



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica  
con mención en literatura.  
Cine y Literatura.

Lectura cinematográfica de  
*El beso de la mujer Araña* de Manuel Puig

Alumna: Daniela Ríos Parra  
Profesor: David Wallace  
Diciembre 2005

SOLO PARA ELLA

Encontrar el lenguaje  
llave de los mundos  
no para cerrar  
sino para abrir  
terminado el ciclo oscuro  
en adelante, a la Apertura.  
Pero sobre todo  
oh sobre todo  
no sumergir  
lo que está cerrado  
y espera, en la sombra, ser abierto.

Juan Luis Martinez: Poemas del otro

## Índice

<b>Índice</b> .....	p. 3
<b>Introducción</b> .....	p. 4
<b>1. Cinematografización</b> .....	p. 5
<i>1.1 El cine</i> .....	p. 5
<i>1.2 Lectura cinematográfica de la realidad</i> .....	p. 11
<b>2. Espectáculo</b> .....	p. 18
<i>2.1 Autorrepresentación</i> .....	p. 18
<i>2.2 Las representaciones del sujeto en el espectáculo</i> .....	p. 20
<b>3. Lectura</b> .....	p. 28
<i>3.1 ¿Qué entendemos por lectura?</i> .....	p.28
<i>3.2 Lecto-escritura de <u>El beso de la mujer araña</u></i> .....	p.32
3.2.1 Traducción/Traición.....	p.32
3.2.2 Dialogismo.....	p. 36
3.2.3 Conciencia estructurante.....	p.39
<b>Conclusiones</b> .....	p. 42
<b>Bibliografía</b> .....	p. 45
Apéndice 1: Modernidad, ¿postmodernidad?.....	p.47
Apéndice2: Cine y vanguardia.....	p.78

## **Introducción:**

El objeto de este informe es El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Esta novela fue escrita en 1976 y relata la historia de dos hombres muy diferentes que se encuentran encarcelados juntos debido a la represión de la dictadura.

El objetivo de este informe es presentar un ejercicio de lectura de este objeto guiado por la categoría de la lecto-escritura desarrollada por Roland Barthes. La intención es mostrar a través de la escritura la pluralidad del texto.

En esta ocasión se trata de dejar de lado lo contextual para centrarse principalmente en el texto, es decir, buscar sentidos a partir de lo que el texto nos proporciona y no de elementos externos a él.

La hipótesis de lectura es la siguiente: **El beso de la mujer araña cinematografiza el espectáculo de la lectura.**

Para desarrollar esta idea el informe se ha dividido en tres capítulos:

-El primer capítulo se titula cinematografización. Aquí se desarrolla teóricamente el influjo de la reproductibilidad técnica y del cine puesto que se plantea que la novela se ve influenciada por los procedimientos del cine en su construcción.

-El segundo capítulo trata sobre el espectáculo. Al rastrear este término como una categoría estética que surge con la modernidad. Este apartado se desarrolla como constante diálogo entre la novela y los lugares de espectáculo modernos que ella refleja.

- Lectura es el tercer capítulo. Esta es la noción principal del informe ya que por medio de ella se abre el texto. En primer lugar se explica lo que entendemos por lectura, de ahí el desarrollo teórico para argumentar la aplicación de este dispositivo al texto. Luego se desarrolla la lectura para dar cuenta de la multiplicidad de sentidos posibles.

# 1. *Cinematografización*

## 1.1 *El cine*

A fines del siglo XIX y comienzos del XX se produce un cambio radical en la forma de representación del arte. Esto se debe principalmente a los adelantos técnicos que se introducen en su reproducción.

Walter Benjamín se interesó en este proceso. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica<sup>1</sup> se sitúa, por lo tanto, como un escrito decisivo para pensar el arte del siglo XX.

El problema que aquí se plantea es qué pasa con la forma misma del arte cuando se incorpora a él la reproductibilidad técnica.

Para Benjamín "La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. (...) [pero] la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo. (...). Hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BENJAMÍN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.

<sup>2</sup> Ibid, p. 18 y 20. "Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representa más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal". Ibid, p.19. Para Benjamin los fenómenos que cambian radicalmente la forma de concebir y de percibir el arte son la fotografía y el cine.

