores de las instituciones modernas, ya no tendría sentido pensar con Casullo la imposibilidad de una modernidad finalizada, en tanto eso no es pensarla como “liquidada”. Siguiendo a Lyotard, no estamos hablando de una superación (finalización) de la modernidad, sino de la nada que supone su ausencia, a la vez que reaparece (la modernidad) permanentemente, ejerciendo una presencia

---

<sup>143</sup> En: El Mundo Fragmentado.

<sup>144</sup> Deotte. Op. cit. p. 172.

<sup>145</sup> Lyotard, Jean François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1996. p. 30.

<sup>146</sup> Casullo, Nicolás. Op. cit. p. 18.

arruinada, cenicienta. En un doble sentido, la modernidad está “acabada”.

Resulta lógico plantear el problema como una “cuestión de dosis”, de hiperreacciones *a* y *de* lo moderno. Bauman dirá que “en el transcurso de la larga, tortuosa y laberíntica marcha de la modernidad, deberíamos haber aprendido nuestra lección: que la condición existencial humana contiene una ambivalencia sin remedio, que el bien siempre está mezclado con el mal, que resulta imposible trazar sin peligro la línea entre la dosis benigna y la dosis venenosa de la medicina para nuestras imperfecciones.”<sup>147</sup> En ese sentido, en que la posmodernidad estaría siendo leída como un exceso de la modernidad, podemos ver que la posmodernidad estaba presente casi como condición necesaria en la idea de modernidad. La modernidad era la cura y el veneno conviviendo en un (des)equilibrio siempre oscilante.

Con el “fin de las utopías y la ideología”, la vida en un continuo presente sin futuro ni pasado, en donde el tiempo deja de estructurar el espacio, la cultura posmoderna sigue siendo una cultura (actualizada) de la dominación. El poder, depositado en las grandes corporativas internacionales (globales) y sostenido por políticas estatales ideadas para ello (“la publicidad ocupa el lugar de coerción” dirá Bauman), experimentó un tránsito del Estado al Mercado. La sociedad de consumo se impuso generando nuevos problemas sociales, manifestados en los “descontentos de la posmodernidad” que acusa Bauman desde una crítica tremendamente (in)actual.

La idea de la libertad universal forjada en la figura de ciudadanos ilustrados dueños de su propio destino, queda ya definitivamente obsoleta. Con la caída de los grandes relatos, emerge el desencanto de una sociedad víctima de sofisticados mecanismos de control, vigilancia y exclusión. El juego de la sociedad de consumo supone su operación a nivel masivo a través de variados mecanismos de absorción. El arte, la cultura y la política, comienzan a adoptar el discurso publicitario en un desdecirse histórico. La paradoja convertida en hastío, toma como forma la simulación, y ya no la representación. El arte serial adquiere su expresión de copia, y la estetización de aquella publicidad que reemplazó la coerción se confunde con las expresiones artísticas. El presente perpetuo atrofia la capacidad de conocimiento del propio pasado, de saberse con identidad fija, y de concebir un mínimo sentido histórico, mientras que el capitalismo se apodera de todo lenguaje o código, vaciándolos de sentido. Las prácticas de los medios de comunicación masiva, para Jean Baudrillard, se configuran como un discurso monológico que no espera ni permite respuesta, ejerciendo su opresión más que en el contenido, en el código mismo. Los conflictos sociales, paradójicamente, funcionan como condición necesaria para una especie de “calma” (orden), en la medida en que las partes (autoridad y subversión) experimentan una interdependencia<sup>148</sup>. El poder descansa en el apoderarse de los símbolos del poder, mientras que la figura de la ironía reemplaza a la de la utopía.

---

<sup>147</sup> Bauman, Zigmunt. Op. cit. p. 104.

<sup>148</sup> En este sentido, abundan los ejemplos en las sociedades contemporáneas. En el sentido orwelliano de que “la guerra es la paz”, el terrorismo opera como fenómeno representativo. El acto terrorista es funcional al poder, en cuanto autoriza la represalia oficial.

En el frenesí globalizado de un presente vaciado en su condición permanente, la escritura es de por sí su propia borradura, en la medida en que lo nuevo no alcanza a ser nuevo cuando ya es viejo, siéndolo por excelencia. Las leyes del mercado son aplicadas de distintas maneras para cada una de las particularidades que conforman un mundo en apariencia múltiple y heterogéneo, pero cada vez más “igual”. La exclusión se da desde la multiplicidad de los centros de poder, que trabajan autónomamente pero sin dejar alimentar el “capitalismo avanzado” de la sociedad de consumo.

