

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**Surrealismo arruinado, alegoría e
intertexto en: *El ángel exterminador*, de
Luis Buñuel.**

Seminario de Grado: Cine y Literatura

Alumno:

Raúl Ernesto Sandoval Muñoz.

Profesor: David Wallace Cordero

2005

Epígrafe . .	1
Bibliografía .	7
Apéndice N°1: Cine y Vanguardias Artísticas del Siglo XX .	9
Discusión preliminar .	9
Introducción . .	10
Fotomontaje .	13
Cine . .	16
Conclusiones . .	26
Bibliografía .	27
Apéndice N° 2: Modernidad(es) - (Pos)modernidad(es); contextos Latinoamericanos .	29
Introducción . .	29
Modernidad . .	30
Latinoamérica .	33
Posmodernidad(es) . .	36
¿Conclusiones? .	40
Bibliografía .	40

Epígrafe

“¿Qué se puede hacer salvo ver películas?”

Charly García.

“La alegoría, ese género tan espiritual que los pintores torpes nos han acostumbrado a menospreciar pero que es una de las formas más naturales de la poesía, recupera su dominio legítimo en la inteligencia iluminada por la ebriedad”

Charles Baudelaire

Es objeto de este trabajo el largometraje de Luis Buñuel *El Ángel Exterminador*. Pero ya de la afirmación anterior, acerca de la autoría/propiedad surge un primer problema, en tanto se afirma ¹ que la película está basada en la obra dramática inédita *Los Náufragos*, del escritor contemporáneo José Bergamín. Esto me lleva a comenzar proponiendo el largometraje de Buñuel como palimpsesto, construido a partir de un irrecuperable original, por ello, desde un origen borrado.

Existe acuerdo al momento de clasificar la obra de Buñuel como surrealista. Su ópera prima, *Un chien andalou*, realizada en colaboración con Salvador Dalí, es un ejemplo gastado cuando se quiere hablar de cine surrealista. Pero entre esa película y *El ángel exterminador* existen tres décadas de distancia. Considerando la rápida institucionalización/arruinamiento de los procedimientos surrealistas, esto es, su adopción por las industrias publicitaria y Hollywoodense, por dar algunos ejemplos, nace en mí la duda respecto a cuán contaminado está este largometraje del año 1962 respecto de la poética surrealista inicial.

Es en parte por esto que trabajaré contrastando el guión y la película, pues creo que en las diferencias entre ambos es posible visualizar pasos intermedios del proceso productivo. Pasos que pueden (re)velar intervenciones que sirvan de ejemplo al momento de buscar hitos de aquella contaminación.

Puesto que se trata de un largometraje (noventa minutos) ² comenzaré por dar una breve síntesis de la historia, para luego enfrentarme a algunos momentos particulares que me ayudarán a otorgar sentido(s) y establecer relaciones de orden intra/inter/extra-textual.

Antes de describir brevemente la historia de la película me detendré en un par de datos de orden técnico. La película está filmada en blanco y negro y fue realizada en México durante el exilio que Buñuel experimentó tras la guerra civil española. Una vez estrenada, ganó los siguientes premios: 1962. Sestri Levante (Italia): Gran Premio Jano de Oro; Cannes: Premio de la Fipresci; Premio de la Asociación de Escritores de Cine y T.V.; Acapulco: Medalla de Oro de André Bazin; Cabeza de Palenque; 1964, Buenos Aires: Premio a la mejor película en español; México: Diosa de Plata de Pecime; Londres: Mejor película del año (Asociación de Críticos de Cine de Londres); 1966. París: Premio Moussinac (Association Critique Francaise). De esta pequeña visita al anaquele de los premios de Buñuel se desprende el alto grado de aceptación por parte de la academia; es decir, un alto grado de museificación/canonización.

Veamos ahora una breve descripción de la historia: el film comienza con música religiosa de un *Te Deum* y la toma panorámica de una catedral; luego, en primer plano, el letrado de la *calle*

¹ En la ficha técnico artística de: Buñuel, Luis. *El Ángel Exterminador*. Editorial Aymá. Barcelona. 1964. p. 107

² Un guión de aproximadamente sesenta páginas.

de la providencia. Esto me lleva al título original del guión ³ : *Los naufragos de la calle de la providencia*. Contrastando los títulos de la obra inédita de Bergamín y del guión primitivo, el título definitivo de la obra genera un vínculo muy evidente con un personaje bíblico. El ángel exterminador aparece dos veces en la Biblia: para llevarse a los primogénitos de los egipcios antes del éxodo, al fin de las siete plagas; y en el Apocalipsis de San Juan, liderando una nube de langostas. En ambos momentos llega para eliminar a los paganos: primero encarnados en el pueblo egipcio y luego en el romano. Como veremos más adelante, el vínculo entre el Apocalipsis de San Juan y *El Ángel exterminador* de Buñuel es muy estable. Y es a partir de este vínculo y sirviéndome del concepto de alegoría ⁴ que insuflaré sentido(s) a la obra de Buñuel. A pesar de la estabilidad del vínculo intentaré mantenerme al margen del binarismo que caracteriza al texto bíblico, en tanto se configura el mundo a partir de la existencia de creyentes y paganos, es decir, encarnaciones del bien y el mal respectivamente.

Continuemos con la historia; éstarápidamente se desplaza hacia una mansión de la cual comienzan a retirarse los sirvientes. A la llegada de los dueños de casa y sus invitados al banquete que coronaría la velada tras la ópera ⁵, gran parte de la servidumbre se ha ido, sin estar siquiera seguros de la motivación que al éxodo les obliga. Sin embargo, la cena se desarrolla con cierta normalidad. Una de las invitadas se sienta al piano; al terminar su sonata los invitados comienzan a manifestar signos de cansancio, pero al decidir partir se encuentran absurdamente contenidos en el salón. Absurdamente, pues no existe obstáculo físico que impida la partida. Con el paso de los días, y aún encerrados, comienzan a escasear las provisiones y a cundir la desesperación. Comienzan a comportarse como naufragos. Tras la muerte de tres de ellos; la transmutación de jarrones chinos en letrinas; la rotura de una cañería en busca de agua; varios intentos de asesinato del anfitrión; algunos intentos de solución mediante la magia negra y el desesperado grito masónico de auxilio, el encierro se resuelve repitiendo exactamente la situación que antecedió el momento de querer partir por vez primera. A continuación parten los sobrevivientes a un *Te deum* a la catedral y cuando termina éste, se encuentran nuevamente encerrados.

Ese límite inextricable, irrepresentable, que mantiene al grupo encerrado, puede leerse en coincidencia con los modelos miméticos vanguardistas, en tanto la imposibilidad de representación funciona revelando la arbitrariedad de las representaciones lineales, cabales del mundo (léase mimesis naturalista o realista). El límite funciona, no sólo como elemento chocante para el receptor, pero también cuestionando los sistemas de representación a los que la institución-arte burguesa impone.

Por otra parte, es lícito cuestionar la anterior afirmación acudiendo precisamente a las tres décadas que separan al objeto de nuestro análisis del foco de la actividad surrealista. ¿Puede afirmarse un verdadero cuestionamiento a los modelos representativos institucionales o burgueses a partir de un objeto que surge con tal anacronismo?

Por lo demás, el límite intraspasable se percibe en forma de un umbral. El umbral contiene en su etimología un carácter anfibológico ⁶ : por una parte atrae el sema de lo umbrío, es decir la

³ Descrito como cine-drama. Un género que desconozco pero aventuro cercano al story board.

⁴ El concepto de alegoría que manejan: primero Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* y luego Paul De Man en *Retórica de la temporalidad*.

⁵ Tal vez no sea fútil la comparación del argumento de la película con el de la ópera: *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti, considerando la coincidencia onomástica de los personajes. Puede resultar productivo, además, el contraste con la obra que inspira la ópera: *The bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott, la que, según Haining: "escribió mientras tomaba 200 gotas de láudano cada día a fin de mantenerse en forma"(1976:18)

sombra; por otra, Corominas informa que proviene del latín *limen* ‘umbral’ que hacia la edad media había evolucionado en *limbral* o *limnar*. Pero es bajo el influjo de *lumen* ‘lumbre, luz’ que se torna en *lumbral* para finalmente perder la /l/ inicial. Entonces el umbral contiene en su evolución tanto a la sombra como la luz.

Ahora bien, una vez establecida la relación entre la historia del film y la del Apocalipsis de San Juan, podemos considerar el Apocalipsis a partir de su etimología (Del latín *apocalypsis*, y este del griego #####, ‘revelación’) ⁷ y postularemos *El ángel exterminador* como re-velación. Una re-velación que, anfibológica como el umbral, contiene los semas de ocultamiento y desocultamiento, sombra y luz. Y proponemos esta luz como la iluminación/éxtasis místico de San Juan, como entusiasmo: ‘tener a dios dentro’ que se expresa siempre de forma alegórica (diferida, oscurecida, velada), en tanto es imposible expresar las ideas divinas en palabras humanas.

Es posible, además, considerar el Apocalipsis de San Juan contextualizado en la Biblia. Veo la Biblia como texto evangelizador, es decir, desde un punto de vista retórico, como un texto que funciona convenciendo al receptor acerca de un concepto de bien y de mal. Si leemos la Biblia como propaganda dirigida a cristianizar, podemos leer *El Ángel exterminador* como propaganda destinada a echar luz acerca de la naturaleza burguesa y por lo tanto evangelizar desde el marxismo. Esto concuerda con la perspectiva política del surrealismo en sus comienzos y con varios resultados vanguardistas tendientes a la propaganda ⁸. Por otra parte, el paralelo entre el orden del mundo cristiano y el marxista concuerda en el binarismo, en tanto el cristianismo basa su ordenamiento en la oposición entre creyentes y paganos, mientras el marxismo se basa en la lucha entre la clase proletaria y la burguesa.

Pero ya que utilicé la palabra burguesía, de pronto y como resucitándola desde un panfleto, cabe preguntarse cuán abismada está la cuestión de clases, es decir, ¿son burgueses los protagonistas de la cinta? ¿son aristócratas acaso? Intentaré una breve descripción de ellos, primero del total y luego individualmente, en aras de aclarar el asunto.

Los reunidos en la mansión son veinte, muy bien repartidos por género, más el mayordomo que permanece primero por fidelidad, y luego por lo mismo que el resto (lo único que lo liga a la clase alta, asumiendo que ésta sea la causa del encierro, es haberse educado en colegio jesuita). En total son veintiún encerrados, número por demás cargado de simbolismo en tanto resulta de la multiplicación de tres y siete.

Un grupo de gente caracterizado negativamente desde el inicio: que se divierte con el despilfarro ⁹: esto puede verse en la broma que da inicio a la cena. Consiste en que un camarero entra con una bandeja, un ‘guiso maltés’ consistente en ‘hígado, miel y muchas especias’, sólo para tropezar y derramarlo en el suelo. Todos menos Rusell, el más añoso de los invitados, encuentran gran divertimento en el desparramo. A partir de la desaprobación de Rusell y como manda la cortesía en el actuar de la anfitriona, suspenderá las otras dos bromas que tiene

⁶ “[...] que *una misma palabra*, en *una misma frase*, quiera decir *al mismo tiempo* dos diferentes, y que se goce semánticamente de la una por la otra.[...] no por esencia léxica (pues cualquier palabra del léxico tiene varios sentidos [polisemia] sino porque gracias a una especie de *suerte*, de buena disposición, no de la lengua sino del discurso, puedo actualizar su anfibología [...]” (Barthes, 1978:79-80).

⁷ En: www.rae.es

⁸ Véase apéndice 1.

⁹ A propósito del despilfarro y la gula en el cine, véase *La grande bouffe* de Marco Ferreri (1973).

preparadas: una que involucra un rebaño de corderos y otra que depende de un osezno. Hacia el final de la película todos estos animales juegan un importante papel.

Pero la caracterización de cada uno toma forma en el desarrollo del encierro, en el sistemático tránsito de los invitados desde su inicial cortesía hasta la barbarie. Analicemos a la mayoría de los personajes, de acuerdo al orden de aparición:

El anfitrión, Edmundo Nóbile, tiene una fuerte ligazón onomástica con la nobleza, se muestra conciliador, racional, lógico, pacífico, cornudo sin saberlo. 1.

La Señora Nóbile, Lucía, mantiene un romance con el Coronel. Además está decir que no logran consumir sus afectos debido a la imposibilidad de retirarse en la privacidad de una habitación. Bastante calma, no pierde la misma ni en las peores circunstancias, se muestra, en palabras de Buñuel “muy dueña de sí misma”. Finalmente, en el momento en que los invitados están a punto de ajusticiar a su marido para dar fin al sortilegio, se ve misteriosamente iluminada ¿por la divina providencia? con la solución al encierro. 2.

El Coronel Álvaro Aranda es el más joven en llegar a tal grado. Parece tan pacifista como el anfitrión: “¡Me horroriza el ruido de los cañones!” (1964:32), afirma al comienzo de la cena. Como mencioné, colabora en la relación adúltera de la Sra. Nóbile. Tal vez por respeto a ella se mantiene conciliador en los momentos en que la mayoría se torna contra Edmundo. 3.

Ana Maynar tiene una sensibilidad que discrimina por clase social. Ha estado en un accidente ferroviario y presencié el sangriento espectáculo de un vagón de tercera aplastado como un acordeón sin inmutarse. En cambio se desmayó al pasar “por delante del cadáver del príncipe Luttar” (1964:50) 4.