Es importante destacar en este punto la diferencia que existe entre *reproducción* y *reproductibilidad*. Como afirma Benjamín la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción pero la reproductibilidad integra la técnica como parte constitutiva de la obra de arte, como ocurre con la fotografía y el cine. Para explicar esta diferencia el autor ocupa dos conceptos. El primero es la noción de *Aura*: la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar), es “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.”<sup>3</sup> Y junto a este valor está el de *autenticidad* que conserva siempre su autoridad plena: “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad.”<sup>4</sup> Es este último valor el que hace la diferencia entre reproducción y reproductibilidad debido a que la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original. En estos términos la reproducción (manual) mantiene aún el vínculo aurático entre el original y la copia debido a esta dependencia.

Con la reproductibilidad técnica lo que se atrofia es el aura de la obra de arte puesto que desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición<sup>5</sup>. “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y

---

<sup>3</sup> Ibid p. 20.

<sup>4</sup> Ibid p. 21.

<sup>5</sup> Esta pérdida del aura está ligada a la pérdida del valor de culto y su reemplazo por el valor de exhibición. El valor cultural de una obra pasa por su ligazón a una función ritual y por la categorización dentro de la percepción espacio-temporal que de ella tengamos: “Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. (...). Una vez aparecida, conserva su lejanía, en la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia. [Pero], (...) a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. (...)” El valor de exhibición entonces se relaciona con una nueva función que empieza a adquirir el arte en la modernidad donde se da preponderancia a la función artística más que a la función ritual.” Esto en Benjamín, op. cit., pp. 26 y 29.

confiere actualidad a lo reproducido [a la copia] al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.”<sup>6</sup>

En las obras que se basan en la reproductibilidad se anula la presencia del aura por ser ésta misma un procedimiento técnico. De esta forma tampoco tiene sentido preguntarse por la autenticidad de la obra puesto que se borra la distinción entre copia y original. Esto provoca que la obra sea recibida fragmentariamente ya que pierde su oportunidad de ser recibida como una totalidad<sup>7</sup>.

Por otra parte, la reproducción técnica afecta también la forma de representación de la realidad de las diferentes artes. Pero es en el cine donde se concreta más profundamente este cambio, debido a que es un arte que nace de los adelantos de la reproductibilidad técnica.

Para Bazin las artes siempre han estado unidas al problema de la semejanza o el realismo y a su forma de representarlo. A mitad del siglo XIX se vive una crisis espiritual y técnica de las formas de representación que comienza y que se explica con el surgimiento de la fotografía y luego del cine. En el caso de la pintura, esta se encontró dividida entre dos aspiraciones: “(...) una propiamente estética – la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas- y otra que no es más

---

<sup>6</sup> Ibid p.23. “Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una *conmoción de la tradición*, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de este no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la *liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural*.” p. 23.

<sup>7</sup> En el sentido de percibirse como `una` obra irreproducible e irremplazable, es decir, única. Con los avances técnicos podía exhibirse, gracias a la copia, muchas veces una obra simultáneamente en distintos lugares, o también, podían percibirse fragmentos de la obra, ampliaciones, miniaturas, etc., lo que crea esta recepción fragmentaria.

que un deseo totalmente psicológico de reemplazar al mundo exterior por su doble”<sup>8</sup>. Esta <necesidad de ilusión>, como la denomina Bazin, es ajena a la estética y ha desorganizado profundamente el equilibrio de las artes plásticas<sup>9</sup>. La respuesta a esto la da la fotografía que libera al arte moderno de su auto-exigido realismo y da la libertad al artista de experimentar nuevas formas subjetivas.

La búsqueda de la representación ‘psicológica’ de la realidad no se detiene con la fotografía. El surgimiento del cine como todas las técnicas de reproducción de la realidad, lleva sobre sí el anhelo por un realismo integral, “(...) de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo.”<sup>10</sup> Esta necesidad de ilusión, de creer que ante nuestros ojos lo que está siendo representado es la copia fiel de la realidad, es saciada en un primer momento por la fotografía y luego por el cine, pero pronto este mero registro de la realidad se ve alterado por la manipulación de los medios técnicos.

Para los formalistas rusos el arte son las actividades “que moldean objetos sin propósitos, objetos que nada hacen excepto existir para nuestra contemplación.”<sup>11</sup> Por lo tanto, el arte no puede ser fiel a la realidad pues siempre aportará sus moldes y su

---

<sup>8</sup> BAZIN, André: I. *La ontología de la imagen fotográfica*. En: *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 2004, p. 25.

<sup>9</sup> “El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas” BAZIN, Op. cit. p. 26.