La expresión totalitaria en la figura del dominio ilustrado que Adorno y Horkheimer acusaban, se reactualiza como mito, instituyéndose como tal. La sociedad de consumo impuesta por la fase actual del capitalismo globalizado porta el nuevo discurso del dominio y de la hegemonía.

Cuando Connor plantea que “los debates críticos sobre la posmodernidad constituyen la posmodernidad propiamente dicha,”<sup>149</sup> concibe este fenómeno como la crítica abismada de la modernidad, en la medida en que ese discurso crítico que definía la modernidad se espejea, a su vez, en esta nueva versión de crítica posmoderna. En un sentido doble entonces, la posmodernidad constituiría la modernidad “acabada”: consumada y consumida a la vez.

Castoriadis, siguiendo un esquema de Johann Arnason, identificará tres aspectos definitorios del denominado “posmodernismo”, centrándose en la figura del rechazo. Así, el rechazo de la visión global de la Historia como progreso o liberación, el rechazo de la idea de una razón uniforme y universal, y el rechazo de la diferenciación estricta entre las esferas culturales, conforman el llamado “posmodernismo”. Desde una crítica moderna al posmodernismo, Castoriadis dirá que “estamos ante una colección de verdades a medias, tergiversadas para su conversión en estrategias de evasión. El valor del “posmodernismo” como teoría, es que refleja servilmente –y, por lo tanto, fielmente– las tendencias dominantes.”<sup>150</sup> Asimismo, reconoce en el posmodernismo, “como tendencia histórica efectiva y como teoría”, la negación del modernismo. De ahí surge una lectura de lo posmoderno como “la retirada general al conformismo”, en la medida en que en términos teóricos, prevalece un discurso de imposibilidad e inoperancia. Para Castoriadis, la modernidad estaría “más viva que nunca”, no obstante haber “encarnado la significación imaginaria capitalista de la expansión ilimitada del (pseudo-) dominio (pseudo-) racional(...) y estar comprometida en la carrera frenética que conduce a la humanidad hacia los peligros más extremos.”<sup>151</sup> El proyecto de la autonomía defendido abiertamente por Castoriadis (Bauman habla de la “solidaridad” como condición para ejercer la libertad de todos –única por lo demás–), seguiría vivo a pesar de la inadecuación radical de los proyectos que la encarnaron (la república liberal o el “socialismo” marxista-leninista).

---

<sup>149</sup> Connor, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad.*, Madrid, Ediciones Akal, 1996. p. 21-22.

<sup>150</sup> Castoriadis, Cornelius. *El Mundo Fragmentado*. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1990. p. 21.

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 22.

Si entendemos que el Iluminismo ofreció la luz que le permitiría al Hombre Moderno acercarse al conocimiento y dominio del mundo a través de la razón, habría que preguntarse si esa luz no fue la misma que al encandilarlo, lo cegó.

Contextos Latinoamericanos:

Tratar la problemática de la modernidad y la posmodernidad dentro del contexto latinoamericano supone una serie de complicaciones que dificultan el análisis en la medida en que ese espacio social en particular, porta como características una serie de complejidades de orden teórico e histórico. Así, acotar la problemática resulta un imperativo insoslayable para realizar un intento por tratar el asunto en el marco latinoamericano.

Si ya entendimos la modernidad como el discurso de la contradicción, entenderlo bajo la nomenclatura de lo latinoamericano resulta doblemente complejo si consideramos que la cultura y la historia de Latinoamérica se originan bajo el signo de la mixtura, de la hibridez. Ante la problemática de si se puede ser o no moderno en América Latina, J. Larraín<sup>152</sup> acusa dos posiciones. Por un lado, un optimismo teórico sitúa al continente en transición a una modernidad, cuyo modelo estaría encarnado por las sociedades europeas y norteamericanas. En ese caso, el proceso de modernización “se concibe como una necesidad histórica” e inevitable. Por otro lado, destacan las teorías que cuestionan la condición moderna de América Latina, así como sus –posibles– beneficios. La base de esta duda se encuentra en la problemática de la autenticidad y la identidad cultural. En ese sentido, Octavio Paz sostiene que las condiciones para iniciar un proceso hacia la modernidad han sido particularmente difíciles en la medida en que “España e Hispanoamérica no tuvieron siglo XVIII, es decir, Ilustración.”<sup>153</sup> La inexistencia de una edad crítica imposibilita a América Latina vivir el proceso ilustrado, mientras que el hemisferio norte del continente experimenta, a través de las influencias francesas e inglesas (y no españolas y portuguesas), procesos provenientes de culturas en que se habían dado los fenómenos de la reforma, la democracia y el capitalismo. En ese sentido, Paz concluye que Latinoamérica ha alcanzado una seudomodernidad.