El señor Roc: lascivo director de orquesta se ve involucrado en un malentendido nocturno. Tras el llamado de su mujer, que lo rechaza, dormida, parte en busca de otros brazos (de Rita) y es descubierto infraganti. 5.

Francisco Ávila es definido como vicioso por el discurso acotacional de Buñuel, al momento de develarse el cofrecillo. Además se muestra excesivamente vanidoso, cuando en medio de la escasez insiste en afeitarse la cara y las piernas. 6.

Rusell: El más añoso de todos, no soportará la escasez y será el primero en morir. No sin antes declarar con dificultad: “Contento...no veré el exterminio”(1964:63). 7.

El Dr. Conde parece tan racional como el anfitrión. En su papel de médico intenta asistir a los más enfermos en la medida de sus posibilidades. Aboga por la cordura en las situaciones más violentas. 8.

Beatriz se exhibe soberbia en la mayor escasez. Cuando el mayordomo le ofrece bolitas de papel para “engañar el hambre” y ella se niega asqueada (1964:70). 9.

Leticia (alias ‘La walkiria’) comienza por mostrarse impulsiva, destructiva, cuando arroja contra una ventana algún objeto sin provocación ni aviso previo. 10.

Tal vez el punto más explícito de la crítica a este grupo humano es el sistemático proceso de transformación que viven los personajes en el encierro. Desde un inicio en que la cortesía comanda cada una de sus acciones hasta verse convertidos en salvajes. Eso sí, desde el comienzo

pueden apreciarse momentos en que, catafóricamente, se percibe la descortesía. Un ejemplo de esto puede apreciarse en la pausa que hace Juana:

“Lucía: es su cuarto hijo, ¿verdad? Cristián: No lo sé. He perdido la cuenta. Juana: Y ¿está usted seguro de su paternidad? (pausa) Quiero decir...” (1964:44)

En cuanto se encuentran encerrados, aún sin caer en cuenta de ello, comienzan nuevas manifestaciones de descortesía. Para el escándalo de la anfitriona, los invitados comienzan a recostarse en los muebles de salón y se despojan de los fracs: Lucía [a Nóbile]: “¡se quitan el frac! ¿No crees que exageran?”, “Estoy segura de que cuando lo piensen se sentirán avergonzados de su comportamiento”; Nóbile, conciliador, le contesta: “Seguro. Y me gustaría evitarles cualquier apuro. (Se quita también la americana.) Pongámonos a su nivel para atenuar un poco su incorrección.”(1964:47) Dando ejemplo de cortesía.

Veo la descortesía de desvestirse en relación con el proceso de desenmascaramiento de las personas (del étimo latino que significa ‘mascara de actor’) ¹⁰. La cortesía puede leerse como veladura o travestimiento de la manera auténtica de ser de cada personaje. La cortesía es entonces hipocresía (del étimo griego ##### ¹¹ que también significa máscara, en tanto refiere al actor teatral).

En coincidencia con mi desarrollo, es práctico añadir el de Mario Perniola, en su artículo *Entre vestido y desnudo*:

“[...] la ropa es lo que confiere al hombre su identidad antropológica, social y religiosa, en una palabra, su ser. De ahí deriva que la desnudez sea percibida como una situación negativa, como privación, pérdida y expolio: los adjetivos “desnudo”, “desvestido”, “desnudado” cualifican cabalmente el estado de quien se halla privado de alguna cosa que debería tener. En el ámbito de una concepción de esta naturaleza, que se difundió ampliamente entre los pueblos del Próximo Oriente (egipcios, babilonios, judíos), el mero hecho de estar desvestido significa encontrarse en una condición evilecedora y vergonzosa, típica del cautiverio, la esclavitud, la prostitución, la demencia, la maldición y la iniquidad.” (1991:237)

En el mismo sentido, y a nivel extratextual, es imposible pasar por alto la alusión a la pieza dramática *Huis-clos (A puerta cerrada)*, de Sartre. Casi en consonancia perfecta con la anterior escena de *El ángel exterminador*, podemos ver el siguiente extracto de esa obra:

“Garcin.- ¿De veras? ¡y usted cree que es tan sencillo! (Se pasa la mano por la frente.) ¡Qué calor! ¿Me permiten? Va a quitarse la chaqueta. Estelle.- ¡Oh no! (con suavidad) No. Me horrorizan los hombres en mangas de camisa. Garcin (poniéndose de nuevo la chaqueta).- Está bien. (Una pausa) [...]” (1948:99)

Demás está decir que en la pieza dramática de Sartre se representa el infierno en los otros, en la convivencia de tres desconocidos. Ya veremos cuán infernal resulta la sala de los Nóbile.

A diferencia de los personajes sartreanos, los de Buñuel están vivos y poseen, por lo tanto, las necesidades típicas. Ante la (ex)tensión del encierro, los naufragos caminan descalzos, comen con las manos, las relaciones entre ellos se tornan violentas sin razón aparente. El hastío y el aburrimiento ¹² se torna destructivo y lleno de delirios persecutorios.

¹⁰ Cf. Corominas Vol IV p502

¹¹ En: www.rae.es

¹² Que Eclair muestra en *Paris Dormida*

Pasado algún tiempo la cortesía será dejada de lado del todo, aunque Edmundo siga tratando de mantener las maneras, como se aprecia en el siguiente diálogo, ejemplo de una brutal honestidad:

“Cristián: ¿le interesa mucho lo que decimos? Raúl: Ni ustedes [Cristián y Rita] ni sus pequeños problemas conyugales me interesan en lo más mínimo. Cristián, levantándose, frente a Raúl: No es usted más que un insolente. Y ya habrá notado que desde que estamos aquí le trato como tal. Raúl, encogiéndose de hombros: Me importa muy poco. Yo hace muchísimo más tiempo que le desprecio. Plano próximo de Nóbile y Leandro, sentados en un rincón del salón. Al advertir el altercado, Nóbile se levanta y se dirige hacia ellos. Nóbile, interponiéndose entre los dos: Señores, su actitud... no sé... Nos hallamos todos en la misma situación y... todos saldremos ganando tratándonos... cortésmente¹³ .” (1964:74)

¹³ En el guión: “con consideración”

Bibliografía

- Avelar, Idelber: (1999) *The untimely present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke University Press. Durham and London.
- Barthes, Roland: (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós, Barcelona.
- Baudelaire, Charles: (1983) *Los paraísos artificiales*. Akal. Madrid.
- Benjamin, Walter: (1998) *El origen del drama barroco alemán*. Editorial Taurus. Madrid. (versión castellana de José Muñoz Millanes)
- (1975) *Biblia de Jerusalén*. Editorial Española Desclée de Brouwer. Bilbao.
- Buñuel, Luis: (1964) *El ángel exterminador*. Aymá. Barcelona.
- Corominas, Joan y Pascal, José: (1989) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid.
- Haining, Peter (Ed.): (1976) *El club del hascisch: la droga en la literatura*. Taurus. Buenos Aires
- Juan de la Cruz, Santo: (1999) *Obras Místicas*. Ediciones Abraxas. Barcelona.
- Oyarzún, Pablo: (1999) *Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad en el pensamiento de Walter Benjamin* en: *De lenguaje, historia y poder. Nueve ensayos sobre filosofía contemporánea*. Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago. pp. 207 – 246.
- Perniola, Mario: (1991) *Entre vestido y desnudo* en: Feher, Michel (Ed.). *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Taurus. Madrid. pp. 236-265.

Pérez-Rincón, Héctor: (1998) El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos. FCE. México.

Sartre, Jean Paul. (1948) Teatro. Editorial Losada. Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan: (1996) *El discurso psicótico* en: Los géneros del discurso. Monte Ávila. Caracas. pp. 83-91.

Apéndice N°1: Cine y Vanguardias Artísticas del Siglo XX

Discusión preliminar

La realización de este trabajo tiene su origen en el requisito del seminario de grado “Cine y Literatura”. Es explícita la relación de conjunción entre dos elementos, tanto en el título del trabajo, como en el del seminario. Trataré, entonces, de explorar el vínculo que la conjunción supone entre ambos conceptos, no sin antes hacer notar la dificultad¹⁴ que el tema implica.

Enfrentar un enunciado de la amplitud del que motiva este trabajo implica, en primer término, la imposibilidad de abarcarlo en su totalidad. Supone, por lo tanto, la posibilidad de ahondar en los temas que resulten de propio interés sin necesidad de abordar cada uno de los matices que rodean el asunto¹⁵. Lo que no implica una falta de rigurosidad en

¹⁴ Dificultad que Vicente Sánchez-Biosca explicita, ya desde el título de su obra: “Cine y Vanguardias. Conflictos, encuentros, fronteras”.

¹⁵ Espero poder abarcar una serie de temas que, a propósito he dejado fuera de esta trabajo, en un apéndice del mismo.

la argumentación, sino la (pre)tensión de construir un texto capaz de seguir líneas argumentales coherentes y cohesivas.

No sólo es conflictiva la relación entre la vanguardia y el cine, cada uno de estos términos es, de suyo, problemático: No se puede hablar de una sola vanguardia, ni decir que cada vanguardia era, en sí misma, homogénea; Incluso hay autores vanguardistas que se contradicen a sí mismos a través del tiempo.

Por añadidura el cine es, también, problemático "... la última de las artes, la más joven y dirigida a las masas, por lo general incultas, incluso analfabetas; arte impura, en el mejor de los casos, popular, técnica a medio camino entre invento y comercio."¹⁶ Al contrario de lo que podría pensarse, no existe *una* gran teoría cinematográfica a la que recurrir lo que nos obliga a contrastar a varios autores. Sólo como muestra de esto pueden verse las diferencias entre los autores que Dudley Andrew escoge para *Las principales teorías cinematográficas*. Como Andrew, debo escogerde entre los muchos autores aquellos que mejor sirvan al desarrollo de este trabajo¹⁷.

Intentaré definir la conjunción entre el cine y las vanguardias desde dos perspectivas que alternaré durante el trabajo: la positiva en que intentaré definir el uso que las vanguardias hacen del cine. Y la negativa en que trataré de dilucidar la pregunta ¿qué es lo que hace que el cine deje de ser vanguardista?

Introducción

Antes de exponer el desarrollo que cada vanguardia hizo del cine, resulta práctico intentar una breve exposición crítica del concepto que diversos autores manejan acerca de las vanguardias (en general), así como del desarrollo que estas hicieron del arte.

Sánchez-Biosca al comienzo de *Cine y vanguardias: conflictos, encuentros, fronteras* enumera varios significados de la palabra vanguardia: El militar, que implica un carácter elitista, destacado y (lógicamente) combativo; el político, que es a su juicio metáfora del primero y el estético, que contiene características de novedad, modernidad y rebelión respecto de la tradición.

Raymond Williams reconoce la dificultad de hacer distinciones simples entre vanguardia y modernismo proponiendo la siguiente evolución histórica: "La defensa de un tipo particular de arte [fase 1] se convirtió en principio en la autogestión de un nuevo tipo de arte [fase 2] y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural [fase 3](...) No es fácil hacer distinciones simples entre modernismo y vanguardia, pero puede tomarse como hipótesis operativa que el modernismo comienza en la segunda fase mientras la vanguardia se inicia con grupos del tercer tipo"¹⁸,

¹⁶ Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Vanguardias. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós, 2004. p.19

¹⁷ Tal y como se ha establecido en el *acta inaugural* del seminario de grado ésta será una tarea de lecto-escritura.

¹⁸ Williams, Raymond. *La política del Modernismo*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997. p. 73

poniendo énfasis en la beligerancia de las vanguardias como rasgo distintivo “Así pues hemos visto que lo novedoso de la vanguardia es el dinamismo agresivo y la afrenta consciente de los reclamos de liberación y creatividad que, a lo largo de todo el período modernista, se formularon de hecho mucho más extensamente”¹⁹. Una belicosidad que apunta al modelo hegemónico²⁰ del arte: arte burgués que, en palabras de Bürger, está distanciado de la praxis vital del receptor, es decir, es un arte para contemplar. El arte vanguardista, por el contrario, parte intentando causar en el receptor un shock (pero esto se verá más adelante)

Bürger, en su *Teoría de la vanguardia*, empleará un esquema del arte a través de la historia enfocándose en su finalidad y en las condiciones de producción y recepción. A continuación expone la categoría adorniana de “lo nuevo” para rechazar su utilidad en tanto puede aplicarse al intentar comprender la transformación de los medios artísticos pero no la de los sistemas de representación²¹. Además, de general e inespecífica, la categoría de lo nuevo “no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria”^{22, 23}.

Ante este rechazo del concepto adorniano, propone la diferencia entre obra orgánica (simbólica) e inorgánica (alegórica). La unidad en las orgánicas está dada inmediatamente, mientras en las inorgánicas, la unidad sería mediada. Afirma: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general sino la conexión entre la parte y el todo característica de las obras orgánicas”²⁴.

Luego se apoyará en la descomposición que Walter Benjamin elabora respecto del concepto de alegoría²⁵.

“1) Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico, cuya falsa apariencia de totalidad, desaparece. 2) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la

¹⁹ ibidem p. 80

²⁰ Parafraseando a Marshall Berman (véase bibliografía) Hay que notar que este proceso está condicionado por la capacidad de mirarse a sí mismo con conciencia, establecer una relación especular con un o mismo, una relación crítica con la propia realidad. Antes de las vanguardias se puede observar una relación parecida en la secularización que se hace del arte en el renacimiento. Un elemento ejemplar de este proceso es el inicio de la autoría respecto del anonimato medieval. Como se verá luego, la vanguardia reacciona en contra del principio de autoría en tanto éste ya forma parte de la institución arte con todo lo que ella implica.