<sup>10</sup> BAZIN, op. cit., p. 37.

<sup>11</sup> ANDREW, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, RIAL, 1993, p. 113.



subjetividad<sup>12</sup>. Esto se cumple con la fotografía y el cine debido a que desde sus comienzos estuvieron expuestos a ser utilizados para manipular la realidad y deformarla.

Los artistas no se contentaron con la objetividad ofrecida por la fotografía sino que deciden experimentar todas sus posibilidades. Vieron en ella un procedimiento técnico que posibilitó la manipulación y el juego óptico. El cine no se queda atrás. Para Ades “(...) el cine era el espacio natural para la mágica práctica de los trucajes ópticos. Georges Méliès fue uno de los primeros directores de cine que experimentó con trucajes fotográficos.”<sup>13</sup> Este tratamiento artificioso es lo que hace que fotografía y cine comiencen a adquirir el estatus de arte. Sin embargo el cine es en sí una ilusión óptica, ya que el movimiento que nos presenta solo es posible por el recuerdo ocular<sup>14</sup>. Desde esta perspectiva planteamos el cine como un artificio<sup>15</sup>.

El cine, más específicamente la cámara, es un prisma<sup>16</sup> que deforma la realidad, que nos engaña. En este sentido podemos comparar esta noción con la del espejo. Para Eco, el espejo actúa como prótesis de lo que falta: “Permite captar el estímulo visual allí donde el

---

<sup>12</sup> En el comienzo del cinematógrafo, los creadores trataban de presentar la vida ante los ojos de los espectadores. Lumière era muy realista y llevaba al cine a un punto muerto. Méliès en cambio contaba una historia empleando los recursos de un arte vecino: el teatro. Ambos puntos de vista no se correspondían con la realidad. El cine comienza a dinamizar sus posibilidades de perspectiva influido por la subjetividad del creador y apoyado por los adelantos técnicos, de esta forma abandona cualquier posibilidad de representar fielmente la realidad. Cfr. SADUL, Georges: Historia del cine. Volumen 1; *la época muda*. Buenos Aires, Ediciones Losanges, capítulo I y II.

<sup>13</sup> ADES, Dawn: Fotomontaje. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 11.

<sup>14</sup> “Haciendo desfilar ante nuestros ojos veinticuatro imágenes por segundo -antes fueron dieciséis- el cine puede darnos la *ilusión de movimiento*, pues las imágenes que se graban en nuestra retina no se borran instantáneamente. Esta cualidad –o esta imperfección- de nuestros ojos [es llamada] persistencia retiniana”. SADUL, op. cit., p. 7.

<sup>15</sup> Esta ilusión óptica se puede relacionar con la noción de *Artificio*: “(...) el carácter estético de un objeto (...) es resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética”. SHKLOVSKY, Víctor: *El arte como artificio*. En: Todorov Tzvetan: Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 57.

<sup>16</sup> Un artista que ha desarrollado el tema de los prismas es M. C. Escher. A través de su obra se ve la obsesión por mostrar cómo es posible engañar el ojo humano creando ilusiones ópticas. “Sus obras reflejan la tensión que caracteriza todo intento de reproducir una realidad espacial sobre una superficie plana” Ernst, Bruno: *El espejo mágico de Escher*. Kölnh, Taschen ediciones, 1994, p. 6. Una tensión de este tipo podemos detectar en El beso de la mujer araña cuando se intenta reproducir una realidad visual con palabras.

ojo no podría alcanzar (...) con la misma fuerza y evidencia.”<sup>17</sup> Sin embargo, advierte, “puede causar engaños perceptivos, como todas las prótesis.”<sup>18</sup> El espejo se utilizó para reflejar una realidad. Sin embargo, lo que introdujo fue la deformación de ésta. De la misma forma en el cine la representación de la realidad está mediada por un prisma que la altera y que nos hace apreciarla desde otra perspectiva.

Como se puede ver el cine nos presenta todo un cuestionamiento acerca de la representación de la realidad, la que ya no es asumida como simple mimesis. El cine porta en sí una visión deformadora y fragmentaria que altera los modos de percepción del sujeto. Esto se debe a que la representación cinematográfica violenta la realidad puesto que capta fragmentos de ella y los hace sucederse; ya no hay una totalidad orgánica que pueda entregarse. Para Borges<sup>19</sup> el cinematógrafo es *escritura del movimiento*, de su rapidez: no hay interrupción sino una continuidad heterogénea. Esta escritura del movimiento no puede aprehenderse sino fragmentariamente.