La revolución liberal marcada por los ideales del progreso ilustrado tuvo una expresión peculiar en Latinoamérica, forjando dictaduras militares en vez de democracias, y un régimen económico sostenido en el latifundio y la extranjerización concesionada o privatizada. A principios del siglo XX, estábamos instalados en plena seudomodernidad: las contradicciones afloraban en figuras múltiples, generando un ambiente cultural híbrido en el que convivían los sueños de modernización con, por ejemplo, problemas indígenas aún no resueltos. La modernidad, en su condición periférica, no es sino fruto de una “traducción” a la modernidad inaugurada por el proyecto iluminista. La recontextualización y la resignificación del proceso estarían marcados por sus características de mixtura, constituyéndose como una modernidad subordinada e híbrida. Desde las “independencias” del continente, la contradicción inherente al discurso moderno encontró sus propias paradojas en el nuevo escenario.

---

<sup>152</sup> Larraín, Jorge: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000.

<sup>153</sup> Larraín, Op. cit. p. 225.

Esta modernidad especial estaría dada por su condición “barroca” (dirá Cousiño), pues no implica un tipo de modernidad basada en la razón instrumental ni ilustrada. Con sus contradicciones -tal vez la más fuerte encarnada por la “cuestión indígena”- la modernidad fue una constante bastante compleja. La condición de una poli-identidad inasible en Latinoamérica estaría dada por la problemática y contradictoria situación que la acompañó desde su origen.

Si desde sus comienzos, los problemas propios del continente estuvieron puestos bajo un prisma de análisis europeísta, es natural que el problema de la “traductibilidad” del ideario moderno se pusiera a prueba en tanto proyecto Universal. El resultado fue precisamente una historia llena de contradicciones y tensiones, en la que los modelos del viejo mundo eran traducidos (a la vez que traicionados) ofreciendo siempre una especie de imposibilidad de decir “Latinoamérica” y “lo latinoamericano” desde ella misma.

Para Pedro Morandé, citado por J. Larraín, la identidad cultural latinoamericana estaría dada por la síntesis entre españoles e indígenas. La figura del mestizo encarnaría el origen de la identidad latinoamericana a partir de la “experiencia común”. Con los procesos de emancipación de la corona, la ruptura cultural se hace patente en la medida en que “su verdadera identidad cultural no era reconocida por las elites, y el modelo racional ilustrado adoptado por ellas no sólo es por entero diferente, sino que totalmente opuesto a su verdadera identidad.”<sup>154</sup> Siguiendo a Morandé, y entendiendo que el modelo cultural racional iluminista adoptado por las elites latinoamericanas es una alienación, el lugar de la verdadera síntesis cultural sería el espacio de la religiosidad popular. En ese sentido, la identidad cultural latinoamericana se hubiera constituido antes que la modernidad ilustrada llegara. Esta última, en el contexto latinoamericano, sería lo que para Cousiño constituiría esa “otra” modernidad “barroca.” En adelante, y a partir de estas nociones de modernidad alternativa, el devenir latinoamericano estaría dado por la contradicción esencial de su sangre. En su versión de mestiza histórica, y en la búsqueda de sus raíces en lo nacional (única expresión decible del origen latinoamericano como tal, y no indígena, o español), Latinoamérica sería escenario constante de los intentos de puesta en práctica del ideario republicano moderno, encontrándose siempre con aquello otro que se negaba a ser absorbido. Eso “otro”, lo propiamente latinoamericano en contraposición a lo extraño (extranjero), tendría variadas representaciones históricas básicamente bajo el rótulo de lo “indígena”. Así, tenemos una lectura profundamente indigenista en la vanguardia (“modernismo”) brasileña en la metáfora de la antropofagia. De esta forma, la modernidad a principios del siglo XX viene acompañada de la idea de nación. Ser moderno es ser nacional, y lo vemos en la preocupación del movimiento antropofágico por lo brasileño, por su “brasileñidad”, lo que funcionaba como la marca distintiva que definiría eso tan ambiguo e inasible que es “lo propio”. Antes, ya Martí era el portavoz de un ideario estético modernista que reclamaba la autonomía estética y política de Latinoamérica.