²¹ Un ejemplo de esto sería el que, en el plano se la perspectiva, hace el cubismo.

²² Desde mi perspectiva la frase: “Históricamente necesaria” implica un determinismo insoslayable.

²³ Bürger p. 123

²⁴ BÜRGER, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ed. Península, 1987. p. 112

²⁵ De los cuatro puntos que rescata Benjamin en su descomposición elegí los dos primeros, pues me parecen los más propicios para el desarrollo que planteo.

realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos..."²⁶

Entonces, mientras el arte orgánico²⁷ "maneja su material como algo vivo, respetando su significado"²⁸, en el inorgánico el material es sólo material. Y, en consecuencia, puede fragmentarse separando las partes de su contexto, para luego **montar** esos fragmentos insuflándoles²⁹ un nuevo sentido. De esta forma, mientras el arte orgánico oculta su artificio; el inorgánico se presenta como artefacto.

Reconozco que no es fácil elegir entre los múltiples enfoques que cada autor enarbola a la hora de definir a la vanguardia. Sin embargo trabajaré con la premisa operativa de Bürger, es decir, con el concepto de obra inorgánica que se exhibe como artefacto. Pero antes de continuar trataré de ahondar un poco en el concepto artefacto.

Para Victor Shklovski el arte se exhibe a sí mismo como artefacto mediante al menos dos métodos: El primero de ellos es la desfamiliarización³⁰ de los objetos, es decir, presentarlos como si jamás hubieran sido vistos con anterioridad. De esta forma se libera a los objetos del automatismo perceptivo, es decir, en el arte la percepción de un objeto aumenta en duración y dificultad, de esta manera, el acto perceptivo se convierte en un fin en sí mismo.

También opera por medio del ritmo. El ritmo poético³¹ "no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una tal que no se puede preveer. [ya que] Si esta violación llega a ser un cánón, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo"³²

La finalidad de la imagen poética (medio de la lengua poética) "no es acercarse a

²⁶ BÜRGER *op cit. pp. 131-132*

²⁷ Que Bürger llama clasicista

²⁸ BÜRGER *op cit. p. 133*

²⁹ Bürger apoya esto cuando dice "El vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuirle significado" (ibid 11). Tristan Tzara afirma: "...la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertas, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, (...) de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial." (en: De Micheli, Mario. Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX. Madrid. Editorial Alianza. 2002. p. 136

³⁰ Cf. ANDREW, Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Madrid. Rialp, 2004. p. 114. A propósito de esto, pero en una perspectiva algo teñida del pensamiento de la gestalt, Béla Balász afirma que: "el artista no formula gran perjuicio a la realidad por distorcionarla y deformarla. A través de esta distorsión puede conseguir en verdad que los *patterns* visuales en la mente de sus espectadores se distiendan hasta que sean capaces de ver la realidad como nueva" (Andrew. *Op cit.* p123)

³¹ Por oposición al prosáico que es un importante factor automatizante. François Albèra destaca que esta oposición formalista es herencia del simbolismo.

³² SHKLOVSKI, Viktor: *El arte como artificio*. En: TODOROV, Tzvetan: Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos, Ed. Siglo XXI, México, 1970 p. 70

nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento”³³.

Fotomontaje

Ha sido expuesta en el acta inaugural del seminario de grado la problemática de establecer un origen, problemática que se presenta tanto en general como en el particular caso del cine. Sin embargo, en el acta, se expone la siguiente propuesta: el cine tiene su origen en la fotografía³⁴, es decir, “en algo que no es cine [diferencia óptica] y desde esa perspectiva éste es planteado desde el vaciamiento, el travestismo, como disimulación”³⁵

Siguiendo con esta línea de pensamiento considero que es apropiado comenzar con un breve análisis al desarrollo que las vanguardias hacen del fotomontaje. Para esto me basaré en la obra de Dawn Ades.

Ades explica que el término fotomontaje nace en el seno de la actividad dadaísta en Berlín³⁶ para denominar el resultado de las técnicas de exposición combinada y doble exposición. La exposición combinada consistía en exponer sólo parte (tapando el resto) de dos o más negativos. La doble exposición se realizaba imprimiendo un negativo dos veces. Según Ades, ambas técnicas provienen, en parte, de un problema técnico de foco, puesto que resultaba muy difícil capturar simultáneamente un primer plano y su fondo nítidos. Entonces, éstas técnicas suponen la superación de un problema de profundidad de campo³⁷. Podemos relacionar este problema con la acusación de “mala visión” que la academia efectúa ante los resultados de Muybridge³⁸; con la deformación³⁹ de la

³³ íbidem p. 66

³⁴ Los formalistas rusos: Tynianov, Kazanski y Eikhenbaum dirán “el cine nació de la fotografía” pero esto se puede afirmar sólo desde la traducción que es traición. Tal vez los formalistas no problematizaron la noción de nacimiento y origen, tal vez el traductor es el culpable.

³⁵ ESPINOZA, Paula et. al. *Acta inaugural*. p.5

³⁶ La importancia de la metrópolis como influencia en el arte desde el modernismo es tratada por Raymond Williams. A modo de pequeña muestra véase la segunda parte de la nota 32.

³⁷ Distancia que separa el punto más cercano enfocado con el más lejano. Es inversamente proporcional a la apertura del diafragma y, por lo tanto, depende también de la luminosidad (pues se puede cerrar el diafragma en la medida que la luz lo permita).

³⁸ Véase Acta inaugural

³⁹ Tynianov piensa que la deformación del material por la fotografía es tolerada mientras se mantenga un principio de semejanza. Como el cine tiene otro objetivo, para Tynianov, el defecto de la fotografía se convierte en mérito, en cualidad estética. Véase también la opinión de Balász en nota 13

realidad que la fotografía implica.

Pero todo esto ha sido abordado en el acta inaugural y prefiero hacer hincapié en el desarrollo dadaísta del fotomontaje, pues los dadaístas “emplearon la fotografía como *ready made* ⁴⁰ para [a través del fotomontaje] formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad” ⁴¹ . La técnica estaba en estrecha relación con la poesía dadá que abundaba en “el uso aleatorio de frases extraídas del periódico, tópicos descontextualizados, palabras vaciadas de sus asociaciones normales” ⁴² .

Pasando por distintas manos, el uso del fotomontaje fue cambiando: “Mientras que los dadaístas, tal vez inconcientemente, trataron por medio de la descomposición de las imágenes de evitar dar expresión a una ideología, implícitamente presente en cualquier imagen que persiga representar la realidad, Heartfield, por el contrario, conseguía yuxtaponerlas para que **desvelaran su ideología** ⁴³ , haciendo visible la estructura de clases de las relaciones sociales o poniendo al descubierto la amenaza del fascismo” Es decir, John Heartfield da un giro a la técnica haciendo un uso diferente, ideológico, del fotomontaje. Aragon dijo ante esto “los fragmentos de fotografías que [el dadaísmo] había manipulado por el placer de asombrar, empezaban a **significar** ⁴⁴ entre sus dedos [de Heartfield]” ⁴⁵ .

Mas el fotomontaje no había nacido con el dadaísmo ⁴⁶ ni permaneció restringido a este movimiento. Parecido al de Heartfield es el uso que los constructivistas soviéticos hacen de la técnica que ya en 1924 el fotomontaje era “el medio constructivista por excelencia” ⁴⁷ llenando las páginas de *LEF* (revista del frente de izquierda de las artes). El fotomontaje resultaba especialmente idóneo para la causa revolucionario-socialista pues

⁴⁰ Si bien volveremos a tratar el asunto del “ready made” es preciso desde ya establecer esta práctica como provocación ante la institución arte, el negocio arte, el museo, la recepción museal como costumbre burguesa y , finalmente la categoría autorial. Es casi un clisé ejemplificar con el mingitorio que Duchamp firma para luego exponerlo. Espero aclarar varios de estos conceptos más adelante con la ayuda de Deotte.

⁴¹ ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2002. p.12

⁴² ADES, op. cit, p.35

⁴³ El destacado es mío

⁴⁴ ídem

⁴⁵ ADES, op cit, p.42

⁴⁶ Ades hace hincapié en la anterioridad de técnicas similares, como el “dibujo fotogénico” de Fox Talbot. Además afirma que antes que el Dadá y el surrealismo persiguieran “la perturbación sistemática de los sentidos” ya se creaban imágenes maravillosas en postales y revistas. Raymond Williams afirma en este mismo sentido (pero refiriéndose a las vanguardias en general) “No se trata de que hayan sido innovadores, mucho provenía desde antes, más bien es la nueva ubicación específica de los artistas e intelectuales en el cambiante medio cultural metropolitano”

⁴⁷ ADES op cit.70

“la exactitud y carácter documental⁴⁸ conceden a la fotografía una capacidad de influir en el espectador que jamás tendrá la imagen gráfica”⁴⁹. Por la ilusión de realidad que la fotografía implica, facilita la lectura de una doxa “Ningún tipo de representación es tan comprensible por todo el mundo como lo es la fotografía” dirá Lissitzki. Ésta hace posible la construcción retórica que es pilar de la propaganda (sea socialista o, como se verá mas adelante, de otras tendencias).

“La propaganda visual era una manera directa y eficaz de llevar a cabo la tarea descomunal de educar, informar y persuadir al pueblo, y fue especialmente efectiva en un país cuya población no estaba del todo alfabetizada ni unida por una misma lengua. Los trenes de agit-prop [agitación] y los barcos de propaganda que recorrieron el país en 1919 y 1920 estaban cubiertos de pinturas(...) y de eslóganes. Como era de esperar, el fotomontaje participó de esta tarea”⁵⁰.

Es un hecho consabido que los dadaístas pasaron, en su gran mayoría, a formar parte del movimiento surrealista y con ellos el fotomontaje. Pero bajo la égida de Breton esta técnica vuelve a ser (des)ideologizada. Ernst ironiza respecto de trabajos como el de Heartfield: “...c’est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des ideologies⁵¹ ”⁵². A pesar de lo anterior, no tardaron mucho en poner el surrealismo *au service de la revolution*⁵³, pero no ahondaré en “la crónica de las peripecias políticas de los surrealistas [pues] es bastante intrincada para seguirla en sus detalles”⁵⁴.

Una cosa debo hacer notar y es que en medio de los enjuagues políticos surrealistas el grupo se fracciona y Artaud es expulsado, pero ya habrá tiempo de hablar de él. Por lo pronto es importante recalcar la visión histórica que Ades destaca acerca de la suerte que las técnicas surrealistas corren en las décadas siguientes: “En la década del 1930 lo que se había dado en llamar modo “surrealista” había arraigado ya en la fotografía comercial y de moda”⁵⁵, es decir, termina también al servicio de la persuasión y la publicidad⁵⁶.

⁴⁸ Este carácter documental contradice la deformación, la mala visión de la que se acusa a la fotografía en un comienzo. El problema es que esas acusaciones funcionan con respecto a la doxa institucional, hegemónica. La documentalidad de la que Ades nos habla, por otro lado, es respecto de los medios de representación gráfica. Para evitar posibles confusiones terminológicas es práctico reemplazar ese carácter documental por “ilusión de realidad”.

⁴⁹ ADES, op cit, p. 72

⁵⁰ ADES, op cit, p. 63

⁵¹ “...es verdaderamente alemán. Los intelectuales alemanes no pueden hacer caca ni pipi prescindiendo de las ideologías” (la traducción es mía)

⁵² ADES. op cit. p.114

⁵³ *Le surréalisme au service de la révolution* es el nombre que tomó la revista *Révolution surréaliste* en 1930 con la militancia de Breton, Aragon, Eluard y Péret en el Partido Comunista francés, relata De Micheli en *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*.

⁵⁴ De MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza, 2002. p. 156.

Es posible observar, ya en este punto, una primera división entre el fotomontaje con finalidad retórica y el que no la tiene. El dadaísmo comienza utilizando el fotomontaje como yuxtaposición de significantes carentes de significado, con el objetivo de llamar la atención, de protestar ante el evidente fracaso del proyecto de progreso moderno tras la primera guerra. Pronto los significantes son llenados de significado, primero (en manos de Heartfield) con un objetivo parecido, pero algo más específico (la crítica de la situación política alemana pre-nazi). En otro frente (el socialista) la retorización del fotomontaje deja su función crítica para apoyar al oficialismo⁵⁷. Años después, la preeminencia de la potencialidad retórica-persuasiva, restringe el fotomontaje a fines publicitarios. ¿Cuán distintos son el uso retórico del no retórico? ¿Es posible denominar al último “vanguardista”? Y, si la respuesta a la última pregunta es correcta ¿debemos excluir de “lo vanguardista” al uso retórico del fotomontaje?.

Evidentemente no se puede excluir el uso ideológico o retórico del fotomontaje del apelativo “vanguardista” porque con esto excluiríamos al constructivismo socialista completo. Entonces: ¿Qué es lo que provoca que el fotomontaje arraigue en la fotografía comercial? Parece aún insuficiente la exposición y el aparato teórico para contestar esta pregunta, pero mantendré atención en ella en el siguiente desarrollo.

Me parece que ha sido suficiente la exposición respecto del montaje en la fotografía estática y creo que es tiempo de abordar el tema central del trabajo, para esto qué mejor que hilvanar con la siguiente afirmación de Hans Richter: “la idea del fotomontaje es tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y texto impreso que, juntos, se transforman en un **film estático**”⁵⁸.