Christian Metz hace una diferenciación importante entre el cinematógrafo y el cine<sup>20</sup>. En el antiguo cinematógrafo la cámara estaba enclavada en un lugar físico por lo tanto se dedicaba a registrar el movimiento desde una posición fija<sup>21</sup>. El paso al ‘cine’ lo

---

<sup>17</sup> ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 19.

<sup>18</sup> Ibid, p.20. La relación de la cámara como prisma y los espejos se da principalmente por la diferencia entre la imagen real y lo que ellos realmente muestran. Los espejos proporcionan imágenes virtuales ya que el observador percibe la imagen como si estuviera dentro del espejo siendo que los espejos no tienen un <dentro>.

<sup>19</sup> BORGES, Jorge Luis: *El cinematógrafo, el biógrafo*. En: *Ensayos ecogidos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 256.

<sup>20</sup> La diferencia no es etimológica sino más bien cronológica.

<sup>21</sup> “En *La llegada de un tren* [de Louis Lumière], la locomotora que llegaba del fondo de la pantalla irrumpía sobre los espectadores y los sobresaltaba: temían ser aplastados. Identificaban así su visión con la del aparato tomo vistas: la cámara se constituía por primera vez en un personaje del drama”. SADUL, op. cit., p. 22.

constituye la liberación o movilización de la cámara ya que deja de ser un simple medio de reproducción para convertirse en un medio de expresión. Para Metz, que posee una mirada semiológica del cine, “(...) la *sucesión de imágenes*, que es ante todo la organización de esas imágenes, es lo que permite que el cine se pueda organizar en discurso, el orden de las sucesiones es lo que instauro un lenguaje allí donde la imagen aislada no ofrecía en esencia más que una muda analogía con un fragmento de lo real”<sup>22</sup>.

El montaje “Supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra.”<sup>23</sup> Esto produce la destrucción de la unidad de la obra como producto de la subjetividad de un artista:<sup>24</sup> “Se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad.”<sup>25</sup>

Para representar la realidad y constituirse en discurso el cine ocupa el montaje, que está dado por sus propios medios, y que funciona como dispositivo técnico y artístico a la vez<sup>26</sup>. En la construcción de un texto el uso del montaje resulta ser un principio artístico que exhibe el artefacto, es decir, los mecanismos que utiliza para su constitución.

## ***1.2 Lectura cinematográfica de la realidad***

El cine al ser un arte nuevo necesitó tiempo para re-afirmarse como tal y para identificar sus propios medios. Muchas veces intentó imitar al teatro (en sus comienzos) o a

---

<sup>22</sup> METZ, Christian: *Montaje y discurso en el cine*. En: Ensayos sobre la significación en el cine. pp 102-103.

<sup>23</sup> BÜRGER, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Editorial Península, 1987, p.137.

<sup>24</sup> Wallace señala que “Foucault entiende al autor como construcción; es una máquina para producir subjetividad. La subjetividad de un sujeto centrado donde la experiencia de fragmentación se carga de sentido cultural” En: [www.uchile.cl/facultad/filosofia/cursoslit/subjetividad20%y20%sujeto.doc](http://www.uchile.cl/facultad/filosofia/cursoslit/subjetividad20%y20%sujeto.doc).

<sup>25</sup> BÜRGER, op. cit., p. 140.

<sup>26</sup> El montaje es visto en un sus comienzos como un principio técnico, pero a medida que el cine se desarrolla éste también adquiere la función de principio artístico en tanto conforma una determinada intención estética del realizador, al decidir sobre cómo montar las imágenes, puesto que no sólo el contenido sino que también la forma expresan la intención del artista o la recepción que tiene el público de dichas imágenes.

la literatura<sup>27</sup>. Pero, no mucho tiempo después de su origen, cuando definió los procedimientos artísticos que le eran propios, comenzó a repercutir en el resto de las artes ya que hizo que estas se cuestionaran la forma en que representaban la realidad.

Si en un principio el cine pidió prestadas tanto obras teatrales como literarias para sus argumentos, más avanzado el siglo XX esta relación perdió su unilateralidad. El cine impacta en la literatura moderna puesto que exhibe una forma fragmentaria de aprehender la realidad liderada por el montaje.