La idea de “lo propio” será parte esencial del discurso adoptado por las narrativas clásicas del *boom* latinoamericano. A través de la figura de lo maravilloso, se iba recreando un imaginario poético cargado de misterios y realidades propias. Aquel

---

<sup>154</sup> Ibid. p. 179.

proyecto de redención por las letras, portaría, para Idelber Avelar, el proyecto letrado que funcionaría como telón de fondo para leer las postdictaduras. Se podría decir que corresponde (el *boom*) a ese último metarrelato latinoamericano, al entender lo literario como la resolución imaginaria del retraso vivido en otras esferas. Constituían el rescate moderno por lo premoderno, encontrando lo aurático un estatuto equívoco en el *boom*: “Por un lado, parecía haber sido expulsado por lo que sin duda fue una empresa de modernización, de puesta al día, secular y futurizante. Lo aurático resurgía, sin embargo, encarnado en figuras literarias fundacionales que presentaban su escritura como momento inaugural en el que contradicciones de naturaleza social, política y económica podían ser finalmente resueltas.”<sup>155</sup> El fenómeno entendido como la culminación estética de la literatura latinoamericana, combinó, entre otras variantes, una retórica *adánica* a la vez que *edípica*, en la medida en que el padre europeo se encontraría superado bajo la fórmula fundacional del “por primera vez”. Una vez más, el adueñarse discursivamente de lo propio constituía una forma, esta vez profundamente moderna, de decir aquello “propio indecible”, a través del gran relato del *boom*. Para Avelar, el *boom* puede definirse como “el momento en que la literatura latinoamericana, al incorporarse al canon occidental, formula una compensación imaginaria por una identidad perdida(...) que sólo se construye retrospectivamente, es decir, sólo tiene existencia en la identidad perdida.”<sup>156</sup> Sin embargo, la función sustitutiva de la literatura (la de la escritura literaria como entrada épica en el primer mundo y entierro de un pasado fallido), estaba condenada al fracaso y a la desaparición en manos de las dictaduras militares. Esto, tomando en cuenta que “la tensa reconciliación entre modernización e identidad”, pasó a ser un imposible porque después de las experiencias de dictaduras militares, no se concebía la idea de una modernización sin la integración al mercado global capitalista. Para Avelar, el *boom* termina precisamente con el bombardeo a La Moneda en septiembre de 1973, con la caída “local” de los grandes relatos, en tanto fueron las dictaduras las que “vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador.”<sup>157</sup> Así, se daría el fenómeno de lo que Avelar denominó el paso (tránsito) del Estado al Mercado. Las dictaduras funcionarían como la única y verdadera transición al dominio de los poderes globales del capitalismo, sirviendo de escenario político (único posible) para el saqueo del Estado por parte de grupos económicos, la privatización de los servicios y, en definitiva, la instalación de la sociedad de consumo<sup>158</sup>. El paso del “Estado nacional moderno al mercado

<sup>155</sup> Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 23-24.

<sup>156</sup> Avelar, Idelber. *Op. cit.* p. 53.

<sup>157</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>158</sup> Con respecto a las figuras simbólico-sociales ocupadas como maquinaria retórica por el Estado chileno, se encuentra el ejemplo de la fabricación de ciertas monedas para ingresar simbólicamente las políticas capitalistas a la sociedad nacional. Así, una nueva moneda de 10 pesos comenzó a circular con un lado donde se lee “Libertad / 11-9-1973”. Esta leyenda era complementada gráficamente con una figura femenina alada con sus brazos recién desencadenados apuntando hacia lo alto. El mensaje no podía ser más metadiscursivo respecto de la superficie de inscripción: era la libertad de mercado que, desde esa fecha en adelante, se impondría tan a la chilena: “por la razón o la fuerza”.



transnacional postestatal” configuraría esta nueva idea de transición, mientras que el “retorno a la *democracia*” no haría más que cerrar dicho proceso. La catástrofe de la dictadura sugeriría una escritura alegórica en la medida que las ruinas (los cadáveres) funcionan como única materia prima de escritura. Sólo a través de la máquina alegórica sería posible la representación de lo irrepresentable.

Estas serían las condiciones para que Latinoamérica diera el salto a la posmodernidad, ya que sólo el escenario de las dictaduras militares facilitaría el tránsito a la “tercera fase del capitalismo” (siguiendo a F. Jameson). Es en este sentido que la “coincidencia histórica entre posmodernidad y postdictaduras(...) no sería gratuita o accidental,”<sup>159</sup> y respondería a los logros del proyecto capitalista introducido e impuesto durante las dictaduras. Lo que vendría, sería una resistencia ante el olvido y las políticas de los acuerdos.