Cine

Volvamos a Alemania y comencemos por situarnos en el tiempo. Los expresionistas alemanes comienzan a hacer cine en las postrimerías de la primera guerra mundial. Alemania intenta reponerse de la inflación y el derrumbe de su sueño imperialista, en este contexto nacen opiniones en contra del impresionismo y el naturalismo como la de Edschmidt: “el mundo está allí, sería absurdo reproducirlo tal como es, pura y simplemente”⁵⁹. El artista, entonces, debe “esforzarse por destilar la expresión más

⁵⁵ ADES. op cit. 136

⁵⁶ Lo que no excluye el hecho de que muchos artistas continuaran empleando la metodología en objetos propiamente artísticos. Un ejemplo fácil es la obra de Warhol.

⁵⁷ Pero un oficialismo revolucionario incluye la demanda en contra de los modelos anteriores.

⁵⁸ ADES, op cit, p. 24

⁵⁹ EISNER, Lotte: La pantalla demoníaca: Panorama del cine alemán, influencia de Max Reinhardt y del expresionismo. Buenos Aires. Ediciones Losange.1955.p.10

expresiva de un objeto”⁶⁰ ; mostrar su verdadera forma tras la falsa realidad; profundizar en su esencia, distinguir lo que (sub)yace a su forma accidental. Esto se aplica en el cine al menos de dos formas:

Por medio de la iluminación⁶¹ , ya sea formando penumbra, claroscuro, (pues, como dice Spengler “la luz impone límites al ojo, la noche, en cambio, disuelve esas formas”⁶²); o mediante la doble iluminación que “es una violencia, está contra natura”⁶³ . Al mismo tiempo y al igual que los grandes fondos escenográficos pintados, la iluminación permite formar espacios que, (sub)vierten la perspectiva tal y como se la conocía desde el renacimiento.

También a través de personajes insensibles, amorales, carentes de escrúpulos (como el Dr. Caligari⁶⁴) o incluso privados de individualidad (como el sonámbulo Cesare, el gólem, en definitiva: el doble). Abundan los personajes innominados, desindividualizados, que encarnan (alegóricamente) instintos y pasiones. Estos personajes fueron llevados a cabo en actuaciones llenas de gestos exagerados, deformados, excesivos, como contraparte de la deformación de los objetos.

Ya en el cine de Murnau todo lo anterior configura un universo cinematográfico horroroso en el que se suele escenificar el desdoblamiento demoníaco de un personaje relativamente normal⁶⁵ .

Muy pronto la U.F.A⁶⁶ se adueña de los medios de producción cinematográfica y comienza una sistemática labor de censura de contenidos. A ella debemos agradecer el final enmarcado de relatos horribles que terminaron con el brusco despertar de quien los soñaba.

Con el advenimiento del nazismo el cine se torna, nuevamente, un elemento de propaganda. Durante la invasión alemana se producen numerosos noticiarios de corta duración, traducidos a dieciséis lenguas para extender su recepción por el mundo. A diferencia del agit-prop soviético “no podían proceder apelando a la comprensión del

⁶⁰ ídem.

⁶¹ Acerca del uso que los expresionistas dan a la iluminación, Artaud opina: “Buscan el efecto lógico de la luz y tratan de crear una especie de ambiente psicológico luminoso en relación con el sentido espiritual de la escena”

⁶² íbidem p.2. Eisner afirma la presencia del claroscuro, de lo brumoso y nebuloso en la psique alemana. Se apoya, entre otras cosas, en las siguientes preguntas de Höelderlin “¿será esta penumbra nuestro elemento?”, “¿es la sombra la patria de nuestra alma?”

⁶³ íbidem p.20

⁶⁴ Es cuestionable, desde mi perspectiva, la catafórica expresión de la venidera tiranía Hitleriana que Eisner percibe en personajes como el Dr. Caligari o el posterior Dr. Mabuse. En tanto facultad pitonisa del cine

⁶⁵ Posiblemente un burgués, pero pronto abodaremos el tema de la antiburguesía.

⁶⁶ Organismo oficial alemán

público; por el contrario trataban de suprimir la facultad de raciocinio del público la que podría haber socavado las bases de todo el sistema”⁶⁷. El uso del sonido era importante para reforzar el efecto, de esta manera la imagen de un tanque inglés era acompañada de música que evocaba una caja musical, convirtiéndolo en juguete. En definitiva a los films de campaña nazi “no les interesa mostrar la realidad, sino subordinar su inserción y el método de su inserción a sus inherentes propósitos de propaganda”⁶⁸.

Pero ¿qué sucede con el expresionismo tras la segunda guerra mundial? Sánchez-Biosca intenta explicar la asimilación de la vanguardia por Hollywood: “No es la vanguardia alemana la convocada a la cita Hollywoodense (ni el efecto U.F.A.) aunque pudiera acompañarle en el viaje, sino Murnau a secas y, por extensión, buena parte de su fiel equipo”⁶⁹; “El expresionismo cinematográfico [...] llegó a Hollywood todavía más difuminado, pero se mostró apto, por sus juegos de iluminación y la densidad de sus planos, para generar la batería **retórica**⁷⁰ propia del cine de terror”⁷¹ y esta difuminación de la que Sánchez-Biosca nos habla se explica mejor en la comparación con *The cat and the canary*:

“las imágenes que en los estudios alemanes se disponían con un alto grado de abstracción, aquí son tuteladas por los carteles que despejan toda ambigüedad sobre el relato y sobre el sentido de las metáforas”⁷²; “apariciones y desapariciones, puertas y pasadizos secretos, misterios al final develados sin asomo de ambigüedad no ponen jamás en tela de juicio la percepción de lo real. Este modelo dista abismalmente de la aventura alemana que se situaba en la incertidumbre, en las fronteras de lo real y estimulaba, por ello el sentimiento de lo siniestro”⁷³

A propósito de este traslado físico y transformación formal, Raymond Williams afirma: “en cine, artes visuales y publicidad ciertas técnicas que otrora fueron experimentales y significaron verdaderas conmociones y afrentas, se han convertido en convenciones operativas de un arte comercial de amplia distribución, dominado desde unos pocos centros culturales”⁷⁴.

Me gustaría detener aquí la exposición para reflexionar acerca de las diferencias del

⁶⁷ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961. p. 333

⁶⁸ Kracauer, op cit, p. 350

⁶⁹ Sánchez-Biosca, op cit, p. 140

⁷⁰ El destacado es mío

⁷¹ Sánchez-Biosca, op cit, p.143

⁷² *idem*

⁷³ *Sánchez-Biosca, op cit, p. 148*

⁷⁴ Williams. op cit p. 86

cine Hollywoodense con el que resulta de la actividad vanguardista. Sánchez Biosca hace hincapié en la conversión del cine alemán expresionista en una **batería retórica**⁷⁵ tras su viaje transatlántico y en la **carencia de incertidumbre, el exceso de explicación** del resultado Hollywoodense. ¿Podemos ver en estos puntos la distinción entre aquellos dos tipos de cine? diferiré nuevamente la discusión de esta pregunta para más adelante.

Cambiando bruscamente de frente, desplacémonos nuevamente a la dulce Francia⁷⁶. Los surrealistas, dice Sánchez-Biosca demoraron en apropiarse del cine como medio de expresión: “En principio la vanguardia ignoró al cine, tal vez, como a la cultura masiva en general”⁷⁷. Cuenta que Breton gustaba de entrar y salir en medio de las películas. Lo surrealista no era entonces el cine sino la particular recepción que hacían de él los surrealistas⁷⁸. A pesar de esto, no demoraron mucho en ponerse al corriente, al ver en el montaje una realización de la yuxtaposición⁷⁹ que Lautreamont enunciara insuflando en Breton la sobrerealidad. Utilizará pues, al cine como instrumento de poesía⁸⁰.

Consabida es la afición del surrealismo por el sueño. A este respecto dijo Buñuel del cine: “[es] el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. [Es el] Mecanismo productor de imágenes (...) que más se parece, que más imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”⁸¹ y Artaud, por su parte “[En el cine] Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria⁸² son sus enemigos”⁸³.

La edad de oro de Buñuel, es el film surrealista por excelencia para Sánchez-Biosca. Sólo quiero hacer hincapié en un punto respecto del análisis que realiza de la película. Y

⁷⁵ Con esto hace referencia a los listados de **lugares comunes** que se empleaban en retórica durante la edad media.

⁷⁶ y al período de entreguerras.

⁷⁷ Sánchez-Biosca. op cit. p. 20

⁷⁸ Cf. Sánchez-Biosca p. 97

⁷⁹ El “Acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos.” Configura una imagen que, basada en la disimilitud, niega la disimilitud, provocando en el espectador un shock violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y el sueño (De Micheli pp. 162-163)

⁸⁰ El autor usa esta denominación en contraposición al cine como instrumento de realidad (cinema verité) o como instrumento narrativo (Hollywood). Nótese que la opinión de Artaud al respecto es concordante: “Utilizarlo [al cine] para contar historias, una acción exterior, es privarse de lo mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo (...) el cine está hecho para expresar las cosas del pensamiento”

⁸¹ Sánchez –Biosca. op cit. 87-88

⁸² Léase el cine narrativo Hollywoodense

⁸³ ARTAUD, Antonin. Cine. Madrid, Alianza, 1992. p.15

es cuando denomina collage a la aparición de una vaca caminando en una habitación y el uso de material de archivo (documentales acerca de Roma y de los alacranes). El término collage⁸⁴ resulta especialmente ambiguo, por cuanto remite a distintos puntos: Por un lado refiere al procedimiento cubista consistente en agregar a las pinturas un recorte de periódico, o un objeto, de esta manera, para Bürger:

“La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata solo de la recurrencia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad”⁸⁵.

Por otro lado, Ernst llama collage al fotomontaje, pero él mismo admite que muchas veces no se necesita cola para realizar un collage, basta con escribir una frase bajo una fotografía para subvertir por completo el significado de la misma. Para evitar confusiones denominaremos collage a la ya mentada técnica cubista. Entonces podemos calificar de collage el específico caso de montaje en que añade a *la edad de oro* trozos de documentales, pero la sorpresiva aparición de la vaca en el dormitorio, como la de los borregos en la casa burguesa de *El ángel exterminador* son, en mi perspectiva, una típica imagen surrealista⁸⁶ y no responden a la definición de collage.

Luego de esta disgregación terminológica me parece propicio retomar a Antonin Artaud y exponer algunos puntos de su pensamiento acerca del cine.

“Uno de los principales obstáculos para la realización de un film, bueno o malo, es su costo. Además, la necesidad de amortizar, lo más rápido posible y con seguridad, un film que haya costado a menudo varios millones”⁸⁷ “En el actual estado de cosas, estimo que un film de vanguardia que no sobrepase los 100.000 francos no sería un mal negocio; y ya he dado los primeros pasos en un negocio de este tipo.

Naturalmente, dicha firma no limitaría su actividad a los films de vanguardia solamente; la fórmula sería, sobre todo, **realizar films de corto metraje, de cualquier tendencia**^{88, 89}.

Si bien no tengo certeza de la fecha de este documento denominado *Proyecto de constitución de una firma destinada a producir films de corto metraje, con una amortización rápida y segura*, es evidente que su visión no concuerda con la revolución

⁸⁴ El significado original era “encolado”, es decir, pegado con cola.

⁸⁵ Bürger. *op cit.* p.142

⁸⁶ Véase nota 65

⁸⁷ Artaud. *op cit.* p.18. Confieso que esta visión pragmática e incluso economicista, suscitó gran sorpresa tras mi primera lectura.

⁸⁸ Ambos destacados son míos.

⁸⁹ Artaud. *op cit.* p. 19

socialista y, en consecuencia, asumo que Artaud había sido ya expulsado de la cofradía de Bretón. ¿Deja Artaud de ser surrealista por eso? ¿se convierte en neovanguardista⁹⁰? En mi opinión, no (Pero pronto veremos el caso de Richter para apoyar mi opinión en un ejemplo).

Dirá luego, acerca de *la rebelión del carnicero*⁹¹: "este guión puede ser realizado de tal manera [...] que resulte imaginable la idea de que el público habitual de este género de films deba ampliarse notablemente"⁹² apelando a masificar el público objetivo del film⁹³ como cuando propone "La firma que lo produzca será la encargada de hacer lo necesario para la publicidad, su explotación y venta en Francia y en todos los países, comprendidos Japón y América"⁹⁴ "95". Artaud está pensando en un cine económicamente sustentable, lo que nos lleva a pensar en el cine no como arte pero como industria. Pero para Artaud ambas concepciones no son, necesariamente, excluyentes. Por el contrario al referirse al cine alemán afirma: "Los alemanes hacen films comerciales, en el buen sentido de la palabra, es decir, que sus films, siendo de una alta calidad técnica y artística y siendo muy humanos, se venden fácilmente"⁹⁶.

Mas al hablar de masificación del público no podemos dejar de exponer el pensamiento Benjaminiano. Walter Benjamin en *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* admite que "En las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Esta no solo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza. Y la impone porque la producción de una película es tan cara..."⁹⁷.