En nuestra lectura El beso de la mujer araña se ve influenciado tanto por los mecanismos como por los temas del cine. El texto cinematografiza la lectura, es decir, adopta una perspectiva deformada de la realidad construyendo el discurso a través de la fragmentación y el montaje.

La disposición de la novela presenta un montaje de distintos fragmentos, de los cuales su mayoría son diálogos. Aquí no existe un narrador que encadene los hechos o relatos que se presentan<sup>28</sup>, por lo menos no la figura de un narrador tradicional. En vez de esto, el texto funciona con el principio de montaje que se rige por la *alegoría*, que para Benjamín funciona en la medida en que el sujeto es incapaz de aprehender el mundo en su

---

<sup>27</sup> “*Un arte ha nacido frente a nuestros ojos*. La pintura o la música se remontan a millones de años. Pues un arte ha podido nacer frente a nuestros ojos porque no ha nacido de una tierra virgen e inculta: se ha asimilado rápidamente elementos tomados a todo el saber humano. Lo que hace la grandeza del cine es que se trata de una suma, de una síntesis, de muchas otras partes” SADUL, op. cit., p. 5.

<sup>28</sup> Esta noción tradicional plantea que el narrador debe dirigir la historia, además de dar cuenta de su visión de mundo (función ideológica). En El beso de la mujer araña este tipo de narrador no existe. Los personajes se autopresentan en un diálogo continuo. No hay una voz que vaya explicando o conectando los hechos. A pesar de esto podemos notar la existencia de una conciencia estructurante que se ve reflejada en las notas a pie de página. Este tema se desarrollará en el capítulo 3.

totalidad y por lo tanto debe aprehenderlo fragmentariamente<sup>29</sup>. El signo alegórico o fragmento no coincide con su referente porque es sacado de su contexto. Su sentido está dado por su relación con el resto de los signos. En la novela cada trozo de diálogo, de entrevista, de informe, dialoga con el resto de los componentes, y en su conjunto crean una escritura cinematográfica.

La fragmentación del texto se puede apreciar en la constante división de escenas o secuencias dentro de cada capítulo, como en el cine. Estos cortes entre los fragmentos están marcados gráficamente en el texto a través de puntos suspensivos y espacios en blanco:

“-Yo ya lo sabía. Chau.

- Hasta mañana

.....  
.....  
.....

- Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> "La alegoría es una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir; (...) cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad... el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico". Benjamín, Walter: El Origen del drama Barroco alemán. Taurus. Madrid. 1990, p.157-158.

"La alegoría 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 (...) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado que no resulta del contexto original de los fragmentos" Bürger. op. cit., p. 131.

Para Paul de Man en la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva. La relación que existe entre un signo alegórico y su significado no es el resultado de un dogma, sino que hay una relación entre signos, en la que el referente de sus respectivos significados ha dejado de tener mayor importancia. Así esta relación ha de tener un elemento temporal constitutivo: si ha de haber alegoría, el signo alegórico tendrá que remitir siempre al signo que le precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad. De esta forma la alegoría marca una distancia respecto a su propio origen, y así, renunciando al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal. Esto en: De MAN, Paul: Retórica de la Temporalidad. En: Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-253.

<sup>30</sup> PUIG, Manuel: El beso de la mujer araña. Buenos Aires, editorial Planeta, 2002, p.14.

El criterio usado en este tipo de fragmentación es temporal. Varias son las veces en que estos espacios punteados indican el término de una noche, y por lo tanto la interrupción del diálogo. Este recurso se ve reforzado con las frases temporales de “Buenos días”, “Buenas noches”, “Chau”, etc., que complementan la función de los puntos suspensivos<sup>31</sup>. Con respecto a esto Metz habla de la *iconización del flujo temporal*: “La primera etapa de la descomposición consiste en segmentar el discurso en diferentes partes, o lo que es lo mismo, en individualizar fragmentos que permitan ser entendidos como partes orgánicas de un todo. Este trabajo se realiza sobre la linealidad de la cadena temporal (...)”<sup>32</sup>. En el texto hay una linealidad temporal compuesta por trozos de acción que unidos entre sí dan una fluidez a la historia.

También se presenta una fragmentación espacial que no es introducida narrativamente sino que utiliza los recursos descritos anteriormente. Por ejemplo: del diálogo de Molina con el director en su despacho, se pasa repentinamente al diálogo de la celda con Valentín:

“DIRECTOR: Que le vaya bien.  
PROCESADO: Muchas gracias. Por todo...  
.....  
.....  
-Pobre Valentín, me mirás las manos.  
- No me di cuenta, lo hice sin querer.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> En comparación con el cine esta técnica se asemeja a los fundidos en negro o blanco que marcan el paso de una secuencia a otra, o las marcas textuales que indican cuanto tiempo a transcurrido (al día siguiente, años después, etc.)