Nelly Richard<sup>160</sup>, refiriéndose al caso chileno, dirá que el gobierno de la Transición redefinió la política marcando el paso de una política como *antagonismo*, a la “política como *transacción*.” La negociación se convirtió en el mecanismo político de este período, buscando a través de la forma del consenso evitar el “desborde de *nombres, cuerpos, experiencias, memorias*(...)”<sup>161</sup> La memoria se convirtió en algo rápidamente *oficializable* y, en definitiva, impracticable, ya que, como señala Tomás Moulian, “el consenso es la etapa superior del olvido.”<sup>162</sup> A su vez, la memoria se sostiene a través de un duelo “en suspenso, inacabado, tensional”, que evoca permanentemente al (des)aparecido. La nueva tortura está dada por la imposibilidad del decir, por el vacío y la incertidumbre, por el trabajo imposible del duelo. Richard dirá que donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado es en la doble narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares que luchan “contra la *desaparición* del cuerpo, debiendo producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de su desaparición.”<sup>163</sup> Esa aparición se vuelve obsesiva en una serie de actos simbólicos con el imperativo de la memoria funcionando tras ellos. La redefinición del recuerdo se da a través de la “*actualización de la memoria* contra la *desmemoria de la actualidad*”<sup>164</sup>, en un intento por resistir a las diversas técnicas del olvido, encarnadas principalmente por los mecanismos discursivos efectistas y multimediáticos de la sociedad de consumo. El dolor como experiencia se resiste –no (se) transa– desde lo incuantificable.

### II

<sup>159</sup> Ibid. p. 112.

<sup>160</sup> Richard, Nelly: *Políticas de la Memoria y Técnicas del Olvido*. En: *Residuos y Metáforas*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

<sup>161</sup> Richard, Nelly. Op. cit. p. 27.

<sup>162</sup> Ibid. p. 30.

<sup>163</sup> Ibid. p. 42.

<sup>164</sup> Ibid. p. 42.

En este contexto, nacen “distintas escenas de la vida posmoderna” dominadas por la promesa publicitaria del mercado, en que la desinformación y el bombardeo de imágenes (todas, de una u otra forma, publicitarias) mantienen a la población sumida en una condición de “masa amnésica”.

La televisión, para Beatriz Sarlo <sup>165</sup>, y su práctica constituyente, el Zapping, a través del fetiche del control remoto, proporcionan a la sociedad la inmediatez e inmovilidad propias de una vida posmoderna. En la televisión está todo lo que la sociedad de consumo es, representada y espejeada fielmente, en el formato de una copia aislada que sólo se tiene a sí misma como elemento intertextual. Esta nueva sintaxis televisiva, profundamente cenicienta, volviendo a Déotte, marca precisamente la narrativa del control y el dominio. Esto, en la medida en que el bombardeo de imágenes no es acompañado en absoluto por un contenido informativo. El tiempo es llenado, y el escaparate es llevado al dormitorio a través de la pantalla televisiva, productora de mercancías. Las repeticiones y la representación de un universo cerrado en sí mismo (ya dijimos que la televisión se tiene exclusivamente a sí misma como cita intertextual) hacen al espectador gozar con la tranquilidad que les ofrece un medio “conocido”, sin sorpresas. Las estructuras se repiten con el fin de que “el desorden semántico, ideológico o experiencial del mundo encuentre un reordenamiento final y remansos de restauración parcial del orden.” <sup>166</sup> La relación cerrada que sostiene lo televisivo con su público, imposibilita un escape a dicho formato, ya que la televisión funciona en un juego doble con su público, construyéndolo y reflejándolo a la vez.

J. Martín-Barbero <sup>167</sup>, visualiza en la cotidianeidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural, tres lugares de mediación en tanto operadores de apropiación y lectura de la televisión. El funcionamiento en el espacio familiar de la simulación del contacto y la retórica de lo directo (de los modos de comunicar teniendo como eje la función fálica y de los dispositivos que organizan el espacio de la televisión sobre el eje de la proximidad) hacen de este aparato un elemento de consumo cultural a domicilio en donde todo cabe o es acomodado (asimilado) para caber, a la vez que absorbido por las estéticas del mercado. Los mecanismos discursivos de la televisión son rastreables en las *sociedades* de consumo que son, a su vez, *saciedades* de consumo imposibles para las que, al parecer, “nunca es suficiente”. Los llenados publicitarios responden a ese “clima de posmodernidad” como un “generalizado vaciamiento de sentido” <sup>168</sup> operando multimediáticamente y ocupando todos los espacios de la cultura. La omnipotencia del mercado se refleja en la omnipresencia de sus discursos.