Pero para Benjamin, a diferencia de Artaud, la reproductibilidad técnica implica consecuencias catastróficas, en tanto desplaza la (pr)esencia de la obra; la aleja de su

⁹⁰ Aludo con esto a la frase de Bürger: "La neovanguardia institucionalizala vanguardia como arte, negando las genuinas intenciones vanguardistas" (Bürger. op cit. p. 113)

⁹¹ Guión de su autoría

⁹² Artaud. op cit. p. 22

⁹³ Sanchez Biosca afirma que, a diferencia de Artaud, en la década del veinte "algunos intelectuales y artistas pugnaban todavía por lograr para el cine artístico ámbitos de consumo distintos del cine comercial"

⁹⁴ Sánchez-Biosca atestigua el éxito de *El Gabinete del Dr. Caligari* en estos mercados extranjeros. Por otro lado, y en esto Artaud se contradice, la distribución internacional de un film supone el doblaje del mismo, asunto contra el que Artaud enarbolará un rechazo radical apreciable en la siguiente descalificación: "esos procedimientos híbridos que el buen gusto rechaza, con el que no se satisfacen ni la vista ni el oído"p. 32. Borges en El doblaje calificará al procedimiento como "un maligno artificio" (en Discusión de 1932).

⁹⁵ Artaud op cit p. 23

⁹⁶ Ibidem. p. 44

origen; arruina su aura⁹⁸. La masificación de la obra y su público implican que ella se convierta en mercancía en tanto su valor exhibitivo supera su valor cultural.

Es evidente la diferencia del enfoque de Artaud y el de Benjamin acerca de la masificación del cine. Sin inclinarme por ninguno dejaré a ambos para una posterior reflexión. Por lo pronto quisiera reproducir el pensamiento de Sánchez-Biosca a propósito de la asimilación que Hollywood hace del surrealismo. Él afirma que se restringió el uso de los procedimientos surrealistas al “tratamiento de estados psíquicos perturbados (traumas, sueños, pesadillas) así como para configurar las atmósferas asfixiantes del cine negro”⁹⁹.

A propósito de la transformación o el traslado del cine vanguardista a otros campos con los que, inicialmente, no eran compatibles Sánchez-Biosca opina: “Curioso es que el espíritu burlón y espontaneísta haya encontrado en los espacios publicitarios un soporte para financiarse”¹⁰⁰.

Partiendo de esta cita y retomando mi inquietud respecto de la compatibilidad entre vanguardia y mercado quiero detenerme en un caso, desde mi perspectiva, paradigmático, en cuanto expone con una vertiginosidad sin igual¹⁰¹ el traslado del montaje vanguardista desde su uso primitivo, a la retórica propia de la publicidad. Es el caso de Hans Richter, realizador cinematográfico alemán que, en la década de los veinte, ve películas dadaístas como *Entre'act* (Picabia-Clair) y *Le Ballet Mechanique* (Léger)¹⁰² y reacciona ante ellas con obras como *Estudio filmico [Filmstudie]* y *Rebelión matutina [Vormittagsspuk]*. En ambas piezas pueden apreciarse citas directas a las obras de Picabia-Clair y Man Ray, entre ellas los “planos detalle” de un ojo¹⁰³, o el repetido ascenso por la escalera¹⁰⁴.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1986. p. 27

⁹⁸ Por aura Benjamin entiende el aquí y el ahora irrepitible de la obra; la unicidad de la misma; “la manifestación irrepitible de una lejanía [origen] (por cercana[o] que pueda estar)” (Benjamin Op Cit. p. 24). En realidad, para Benjamin, el aura venía “destruyéndose sin miramientos” desde la poesía y el fotomontaje dadaísta. (Cf. Benjamin, Op. Cit. p. 50.)

⁹⁹ Sánchez-Biosca. op cit p. 143

¹⁰⁰ *ibidem* pp. 44-45

¹⁰¹ Carente, por lo demás, de motivaciones y presiones políticas.

¹⁰² La autoría de *El ballet mecánico* ha sido atribuida a Léger, pero se puede apreciar en ella la factura de Man Ray a cada instante. La presencia de Kiki de Montpamase es sólo un burdo ejemplo de las marcas que gritan la presencia de Man Ray. Léger fue el socio capitalista de la producción. El problema de la autoría se hace presente aquí no exactamente como lo pensaron los dadaístas, es decir, Léger no era un artista reconocido cuya firma visara algo para convertirlo en arte o producir plusvalía en el film; al contrario, la disputa aquí es causada estrictamente por un asunto de propiedad. Debo agradecer esta información al Sr. Walter Schobert quien, hace algunas semanas, visitó Santiago para presentar y comentar el cine alemán de vanguardia.

¹⁰³ Órgano predilecto de las vanguardias. Véase la *shockante* primera escena en *Un perro andaluz*

Casi de inmediato filma *inflation* [inflación], encargo de la U.F.A. que debía explicar el fenómeno inflacionario en la menor duración posible (su extensión final es de tres minutos) y sin palabra alguna. En *inflation*, Richter hace gala del manejo vanguardista del montaje y la música que aumenta vertiginosamente de tempo en la medida que los pfening¹⁰⁵ pierden su valor de cambio.

A continuación filma dos cortas cintas publicitarias: Todo cambia, todo se agita y La magia de dos centavos.

En *Todo cambia, todo se agita* [Alles dreht sich, alles bewegt sich] promociona una feria. En este film se puede ver el uso de la doble exposición en un plano en que el público de la feria ve, con gran asombro, a un artista caminar sobre una cuerda floja vertical.

En *La magia de dos centavos* [Zweigroschenzauber] se promociona una revista cuyos numerosos y dispares contenidos aparecen montados sucesivamente, ingeniosamente fundidos el uno en el siguiente, para finalmente enmarcarse en una escena que muestra, en un plano subjetivo, una mano que hojea la revista para, finalmente, cerrarla mostrando la portada y el precio. Quiero detenerme en uno de esos fundidos. Una persona cobra por mirar por un gran telescopio, alguien paga la suma. La toma siguiente muestra una inmensa luna que por medio de fundido se convierte en la blanca calva de un hombre que luego se calza el sombrero de copa. Este rechoncho calvo vestido de sombrero de copa puede leerse como alusión a la figura-tipo del burgués que, desde la pintura expresionista, se venía utilizando. En este sentido puede apreciarse, desde mi perspectiva, no sólo la doble presencia de la técnica vanguardista y el fin publicitario, sino que además la convivencia de motivos contradictorios: la figura del burgués que había sido criticada y ridiculizada, en medio de una cinta que tiene como finalidad la (pro)moción y venta de una revista de variedades.

Bajo mi perspectiva films como éste vienen a contradecir afirmaciones como: “La neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte, negando las genuinas intenciones vanguardistas”¹⁰⁶ No porque la neovanguardia no haya de hecho institucionalizado la vanguardia y sus técnicas, sino porque **la misma vanguardia comenzó con este proceso de paulatina institucionalización**¹⁰⁷.

Es interesante, para apoyar la hipótesis (en negrita) que en la reunión de cineastas vanguardistas realizada en 1929 en Londres¹⁰⁸ (que incluía un taller o workshop), Richter vuelve a realizar una cinta estrictamente vanguardista. *Everyday* tematiza la tediosa y repetitiva vida de un oficinista y en ella se puede ver a Eisentein en el papel de policía de

¹⁰⁴ Se monta una secuencia de alguien subiendo una escalera repetidas veces sin que el personaje llegue nunca a la cúspide.

¹⁰⁵ Moneda de la época.

¹⁰⁶ Bürger. op cit. 113

¹⁰⁷ Léase arruinamiento, desde la perspectiva de Jean Louis Deotte

¹⁰⁸ Antes se habían realizado dos: la primera en Alemania y la otra en Suiza.

tránsito y a Arp. Es decir, nadie excluyó a Richter de las reuniones de vanguardistas por haberse involucrado en publicidad.

Aprovechando la aparición de Eisentein desplazará la exposición, nuevamente a Rusia. Los críticos están bastante de acuerdo en afirmar que David Llewelyn Wark Griffith constituye una gran influencia del cine Soviético: “Los soviéticos encontraron en las imágenes de *Intolerancia* de Griffith una verdadera enciclopedia en la que experimentar”¹⁰⁹. Partiendo de la base de las tesis sobre el movimiento de Bergson, Deleuze establece una separación tajante respecto de la manera en que Griffith montaba respecto de la de Eisentein. Mientras el montaje de Griffith es orgánico:

“Griffith concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica. Su hallazgo fue ése. El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas (...) estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen un montaje alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la otra de acuerdo a un ritmo. Pero es preciso que la parte y el conjunto entren a su vez en relación, que intercambien sus dimensiones relativas”¹¹⁰ (...) es preciso también que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo superan el conflicto o restauran la unidad”¹¹¹.

El de Eisentein es dialéctico: “Eisentein dirá que la imagen-movimiento es célula del montaje, y no simple elemento del montaje. En resumen, el *montaje de oposición* sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dialéctica del Uno que se divide para formar una unidad nueva más elevada.”¹¹²

La división o cesura determina una relación áurea. El paso de un instante (resultado de la división) al otro supone un salto patético en que el segundo “adquiere una nueva potencia (...) La inserción del primer plano, en Eisentein, marcará precisamente un salto formal de esa índole, un cambio absoluto, es decir, una elevación de la imagen al cuadrado: en relación con Griffith, es una función absolutamente nueva del primer plano.”

¹¹³

Para Eisentein “lo patético consiste en hacer saltar al espectador de su butaca (...) golpearlo con una violencia tan fuerte...”¹¹⁴ que *El acorazado Potemkin* no pasó la censura alemana y, como en la URSS no disponían de la tecnología para copiarla¹¹⁵, la humanidad se perdió el director’s cut.

Me parece interesante recalcar algo en la línea argumental de la ideologización-retorización. *Octubre* es filmada por encargo del comité central para

¹⁰⁹ Sánchez Biosca op cit. p. 142

¹¹⁰ Deleuze ejemplifica con el primer plano que mientras produce el agrandamiento de un detalle miniaturiza el conjunto.

¹¹¹ DELEUZE, Gilles: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Paidós, 1991. pp.52-53*

¹¹² Ibidem. 57. Luego, si leemos a Deleuze desde la distinción orgánica/inorgánica de Bürger, el montaje de Griffith sería menos vanguardista que el de Eisentein.

¹¹³ Deleuze op cit. p.59

celebrar el aniversario de la revolución y nunca podré olvidar la cara de villano del actor que representaba a Trotsky. Vemos aquí, una vez más, la propaganda en el arte soviético. Pero el mismo Trotsky había visto en el cine “el mejor instrumento de propaganda de cualquier tipo”¹¹⁶.

Dudley Andrew en *Las principales teorías cinematográficas* aclara que Eisentein “nunca abandonó la esperanza de que el realizador, por medio de una calculada estructura de atracciones¹¹⁷, pueda moldear los procesos mentales del espectador”¹¹⁸. Este efecto persuasivo o revolucionario (dependiendo del prisma ideológico) se logra a través del montaje “En el cine, los sentidos perciben atracciones, pero el significado cinematográfico queda generado sólo cuando la mente salta hasta su comprensión atendiendo al choque de esas atracciones”¹¹⁹.

El montaje, para Eisentein no es sólo un procedimiento al servicio del cineasta, al contrario, afirma que “Mayakovski cercena el verso como lo haría un experto montador”¹²⁰. Incluso afirma que el proceso en que un actor invoca la emoción o el mismo proceso de memoria, operan por montaje. Para concluir:

“¿Cual es la deducción que hacemos de todo lo dicho? La deducción de que no hay contradicción entre el método con que escribe el poeta, el método con que actúa el actor¹²¹ que lo plasma en su interior, el método con que el mismo actor

¹¹⁴ Sánchez Biosca op cit. p.71 No se puede evitar la similitud del pathos de Eisentein con el shock Dadaísta (luego surrealista). Algo parecido pasa cuando en *Anotaciones de un director de cine* Eisentein define el montaje como “dos trozos cualesquiera, puestos uno junto a otro, se unen indefectiblemente en una nueva idea, surgida de esa contraposición como nueva unidad” (p.125) que “siempre se diferencia de cada sumando, considerado independientemente”(126). La similitud de esta definición con la de imagen surrealista es casi completa.

¹¹⁵ Ante la mirada de Benjamin ¿esta deficiencia tecnológica convierte a la Rusia de esta época en un país donde el cine no arruina su aura? Claramente no, pues bajo la perspectiva benjaminiana el registro mecánico de la actuación por la cámara implica, de por sí, la destrucción del aura.

¹¹⁶ Albèra, François (compilador).*Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona. Paidós, 1998. p. 19

¹¹⁷ “Eisentein sostenía que cada elemento funciona como una atracción circence, diferente de las otras atracciones bajo la carpa, pero sobre una base igual, y capaz de impartir al espectador una precisa impresión psicológica” (Andrew p. 77)

¹¹⁸ Andrew op cit. p. 73

¹¹⁹ ibidem p. 81

¹²⁰ EISENSTEIN, Serguéi: *Montaje 1938*. En: *Anotaciones de un director de cine*. Moscú, Ed.Progreso. p. 165

¹²¹ **Muy de otro modo que Eisentein, Benjamin ve en en la actuación para el cine una desventaja, ya que “Su ejecución no es unitaria, sino que se compone de muchas ejecuciones”(p. 37) poniendo énfasis no en la invocación que el actor hace del sentimiento sino en la práctica actoral cinematográfica. Como ésta depende de los distintos planos a filmar, es fragmentaria y Benjamin prefiere aún lo Bello como unidad “Nada pone más drásticamente de bulto que el arte se ha escapado del reino del halo de lo bello, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento”(p. 38)**

realiza las acciones en el interior del cuadro y el método por el que sus acciones, sus actos, como las acciones del medio que lo circunda (en general, rodeo el material de la película cinematográfica) rutilan y fulguran en manos del director a través de la exposición del montaje y la estructuración del film en su conjunto.”