<sup>32</sup> Citado por: Carmona Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Editorial Cátedra, 2000, p.33.

<sup>33</sup> PUIG, op. cit., p. 216.

La yuxtaposición de fragmentos de diálogos, informes, entrevistas, monólogos, cartas, poemas y largas notas al pie, además de las narraciones de Molina, pueden articularse sólo a través del montaje. El texto es representativo de una polifonía de voces que suplanta a la esencia narradora tradicional<sup>34</sup>.

El montaje no es el único tipo de cinematografización del texto. Se puede destacar también la *escritura de imágenes*. Reiterada muchas veces en el texto, la descripción de personas, lugares o situaciones adquiere un poder visual capaz de transmitir un mensaje icónico. En estos pasajes del texto la temporalidad pasa a segundo plano y es el espacio el que toma forma de imagen nítida. La narración adquiere un ritmo lento que recuerda la lentitud de las imágenes cinematográficas en las que no hay acción ni diálogo. Hay ausencia total de verbos conjugados:

“(…) Hermosa sala de estar, estilo rústico, madera barnizada y piedra, leños chisporroteantes en el hogar, ventanal invadido de hiedras. Vidrios grandes, no, paneles pequeños formando un cuadrulado, todo un poco chueco, rústico, y la escalera de madera oscura y lustrosa hacia el dormitorio para el matrimonio, y el estudio para el muchacho, ...”<sup>35</sup>

Esta escritura en imágenes es explícita, principalmente en los relatos de las películas que van más allá de una mera descripción. El sujeto trata de explicar con palabras lo que en el cine se ha contado con imágenes por lo tanto en su discurso integra el dinamismo de perspectiva como ocurre en el cine:

---

<sup>34</sup> Idea desarrollada por Bajtín bajo el concepto de *novela polifónica*: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” que se combinan con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Esto en contraposición con la *novela monológica* donde la interacción de ideas o situaciones está a cargo de una sola voz que porta un sentido unívoco para la obra. Véase: BAJTIN, Mijail: La novela polifónica de Dostoievski. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. pp. 16-17 y ss.

<sup>35</sup> PUIG, op. cit., p. 90.

“- Y cuando termina ese número queda el escenario todo a oscuras hasta que por allá arriba una luz se empieza a levantar como niebla y se dibuja una silueta de mujer, divina, alta, perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, porque al acercarse va atravesando colgajos de tul, (...) ella está en lo alto del escenario y de repente a los pies de ella se enciende una línea recta de luz, y va dando pasos para abajo y a cada paso ¡paf! Una línea más de luz (...) se formó sin darte cuenta una escalera toda de luces. Y en un palco hay un oficial alemán joven...”<sup>36</sup>

Esta descripción simula las diferentes tomas en las que se capta una escena: Planos generales cuando está hablando de lo que ocurre en el escenario, aproximaciones cuando se enfoca en los pies, cambio de plano cuando señala al oficial alemán en el palco.

Otro uso del estilo cinematográfico en la novela es la representación de lo auditivo. Así como se usaban técnicas para dar una sensación visual al lector también en el texto se usan algunos recursos para dar la sensación de “oír” lo que se lee. El ejemplo más significativo es la llamada telefónica que realiza el director de la penitenciaría antes de ordenar la liberación de Molina.

" DIRECTOR: (...) Sí ,bien vale la pena probar. Y también hay otra posibilidad. Sí, perdone que le interrumpa... (...). Gracias, gracias. Sí , yo lo llamo ni bien salga Molina del despacho. Perfecto, en eso quedamos. De acuerdo... Enseguida lo llamo... Encantado. Hasta luego."<sup>37</sup>

En este supuesto diálogo sólo figura lo que dice el director mientras que el espacio en blanco representa en la página lo que se calla, es decir, lo que se supone responde el

---

<sup>36</sup> PUIG, op. cit., p. 49.

<sup>37</sup> Ibid. p. 213.



interlocutor. De esta forma se exhibe un vacío que aumenta la sensación de proximidad con la realidad.