La figura de la televisión funciona como reflejo de la transición a la sociedad de

---

<sup>165</sup> Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna*. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs. As., Editorial Ariel, 1997.

<sup>166</sup> Sarlo, Beatriz. Op. cit. p. 68.

<sup>167</sup> Martín-Barbero, Jesús: *Recepción de medios y consumo cultural: travesías*. En Guillermo Sunkel (Coord.): El consumo cultural en América Latina. Santa Fé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999.

<sup>168</sup> Brunner, José Joaquín. Globalización cultural y postmodernidad. Santiago, FCE, 2002. p. 52.

consumo. Su existencia como fenómeno político durante las dictaduras es crucial, puesto que los medios de comunicación de masas eran los pilares discursivo-formales sobre los cuales se erigía el edificio ideológico oficial. En este sentido, Avelar dirá que “la dictadura chilena hizo de la televisión el eje clave de su intervención cultural.”<sup>169</sup> Hasta hoy, la televisión funcionará como el formato preferido por las operaciones culturales del estado dictatorial-capitalista chileno, imponiendo una “verdadera pasión por el consumismo.”<sup>170</sup> Se consolidaba el escenario que daría paso a la (pos)modernidad (pos)dictatorial, a través de la ecuación “control sobre la gente, libertad para las cosas, especialmente para el capital y las mercancías.”<sup>171</sup>

### Bibliografía:

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M.: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987.

Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Barthes, Roland: El placer del texto: México DF, Editorial Siglo Veintiuno, 1993.

Bauman, Zigmunt: La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Editorial Akal, 2001.

Benjamin, Walter: La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica; Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.

Berman, Marshall: Brindis por la Modernidad. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.

Brünner, José Joaquín: Globalización cultural y postmodernidad. Santiago, FCE, 2002.

Castoriadis, Cornelius: El Mundo Fragmentado. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1990.

Castoriadis, Cornelius: La exigencia revolucionaria. Madrid, Editorial Acuarela Libros, 2000.

Castoriadis, Cornelius: Reflexiones sobre el “desarrollo” y la “racionalidad.” En: El mito del desarrollo. Barcelona, Kairós, 1980.

Casullo, Nicolás: Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Casullo, Nicolás: Modernidad y cultura crítica. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.

Colombo, Eduardo: El imaginario social. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad.

Colombo, Eduardo: El Estado como paradigma del poder. En: Ferrer, Christian (compilador): El lenguaje libertario. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira (sin año).

---

<sup>169</sup> Avelar, Idelber. Op. cit. p. 67.

<sup>170</sup> Avelar, Idelber. Op. cit. p. 66.

<sup>171</sup> Brunner, José Joaquín. Op. cit. p. 52.

Connor, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Editorial Akal, 1996.

Déotte, Jean Louis: Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Foster, Ricardo: *El lenguaje de la Ilustración*. En: Nicolás Casullo: Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.

García Canclini, Néstor: *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Guillermo Sunkel (coord): El consumo cultural de América Latina. Santa fé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999.

Sunkel (coord): *La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad*. En: Mabel Moraña (ed.): Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Habermas, Jürgen: *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.

Hosbawm, Erick: Historia del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999.

Larraín, Jorge: Modernidad, razón e identidad en América Latina. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000.

Lourau, René: *Instituido, instituyente, contrainstitucional*. En: Ferrer, Christian (compilador): El lenguaje libertario. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira (sin año).

Luhman, Niklas: Observaciones de la modernidad. Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

Lyotard, Jean François. La posmodernidad explicada a los niños. Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

Martin-Barbero, Jesús: *Recepción de medios y consumo cultural: travesías*. En Guillermo Sunkel (Coord.): El consumo cultural en América Latina. Santa Fé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999.

Guillermo Sunkel (Coord.): *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*. En: Mabel Moraña (ed.):

Pessoa, Fernando: Libro del desasosiego. Buenos Aires, Emecé, 2005.

Richard, Nelly: *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Sarlo, Beatriz: *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.

Touraine, Alain: Crítica de la modernidad. Buenos Aires, FCE, 2000.

Valdés, Adriana: Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

Vidal, Hernán: Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile. Santiago, Editorial

Mosquito, 1998.

Williams, Raymond: La Política del Modernismo. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997.