122

Conclusiones

Volviendo a las preguntas planteadas con antelación debemos concluir, primero que todo, que la ideologización del montaje no lo hace menos vanguardista. Prueba de esto son la actividad de Heartfield y la vanguardia Socialista que siempre estuvo vinculada a la revolución como elemento de propaganda ¹²³.

Luego hemos visto que en la concepción de Artaud el cine vanguardista debe apelar a un público masivo. Más aún, en la obra de Richter, observamos cómo el montaje explícito puede usarse en films de corte publicitario. Esto nos lleva a la conclusión de que a pesar de que las vanguardias pueden comprenderse desde su protesta ante el arte burgués, la protesta no excluye del todo al cine mercantilizado. Entonces ¿dónde está la diferencia entre el cine como industria y la propuesta vanguardista?

Hemos trabajado en constante comparación con el paradigma Hollywoodense. Respecto de él, Sánchez-Biosca afirma: “el cine clásico Hollywoodense encuentra sus modelos en fórmulas pre-vanguardistas (uso de la perspectiva para configurar espacio habitable, concepción teatral de interiores, **borrado del montaje**, ¹²⁴ concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercano a la literatura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y la novela contemporáneos.” ¹²⁵

El cine comercial, en el buen sentido, (como Artaud expresaba) se diferencia del comercial (Hollywoodense) porque, mientras el primero exhibe el montaje (exhibiéndose como artefacto) el segundo efectúa una borradora del montaje, oculta el artificio. En palabras de Yuri Tynianov: “mientras que en el viejo cine el montaje era un medio de soldar, de pegar, de explicar las situaciones de la trama, medio en sí imperceptible, disimulado, en el nuevo cine se ha convertido en un punto de apoyo perceptible” ¹²⁶

Ahora bien, Hollywood fagocita las técnicas surrealistas convirtiéndolas en lugar

¹²² *Eisentein op cit p. 171*

¹²³ Aunque es importante distinguir entre el papel activo que el espectador tiene en la lectura del montaje Eisenteiniano y el papel pasivo que se espera del espectador en la propaganda nazi.

¹²⁴ El destacado es mío

¹²⁵ Sánchez-Biosca. op cit. 22

¹²⁶ Albèra op cit p. 93

común: las institucionaliza, las arruina, las colecciona, las yuxtapone a elementos prevanguardistas con lo que homogeneiza el total anulando las diferencias que previamente los elementos tenían.

Tras la segunda guerra Hollywood será el juez. Hollywood dictamina lo que rescata de la labor vanguardista condenando al olvido¹²⁷ todo lo demás¹²⁸.

Desde un punto de vista enunciado por Williams¹²⁹ las gigantescas productoras Hollywoodenses funcionan, además, como patrocinadores, es decir, como nuevos padrinos, como tutores paranacionales. Raymond Williams afirma, en consecuencia con Deotte, “con la vigencia de las instituciones patrocinadoras y directivas, la misma producción [cultural] sufre un proceso ininterrumpido de homogeneización”¹³⁰.

Este proceso de homogeneización puede apreciarse al comparar la estructura de los films Hollywoodenses entre ellos o al contrastar las tristes (re)versiones¹³¹ que Hollywood realiza de películas europeas. Ejemplos de esto pueden verse comparando *Abre los ojos* con *Vanilla Sky* o la angelical trilogía de Wenders con el clisé que resultó de su adaptación a Hollywood¹³², pero esto es materia de otro trabajo.

Bibliografía

ADES, Dawn: Fotomontaje. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002

ALBÈRA, François (comp): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Barcelona, Paidós, 1998. pp. 17 – 36; 77 – 100; 135 – 138; 195 – 209.

ANDREW, Dudley: Las principales teorías cinematográficas. Madrid, RIALP, 1993. pp. 37 – 296.

ARTAUD, Antonin. Cine. Madrid, Alianza, 1992. pp 7-44

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

¹²⁷ El shock dadaísta o surrealista; el pathos Eisenteiniano desaparecen probablemente antes, cuando el asombro del público se torna en costumbre

¹²⁸ En los últimos dos párrafos leo el proceso desde la terminología que Jean Louis Deotte utiliza en: *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Editorial Cuarto Propio. Santiago.1998

¹²⁹ Punto de vista que nace de lo económico pero se extiende más allá.

¹³⁰ Williams. op cit. 103

¹³¹ Por un lado son nuevas versiones, por otro revierten, subvierten el original.

¹³² La trilogía de Wenders es la conformada por *Wings of Desire*, *Faraway so close* y una tercera cuyo título no recuerdo, pero su protagonista es el personaje de Natasha Kinski, Raphaela. La versión hollywoodense está protagonizada por Meg Ryan y Nicolas Cage y recibe el nombre *City of Angels*.

Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1986. pp. 15 - 57

BERMAN, M: *Brindis por la modernidad* en Casullo, N. El debate Modernidad Posmodernidad. pp. 67 – 91

BÜRGER, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Ed. Península, 1987. *III. La obra de arte vanguardista*. pp. 111 – 149

DELEUZE, Gilles: La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Paidós, 1991. Capítulo 3: *Montaje*. pp. 51 – 86

De MICHELLI, Mario: Las vanguardias artísticas del Siglo XX. Madrid, Ed. Alianza, 1985.

EISENSTEIN, Serguéi: *Montaje 1938*. En: Anotaciones de un director de cine. Moscú, Ed. Progreso, s.f. pp. 124 – 171

EISNER, Lotte: La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Buenos Aires, Ediciones Losange 1955. Capítulos I – IX. pp. 7 - 87

KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961. 6. *Procesión de tiranos*. p. 93 – 105. 7. *Destino*. pp.106 – 114. 8. *El caos mudo*. pp. 115 – 127. 15. *Montaje*. pp. 215 – 225. *Suplemento: La propaganda y los films de guerra nazis*. pp. 327 – 371

SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona, Paidós, 2004. *Introducción y Primera parte*. pp. 13 – 158.

SHKLOVSKI, Viktor: *El arte como artificio*. En: TODOROV, Tzvetan: Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos. Ed. Siglo XXI, México, 1970. pp. 55 – 70.

WILLIAMS, Raymond: La Política del Modernismo. Bs. Aires, Ed. Manantial, 1997.

Apéndice N° 2: Modernidad(es) - (Pos)modernidad(es); contextos Latinoamericanos

Introducción

Enfrentar dos temas tan problemáticos y problematizados como modernidad y posmodernidad presenta un desafío desde varios puntos de vista. Primero está el problema de la indefinición histórica de ambos períodos, en la medida en que la vasta escritura crítica que aborda ambos temas no ha llegado ni llegará a acuerdo respecto de limitar estos procesos fechándolos. Luego está el problema de cómo ambos procesos se vinculan el uno con el otro y, más importante aún, cómo definirlos cuando ambos han suscitado tal embrollo crítico, tal discusión entre intelectuales que incluso llevan a pensar en el desplazamiento del problema mismo hacia la reyerta entre teóricos. Además, está la dificultad que implica la vigencia de la discusión; es decir, no sólo carecemos de acuerdo frente a estos temas sino que además la discusión sigue en pie. Dar cuenta del sinnúmero de visiones parece una tarea difícil de asir y, sin embargo, trataré de exponer la mayor cantidad de perspectivas. Privilegiaré, sin duda, unas sobre otras pues la tarea

del lecto-escritor siempre implica muchas elecciones dentro de un todo. Intentaré, además, presentar las diferentes visiones siguiendo un norte preestablecido que es, sin duda, el de productivizarlas encausándolas hacia el problema mimético que será central en el informe final al cual este apéndice pertenece.

Modernidad

Si seguimos la perspectiva de Berman (1989: 69) respecto de la modernidad es fundamental, antes que todo, distinguir entre modernización y modernismo. Corresponde la primera a los procesos sociales ligados principalmente al cambio ¹³³ científico y tecnológico; y la segunda, a la variedad de valores, ideas y visiones que acompañan ese cambio. Luego, siguiendo aún su perspectiva, es posible encontrar modernidad en tres períodos históricos: En el siglo XVI (con la reforma protestante y la secularización ¹³⁴ que acompaña los cambios tecnológico-científicos ¹³⁵); hacia fines del XVIII y en el XX. Un proceso que comienza sin demasiada conciencia por parte de los individuos a quienes tocó vivir y continúa cada vez de forma más conciente y autorreflexiva ¹³⁶. La escritura de Rousseau es un ejemplo de esta autorreflexividad y la Revolución Francesa, un hito moderno que se muestra, según Deotte, paradójico ¹³⁷ en tanto el Estado francés define, con la declaración de derechos del hombre, un hombre universal, es decir, plantea derechos iguales para hombres distintos. Por añadidura, los tres conceptos que tal revolución usó como bandera (hermandad, igualdad y fraternidad) velan un cuarto: el concepto de propiedad privada, que subyace a esta burguesa revolución. Una vez más se evidencia la paradoja en la pareja compuesta por propiedad e igualdad. Siendo la propiedad privada un vestigio de estados previos a la modernidad burguesa-revolucionaria. Ya hacia el siglo XX se han esparcido por el mundo estos principios (y los puntos de vista que de ellos se desprenden) nacidos del imperio de la razón iluminada e iluminista.

Para entender el imperio de la razón que motivará el cambio moderno resulta útil la concepción de Adorno: “El iluminismo, en el sentido más amplio del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos (...) liberar al mundo de la magia (...) mediante la ciencia, disolver

¹³³ Evito palabras como evolución o desarrollo para no valorizar procesos que la modernidad vio en términos positivos y que luego, en una visión post-guerra, post-catástrofe, serían evaluados de contraria forma.

¹³⁴ Tanto de la ontología como de las relaciones sociales.

¹³⁵ Léase, (*inter alia*) la revolución de paradigma que se produce con Galileo.

¹³⁶ Como señalé en el apéndice anterior, para Berman, la autorreflexión es un concepto básico para definir la modernidad.

¹³⁷ Prefiero la escritura fonética de paradoja pues abisma el concepto hacia el sentido “fuera (o más allá) de la doxa”, es decir fuera del sentido común, de la opinión común.

los mitos y confutar la imaginación” (Adorno, 1987:15). Pero la mirada de Adorno y Horkheimer es, como la de Benjamin, catastrófica, o tal vez post-catastrófica (simplificando bastante, post-Auschwitz ¹³⁸) de lo que se desprende la pregunta que da inicio a *La dialéctica del iluminismo* “[¿] Por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie [?]” (1987:7). Es posible complementar críticamente esta mirada adorniana con el siguiente pensamiento de Baudelaire (sin duda pre-Auschwitz, es decir anacrónico, pero no por eso indigno de (la) relación): “todo pueblo es académico cuando juzga a otros, todo pueblo es bárbaro cuando se ve juzgado” (Baudelaire 1986:127) De donde se desprende un concepto de barbarie asociado a la otredad, a la alteridad. La barbarie adorniana, por otra parte, en otro tiempo, corresponde al fascismo.

Continúa Adorno diagnosticando “un estadio en el que el pensamiento se transforma inevitablemente en mercancía” (1987:8), un progreso destructor, progreso/regreso ¹³⁹ que pasa por la domesticación y la corrupción que el consumo ejerce sobre la masa. No debe, entonces, circunscribirse la mirada catastrófica adorniana a la reacción ante el fascismo; para él, la tendencia a la autodestrucción pertenece desde el comienzo a la racionalidad (1987:13). La denuncia de Adorno refiere a la instrumentalización de las (re)velaciones científicas.

Si bien Adorno termina estableciendo la similitud entre iluminismo y la previa fase mitológica (pre-moderna), no es menos cierto que en cuanto a la actividad representativa define una clara diferencia: “En la fase mágica, sueño e imagen no eran considerados como un signo de la cosa, sino que estaban unidos a ella por la semejanza o por el nombre. No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad. La magia, como la ciencia, busca fines, pero los persigue mediante la mimesis y no a través de una creciente separación del objeto” (1987:24) Esta abstracción del sujeto respecto del objeto se basa, según Adorno, en la relación de dominación del amo con el servidor” ¹⁴⁰.

Si Benjamin, hacia el final de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, postula la politización del arte y la estetización de la política, Adorno postulará que la ciencia neopositivista se convierte en esteticismo y el arte, en su reproducción integral y dócil de la realidad se ha convertido en ciencia positivista. En esta última categoría entra el cine documental puro (si tal cosa existe) que perseguían los teóricos y realizadores de la llamada teoría cinematográfica realista ¹⁴¹, como Siegfried Kracauer, quien “piensa en el cine como un instrumento científico” ¹⁴².

¹³⁸ Sin querer caer en un simplismo ni tratar de calificarla de reaccionaria, la mirada de las vanguardias artísticas de entreguerras son no menos post-catastróficas. La catástrofe en este caso es la Primera Guerra Mundial.

¹³⁹ Nuevamente paradójico.

¹⁴⁰ Podemos establecer la siguiente igualdad matemático- iluminista: **sujeto/objeto:domine/servus**

¹⁴¹ Véase: Dudley, Andrew *Las principales teorías cinematográficas*. Rialp, Madrid. 1993 (2ª parte)

¹⁴² Ibid 8 p.142

La desaturización del arte que Benjamin ve en el cine, en Adorno aparece ligada al concepto (pre-moderno/pre-iluminista, mítico, mágico) de 'maná': "todo aquello que resulta desconocido, extraño, todo aquello que trasciende el ámbito de la experiencia, aquello que en las cosas es más que su realidad conocida. Lo que el primitivo siente como sobrenatural no es una sustancia espiritual opuesta a la material, sino la compilación de lo natural respecto al miembro singular ¹⁴³ " (1987: 28). La percepción iluminista de la realidad, en contraposición, resulta abarcadora, totalizante e inmanentista, en tanto deroga la dimensión que trasciende la realidad: "No debe existir nada *afuera*, puesto que la simple idea de un *afuera* es la fuente genuina de la angustia" (1987:29-30). Esta relación adentro/afuera puede verse reflejada en la relación sujeto/objeto y en la relación del 'yo' con el 'otro' que justifica la violenta imposición sobre el bárbaro (entendido en la concepción de Baudelaire) que se reproduce en el exterminio judío por parte del nazismo.

Esta característica totalizadora e igualadora del iluminismo-positivismo moderno puede apreciarse también en el concepto de 'colección' que Déotte trabaja respecto de la museificación moderna, en tanto la colección homogeneiza la diferencias de los elementos que en ella se yuxtaponen. Dice Adorno: "La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Torna comparable lo heterogéneo, reduciéndolo a grandezas abstractas" (1987:20), para luego agregar: "Una sola diferencia, la que existe entre el propio ser y la realidad, absorbe a todas las otras. Si se dejan de lado las diferencias el mundo queda **sometido** ¹⁴⁴ al hombre" (1987:21).

Volviendo a la perspectiva mimética ¹⁴⁵, el desarrollo adorniano de la *Dialéctica del iluminismo*, puede resumirse en las siguientes proposiciones: la imitación (principio de la magia) es prohibida por la razón tanto como por la religión judía ¹⁴⁶; desde la perspectiva iluminista, entonces, "No se debe influir más sobre la naturaleza identificándose con ella, sino que es preciso dominarla mediante el trabajo" (1987:33). Pero, finalmente, "Cuanto más se enseñoorea el aparato teórico de todo lo que existe, tanto más ciegamente se limita en reproducirlo. De tal manera el iluminismo recae en la mitología de la que nunca ha sabido liberarse" (1987:42).

Ahora bien, me parece quedó trunca la mención a Deotte respecto de los conceptos de colección en el marco de la museificación. Al respecto habría que, por lo menos, profundizar un poco en su concepción de museo. El museo forma una importante parte

¹⁴³ En la cosmogonía mapuche puede apreciarse esta duplicidad no oposicional en la anfibiología que caracteriza el lenguaje mapuche. En tanto en mapudungún una palabra como 'piedra' contiene tanto el sentido material que nos es usual como el inmaterial/espiritual 'asiento de duendes'.

¹⁴⁴ El destacado es mío.

¹⁴⁵ Que es la que espero resulte útil al desarrollo del informe final del cual este texto es un apéndice.

¹⁴⁶ Esto se manifiesta en la prohibición de pronunciar el nombre de Dios. Es interesante que Adorno no haga alusión a la prohibición Islámica de la reproducción que abarca tanto a Dios como al hombre (pues a su semejanza está hecho) y, como señala Borges en La busca de Averroes, también al género dramático.

de la modernidad en tanto (en el caso particular de Francia) se construye como receptáculo de la memoria. La construcción del museo es la construcción de una memoria que funciona como pilar de la sociedad que se está construyendo. Pero este proceso implica un olvido activo; es decir, cuando el nuevo Estado francés elige lo que quiere recordar, previamente escoge lo que ha de olvidar. El pasado que se decide preservar aparece finito y destinado a la contemplación. Contemplación del pasado monumentalizado, arruinado.

Hemos visto, tal vez a una velocidad demasiado vertiginosa, y siguiendo la perspectiva adorniana, un breve contraste entre lo que la modernidad quiso ser y lo que finalmente resultó de ella, expresado en la mirada crítica y post-catastrófica de Adorno. La verdad es que la modernidad abrigó siempre la tensión pro/regreso y de ello dan cuenta primero el romanticismo y luego el simbolismo. La luz que el iluminismo promete es también encandilante y, como he señalado antes, todo cayó por su propio peso con la funesta llegada de las guerras mundiales.

Diversas reacciones nacen de la catástrofe: En el arte y la política las vanguardias se manifiestan en contra del orden burgués y la falacia progresista desde vectores políticos a veces contrarios, pero siempre en direcciones radicalmente contrapuestas a los sistemas hegemónicos (y de representación) previos. En la crítica hay que mencionar la posición de Habermas, quien declara el proyecto moderno trunco y llama a completarlo; Lyotard, por otro lado, declara que Auschwitz es el hito que marca la caída de los “grandes relatos” que sustentan la modernidad y, por lo tanto, la da por acabada.

Latinoamérica

En un espacio más cercano, cabe el cuestionamiento acerca de cómo la modernidad llega a nuestras latitudes latinoamericanas. Volviendo a los tres momentos de modernidad que Berman define, comienzo por descartar en Latinoamérica un momento moderno en el siglo XVI. Esto parece evidente si pensamos que España estaba bajo el fuerte influjo contrarreformista, es decir, entendiendo la modernidad como el momento en que la razón (encarnada en la ciencia positivista) sustituye a Dios¹⁴⁷, se puede afirmar el impulso contrarreformista en la dirección opuesta, resistiéndose a la modernidad, aferrándose a lo pre-moderno. Cabe entonces definir la conquista española y portuguesa en Latinoamérica como el reemplazo de una pre-modernidad propia por otra ajena que se le impone.

A partir de lo anterior es necesario fijar la llegada de la modernidad a Latinoamérica hacia la segunda etapa que Berman define, es decir, hacia las postrimerías del siglo XVIII junto con el afán independentista inspirado en las aún recientes Revolución Francesa e independencia norteamericana.

El problema surge al establecer las complejas relaciones entre modernidad y

¹⁴⁷ Cf. Touraine, Alain: *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires, FCE, 2000. p. 17

modernización en tanto en Europa puede hablarse de una retroalimentación ¹⁴⁸ entre ambos fenómenos (con la posible excepción de Inglaterra, pues mientras manifiesta una importante modernización llevando la égida de la revolución industrial, esto parece no tener un reflejo exacto en la autorreflexión crítica ni en la expresión artística), pero en Latinoamérica el proceso se efectúa más bien al revés del caso Inglés.

García Canclini, en *Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?*, comienza por enfrentar la crítica europea y norteamericana que ha afirmado la adopción latinoamericana de los procesos europeos como un transplante de algo ajeno y propone una lectura más sincrética ¹⁴⁹ del desarrollo, por ejemplo, de las vanguardias artísticas en Latinoamérica. Hablará entonces de este sincretismo en términos de incorporación y conjunción ¹⁵⁰. De todas maneras, cabe oponer dos formas de apropiación de los latinoamericanos para con los modelos foráneos; por un lado, “ese modo de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio está en la base de gran parte de nuestra literatura” (García Canclini 2001:89) y, por otro, “No se trata de un transplante (...) sino de reelaboraciones [traducciones/traiciones] deseosas de contribuir al cambio social” (2001:90)

A continuación declara que en Latinoamérica la modernización no logra “cumplir las operaciones de la modernidad europea. No formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural” (2001:81). Esto va acompañado de una contradicción más fuerte y de mayor importancia, pues si se establece la igualdad moderna ‘persona culta= persona letrada’ se advierte que los altos índices de analfabetismo mantenidos por la escasa escolaridad y aún más escasa educación superior, contribuyen a una modernización socioeconómica desigual. La responsabilidad de esto es, en gran parte, de las clases dominantes que perpetúan su status hegemónico evitando la igualación con las clases oprimidas e incultas que no están en posición de criticar el estado de las cosas (García Canclini 2001:67).

Entre la década del cincuenta y la del setenta, operan al menos cinco grandes cambios que García Canclini denomina ‘estructurales’, a saber: consolidación y expansión del crecimiento urbano; ampliación del mercado de bienes culturales (mediado por el aumento en la escolaridad y población universitaria que reducen ostensiblemente el analfabetismo); llegada de la televisión y el avance de ‘movimientos políticos radicales’ ¹⁵¹. Es decir, entre estas tres décadas se percibe una modernización con factores que la

¹⁴⁸ Con el uso de la palabra retroalimentación queremos adherir a la crítica que García Canclini hace a Perry Anderson cuando lo tacha de determinista por afirmar que “las condiciones socioeconómicas produjeron las obras maestras del arte y la literatura”. (2001:85)

¹⁴⁹ Un sincretismo que también es posible visibilizar en la mezcla religiosa que resulta de la colonización.

¹⁵⁰ Cf. García Canclini (2001), p. 86 y p. 89, respectivamente.

¹⁵¹ Cf. García Canclini (2001:95)

hacen comparable a la modernización europea. El retraso es, sin duda, evidente y aproxima muchísimo las fechas con la llegada de la llamada posmodernidad (pero dejemos esto para más adelante).

Es sólo a mediados de la década de los sesenta que puede hablarse de una democratización de la cultura ¹⁵² pero no en manos del Estado, por el contrario, bajo el mecenazgo de las empresas e intereses privados. Este mecenazgo, función eminentemente paternalista y de corte pre-moderno ¹⁵³, tenderá a la monopolización de los medios masivos y en muchos casos, a la monopolización de las expresiones artísticas y la crítica en un circuito/círculo cerrado/vicioso.

Pero la monopolización de los medios masivos de comunicación es, desde la opinión de Idelber Avelar (1999), un fenómeno pos-moderno y en su opinión:

“Latin American postmodernity is postdictatorial –that is, the continent`s transition to a postmodern horizon is carried out by the dictatorship– because the old populist or liberal states could not usher in this new phase of capital, because they were global capital`s prospective victim`s themselves. Only the military technocracy was qualified, in the eye of the ruling clases, to purge the social body of all elements resistant to the reconfiguration” (1999:79)

Tanto en la percepción de Avelar como en la de Sarlo (1997) esa reconfiguración puede expresarse como el paso del Estado al mercado ¹⁵⁴. Entonces, la monopolización que, en manos de privados, comienza hacia la década de los sesenta (de la que García Canclini venía hablando) es también parte de la mercantilización, del tránsito del Estado al mercado. Comienza pues, antes de la transición que Avelar denuncia en estricta relación a las dictaduras. Pero como bien hace notar García Canclini, los intereses privados son políticamente ubicuos. ¹⁵⁵

Recapitulando, es posible apreciar el desfase temporal y la desigualdad con que la modernización llega a una Latinoamérica tempranamente modernista que con rapidez, y a partir de cambios modernizantes, comienza a presentar síntomas posmodernos.

Si la modernidad europea se construye como identidad diferenciándose del pasado pre-moderno, la modernidad Latinoamericana se construye a partir de la Europea, pero el tránsito transatlántico evidencia una distancia que opera como carencia, como orfandad respecto del modelo/padre (sin duda, una lectura psicoanalítica). En este sentido, Avelar afirma que la literatura del ‘boom’ es una expresión edípica del asesinato del padre, en tanto constituye un acto de independencia de los modelos europeos, que triunfa en Europa y el mundo.

La literatura de dictadura y postdictadura efectúa la tarea del duelo, que es una tarea

¹⁵² Cf. (2001:98). Si bien García Canclini habla de democratización del cosmopolitismo nos parece que la relación metonímica es válida.

¹⁵³ Lo que no excluye expresiones de mecenazgo modernas y posmodernas, como el patrocinio, que Williams pone de relieve.

¹⁵⁴ Cf. Avelar (1999:11); Sarlo (1997:9)

¹⁵⁵ Cf. (2001:103)

de olvido activo en oposición al olvido pasivo que las dictaduras intentan imponer. La tarea del duelo puede apreciarse, según Avelar, en la literatura testimonial y confesional de (post)dictadura que, muchas veces opera alegóricamente (como en *Casa de Campo*) pero no como método de evitar la censura sino como respuesta natural de la derrota política. En el plano de la mimesis, es interesante la tendencia que Avelar expone respecto de la literatura alegórica de (post)dictadura en tanto se hace irrepresentable el espacio externo de los escenarios representados (2001:73). En oposición a esto, el realismo mágico se define a sí mismo en relación con un exterior que debe ser internalizado para luego ser demonizado, apropiado para luego ser conjurado (2001:76-77).

Es evidente la relación que Avelar propone entre memoria y literatura (pos)dictatorial/moderna. Casullo (1998) propondrá también la literatura y crítica europea como expresión de memoria desde un 'presente moderno en progreso infinito' hacia un pasado con una ausencia¹⁵⁶, la ausencia del burgués que lucha por emanciparse de la monarquía y se ha diluido en la figura de un burgués 'utilitarista'. En palabras de Casullo: "el burgués extinguido, la figura de una subjetividad que falta, es una falta que permite pensar críticamente 'la historia del presente'" (1998:78). Pero la distancia que media entre Europa (considerada como centro del cambio) y Latinoamérica (periférica) impide que la mirada latinoamericana se sitúe en esta misma dirección. El duelo que la literatura Latinoamericana efectúa es un duelo posmoderno y la ausencia no está en relación a esa figura del burgués perdido sino con el compañero(a)¹⁵⁷ muerto a manos de la dictadura.

Pero no puedo seguir tachando esto y lo otro de posmoderno sin un recorrido al menos breve por la idea de la posmodernidad. Me serviré para esto, principalmente, de Zigmunt Bauman (2001).

Posmodernidad(es)

Siguiendo a Avelar, hemos dicho que el paso de la modernidad a la posmodernidad puede leerse como el paso del Estado al mercado (paso guiado por las dictaduras). Esto coincide con la privatización¹⁵⁸ de los circuitos artísticos que García Canclini denuncia en Latinoamérica hacia las décadas de los sesenta y setenta. Pero este último proceso (y en general el tránsito) supone un conflicto entre lo que antes era público y ahora es privado, entre lo que era colectivo¹⁵⁹ y ahora es individual. Este es el primer punto que quisiera

¹⁵⁶ Cf. (1998:74)

¹⁵⁷ Que en el caso de la literatura confesional, puede ser el mismo autor indiferenciado respecto del narrador.

¹⁵⁸ Bauman afirmará, además, la privatización de la tarea de hacer frente a los riesgos producidos colectivamente; entiéndase, por ejemplo, seguro de desempleo (Cf. Bauman 2001: 52.).

¹⁵⁹ Que no es lo mismo que comunitario.

destacar de la posmodernidad: la **individualidad** no como construcción del sujeto (individuación) sino como fragmentación de lo otrora colectivo. Así, los grandes proyectos que antes pertenecieron a la humanidad toda: “los ideales de belleza, pureza y orden [...] en la actualidad deben perseguirse - y realizarse – a través de la espontaneidad, la voluntad y el esfuerzo individuales.

La libertad individual, en otro tiempo [léase en tiempos modernos] un riesgo y un problema (probablemente el problema para los constructores del orden [hegemónico], se ha convertido en el principal valor y recurso de la autocreación continua del universo humano” (2001:9). La modernidad sacrificaba la libertad individual (contrato social) por la seguridad, pero en la posmodernidad la libertad individual, al contrario, debe ser producto del sacrificio de la seguridad. La amenaza se presenta de muchas formas;¹⁶⁰ Ya desde tiempos modernos en el extraño, el otro, lo sucio (respecto de lo ordenado/puro¹⁶¹) cuya extrañeza no está determinada por medio de alguna ‘cualidad intrínseca’ sino por ‘su ubicación dentro del orden de cosas concebido por los buscadores de pureza’. Un orden que supone higiene y jerarquía. (2001:14-16) “Tanto barrer el suelo como estigmatizar a los traidores o desterrar a los extraños son actividades que parecen proceder del mismo móvil de preservación del orden, de hacer o mantener el entorno comprensible y receptivo a la acción lógica” (2001:17). El exterminio nazi o el destierro judío en España es la acción de los “autóctonos” contra los “extraños” (sin duda la noción de alteridad, de extrañeza remite al concepto baudeleriano de barbarie), pero esta relación meramente arbitraria depende del hecho de que nadie la cuestione, preguntando por sus fundamentos o razones.

En la posmodernidad, “modelos rivales se superponen o chocan entre sí, (...) el extraño se hace tan reactivo a la fijación como el propio espacio social” (23). La prueba de pureza actual pasa por “dejarse seducir por la posibilidad infinita y por la renovación continua promovida por el mercado de consumo”. Lo que me lleva a un segundo concepto clave de la posmodernidad: la **fugacidad**. Que deriva en constante **incertidumbre**¹⁶².

Bauman hablará de desorden mundial, desregulación universal (asociada a los mercados desregularizados que han suplantado el papel moderno del Estado) asociada a una irracionalidad, a una amoralidad, que repercute tanto en la desigual repartición del ingreso¹⁶³ (y el ensanchamiento del abismo entre ricos y pobres) como en la inseguridad laboral. (32-34)

¹⁶⁰ Como el demonio en la tradición católica.

¹⁶¹ La pureza alude sin duda a la ‘pureza de raza’ que persigue el nazismo, aunque la pureza de sangre que pretende España con la expulsión de judíos y moros es más o menos la misma.

¹⁶² Sarlo hará referencia también a la fugacidad e incertidumbre. Dice: “como en el zapping televisivo (...) esa combinación de velocidad y borramiento que podría ser el signo de una época” (1997:62).

¹⁶³ En directa proporción con la eficacia de la seducción del mercado o ‘demanda de consumo’ (Cf Bauman 2001: 55). La pobreza es asociada a criminalidad y el pecado (Cf. Bauman 2001:59).

No existiendo cosas en el mundo sólidas o permanentes, la identidad misma se reconstruye constantemente, es una identidad palimpsesto, en una sociedad donde el olvido pasivo supera la memoria.

Bauman comenta entonces a Baudrillard, quien declara la implosión de las oposiciones dadoras de sentido. Deja de existir oposición entre la realidad y su simulacro, entre la verdad y su representación.

Esto se relaciona con la descripción que Sarlo (1997) hace de la televisión, en tanto funciona a partir de la recepción en directo que la diferencia del cine (pues el cine está limitado tecnológicamente a la recepción en diferido, si bien el registro es directo ¹⁶⁴). La diferencia entre el montaje cinematográfico (entendido en términos de Eisenstein) y el 'switching' televisivo (o el propio zapping en manos del receptor) radica en que "la relación cualitativa entre una imagen y otra, donde emerge una tercera ideal que permite construir sentidos, es casi imposible en la línea ininterrumpida de montaje que el mercado exige a la televisión comercial ¹⁶⁵" (1997:69).

En la televisión con registro directo y recepción en directo "se crea una ilusión: lo que veo es lo que es (...) veo el progreso de la existencia y veo el paso del tiempo, veo sin que nadie me indique como debo ver lo que veo" (1997:77) El tiempo real anula la distancia espacial que separa al receptor del emisor:

"Se tiene la impresión de que entre la imagen y su referente material no hay nada o, por lo menos hay poquísimas intervenciones y esas intervenciones parecen neutras porque se las considera técnicas. Se puede pensar que la única autoridad es el ojo de la cámara (¿cómo desconfiar de algo tan socialmente neutro como un lente?). En este punto el registro directo parece anular un debate de siglos sobre la relación entre mundo y representación" (1997:78)

Pero a pesar de recibir el nombre de 'objetivo', "un lente está en las antípodas de la neutralidad" (y esto se conoce desde Arnheim, o antes). Sin embargo, en la recepción, por ejemplo de un happening ¹⁶⁶ de registro y transmisión en directo "se produce la ilusión de que no hay narrador"; es decir, se produce un borramiento de la intervención institucional televisiva.

"La imagen [como vimos en el apéndice anterior respecto del agit-prop soviético] tiene más fuerza probatoria porque no se limita a ser verosímil o coherente, como puede ser el discurso. Sino que convence como verdadera (...) es como si [el receptor] hubiera

¹⁶⁴ Esta última afirmación es objetable desde la perspectiva de las múltiples tomas que, diferidas, distanciadas unas de otras en el tiempo, se montan luego. En el caso extremo de una película como *Sábado* (que consta de un único plano secuencia) el registro sí es directo y la recepción diferida (como afirma Sarlo). Como se ha visto con antelación y a partir del texto de Benjamin, el registro directo, el registro fragmentario y la recepción diferida son todos factores que independientemente minan el aura.

¹⁶⁵ En mi opinión, el cine hollywoodense 'comercial' de los últimos tiempos se rige por una vertiginosidad muy parecida a la televisiva. Entonces, puedo 'violentar' las palabras de Sarlo y decir: "La velocidad y el llenado total del tiempo son leyes de la televisión [y del cine hollywoodense actual] como productora [es] de mercancías cuyo costo es gigantesco" (1997:66).

¹⁶⁶ Que Sarlo define como el suceso en su sucederse, pero perfectamente soporta la traducción 'directa' (si bien toda traducción es una traición o una re-creación) de 'sucediendo'.

estado allí. Incluso mejor [llevando el asunto a términos de Baudrillard] (hiperreal)" (1997:79) en términos Wallacianos, pornográfica.

Raymond Williams en una lectura, desde mi perspectiva, moderna, dirá: "el filme es capaz de reproducir lo que en líneas generales cabe considerar una reproducción simple; en rigor de verdad, ver como si hubiésemos visto con nuestros ojos (...) resulta placentera la reproducción de personas y lugares completamente familiares"¹⁶⁷. Y luego:

"el principio conductor del naturalismo (más cercano al socialismo de lo que se cree), que toda experiencia debe verse dentro de su medio ambiente –en realidad que los caracteres y las acciones son formados por el ambiente, como aún suelen decirlo los socialistas– se concebía como una impugnación radical de todas las formas idealistas consagradas (...) [pero] el naturalismo terminó por entenderse como aquello mismo que había impugnado: la mera reproducción; o la reproducción como decorado, envoltura para las mismas viejas historias idealizadas o estereotipadas"¹⁶⁸

Esta afirmación acerca del naturalismo en el cine me lleva a otra de Ricardo Piglia, desde un punto de vista que me parece más actual (léase 'posmoderno'): "La novela del siglo XIX está hoy en el cine. El que quiera narrar como narraba Balzac o Zola que haga cine"¹⁶⁹. Continúa la entrevista a Piglia de la siguiente forma:

"- ¿Y qué problemas específicos surgen en la escritura de un guión? "Hay una cuestión técnica clave, diría yo, en el relato cinematográfico: hay que conseguir un efecto de realidad para resolver las situaciones y es una cuestión bastante compleja, porque en el cine el relato es a la vez más rápido y más concreto y, obviamente, no se puede releer. Entonces hay que dejar marcas, hay que marcar el relato, es una cuestión de pequeños detalles, de matices, de claves laterales que en la literatura se resuelven con el tono y el estilo. El arte del detalle, de lo concreto, los índices de realidad, la saturación de lo incidental. Cuando falta eso, una película no funciona, y si está pasado, todo se achata. El modo en que Belmondo se cruzaba el pulgar por los labios en "Sin aliento", el pájaro carpintero de juguete en "Aquello que amamos", de Torres Ríos. Son resoluciones formales muy "artificiosas" de problemas que hacen a la verdad de un film. Los espectadores de cine, como los avestruces, son animales realistas (decía Godard): sólo creen en lo que ven". - ¿Naturalismo o estilización? En literatura, el naturalismo ya está más bien agotado pero, ¿en el cine?. "También está agotado, claro, lo que no impide que el cine argentino esté saturado de naturalismo. El naturalismo es, antes de nada, una estilización falsa. ¿Falsa en relación a qué? A lo real tal cual lo puede modelar el cine. Porque el cine es un modo de ver la realidad. El espejo que se pasea a lo largo del camino con el que Stendhal definía la novela realista es una excelente imagen del travelling cinematográfico. Un espejo que se pasea: eso es el cine. Después discutiremos si el espejo está roto o es el espejo deformante de un parque de diversiones o es

¹⁶⁷ Williams, Raymond. *Cine y Socialismo* en: La Política del Modernismo. Buenos Aires. Manantial. 1997. Cap. 7 p. 143.

¹⁶⁸ *Op Cit.* p. 144-145.

¹⁶⁹ Piglia, Ricardo. Crítica y ficción. Seix Barral, Argentina, 2000. p. 37

el espejo de Alicia. En última instancia, es un espejo mágico porque está claro que el cine no refleja la realidad sino que la reproduce."¹⁷⁰

Empiezo por pedir disculpas por lo largo de la cita y continúo por dejar inconclusa e incomenzada la discusión entre las visiones de Sarlo, Williams y Piglia. En verdad difiero la discusión para el informe final del Seminario, aplicada ya a un objeto específico.

¿Conclusiones?

¿Puede concluirse algo a partir de una discusión vigente? Es la primera pregunta que surge, ya desde la introducción. Me parece que puedo exponer, contrastar, relacionar visiones relativamente dispares, pero no concluir.

¿Puede considerarse el posmodernismo como superación del modernismo? En mi opinión, no, en tanto la crítica posmoderna es eminentemente moderna cuando declara el deceso de las grandes verdades, los grandes relatos, apoyándose precisamente en ellos.

Otra cosa que se evidencia en los textos eminentemente posmodernos (es decir, que escriben desde la posmodernidad y no acerca de ella) es la visión no teleológica. Esta es una diferencia clave, a mi juicio, en tanto abolida la mirada progresista se asume otra que no apunta a un fin. Y esto apoya, sin duda, mi imposibilidad de conclusión.

Bibliografía

Adorno, Teodoro. W. Y Horkheimer, M.: Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1987. pp. 7-101

Avelar, Idelber. The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning. Duke University Press. Durham and London. 1999. pp. 1-85; 231-233

Baudelaire, Charles. Método de crítica de la idea moderna del progreso aplicada a las bellas artes. En: Baudelaire y la Crítica de arte. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1986.

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

Berman, Marshall: Brindis por la modernidad. En: Casullo, Nicolás (ed.). El debate modernidad pos-modernidad. Buenos Aires. Editorial Punto Sur. 1989. pp. 67-91.

Casullo, Nicolás et al.: La modernidad como Autorreflexión. En: Itinerarios de la modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999 pp. 9-22; 65-93; 241-253.

Casullo, Nicolás. La modernidad como figura trágico-teórica y Las herencias. En:

¹⁷⁰ Op. Cit. Piglia (2000). Se entiende que cuando Piglia refiere a la mimesis naturalista, mientras Williams habla de los principios del naturalismo.

Modernidad y cultura crítica. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1998. pp. 67-127

Deotte, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Santiago. Editorial Cuarto Propio. 1998

García Canclini, Nestor. Contradicciones Latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización? En: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires. Paidós. 2001. pp. 81-105.

Habermas, Jürgen. *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Casullo, Nicolás (ed). El debate de la Modernidad Pos-modernidad. Op Cit. pp131-144

Hobsbawm, Erick. *Capítulo17: La muerte de la Vanguardia*. En: Historia del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999, pp. 495- 515.

Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires. Ariel 1997. Capítulos I, II y IV

Touraine, Alain. Crítica de la modernidad. Buenos Aires. FCE. 2000. pp. 17-38