Como se puede apreciar, a través de una mirada cinematográfica, que ocupa el montaje como principio de representación de la realidad, los fragmentos toman sentido en este nuevo contexto formando la escritura cinematográfica de El beso de la mujer araña<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Esta novela fue tomada para una adaptación cinematográfica realizada por Hector Babenco en 1985. Si vemos la película podemos comprender mejor aún cómo es que el texto cinematografiza la lectura. Todos los rasgos que acabamos de nombrar (fragmentariedad, montaje) en la película están dados de antemano puesto que son propios del medio cinematográfico. La tensión fragmentaria presente en la novela se pierde y todo pasa por el desarrollo de una trama. A la película no le interesa mostrar la fragmentariedad del texto, en cambio desarrolla los argumentos más extensamente: le da importancia al tema político, agregando información que no está presente en el texto. Por otro lado se reducen los relatos cinematográficos. Se relata solamente una película: la de espías alemanes. Los personajes discuten sobre esta película: Valentín quiere mostrarle a Molina la propaganda nazi donde Molina sólo ve un romance.

## 2. *Espectáculo*

El concepto de espectáculo es relativamente estable. Si rastreamos la etimología latina de este término encontramos que proviene de <spectaculum>, lo que se ofrece a la vista<sup>39</sup>. Además este concepto se relaciona muy de cerca con el de <speculum> `espejo`<sup>40</sup>. Esta recapitulación semántica nos sirve para acercarnos a la noción de espectáculo que nos va a interesar como categoría, puesto que en la novela lo que se cinematografiza es el espectáculo de la lectura. Esta noción tiene sus orígenes junto con la modernidad, por lo tanto relacionaremos el espectáculo de la novela con el espectáculo moderno.

### 2.1 *Autorrepresentación*

Sabemos que Habermas propone que lo moderno representa “la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo”<sup>41</sup>. Para la modernidad lo nuevo se presentó como una causa y un motivo de reflexión, puesto que lo moderno, por mucha relación con lo nuevo, con la “moda” o el “modo”, tiene un factor de autocontemplación que genera la “especulación”. De ahí, la utilización específica de este término, ya que nos remite de forma directa al espejo y a la posibilidad de contemplación debido a la necesidad de

---

<sup>39</sup> *Spectaculum*: lo que se ofrece a la vista, espectáculo // espectáculo teatral // gradería, asientos (lugar del espectáculo) // teatro, anfiteatro. En: Diccionario latino-español; español-latino VOX. Barcelona. Editorial SPES, 2001, p.474.

<sup>40</sup> Estos dos conceptos están emparentados semánticamente con otros léxicos latinos que es importante tener en cuenta: *Spectator* `observador`, `contemplador` // `espectador como testigo` // `espectador como crítico` (que aprecia, que valora); *Spectrum* `figura`, `imagen`, `representación`; *Specular* `vidrio`. En: Ibid. pp. 474-475.

<sup>41</sup> HABERMAS, Jürgen: *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.). El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p. 131.

desarrollar la (re)construcción/(re)cognición de la propia imagen. En este movimiento especular de la modernidad vemos que existe la necesidad de autoconocimiento, para plantear la diferencia entre lo que se es en ese momento y lo que se pretende llegar a ser. Desde la dis-topía –el mal lugar– se realiza una reflexión crítica y especular que proyecta la u-topía moderna (lo que se quiere llegar a ser) como el lugar ideal, pero que al mismo tiempo no tiene lugar. La utopía es el vacío: el proyecto que nunca se concreta<sup>42</sup>.

Valentín encarnaría este discurso moderno de la utopía. Desde la cárcel (distopía), proclama su discurso marxista. Este se da como una lucha perpetua por cambiar el presente que se vive, por lo tanto no llegaría nunca a su fin.

Para Nicolás Casullo la modernidad se caracteriza por su carácter autoreflexivo y conciente, en tanto instala la noción de *representación* como posibilidad de aprehensión y observación del mundo: “Lo importante, y lo que va a ir elaborando el nuevo pensamiento moderno que hace conciente la modernización del mundo, es que el mundo es, sobre todo, la representación que nos hacemos de él.”<sup>43</sup> En este mismo sentido, Luhmann señala que el “Individuo, en sentido moderno, es quien puede observar su propia observación”<sup>44</sup>. De esto podemos afirmar que la modernidad es un espectáculo. Es el discurso sobre sí mismo del <yo> propietario burgués que trata constantemente de representarse. El público y los observadores del espectáculo moderno mantienen una relación especular con la realidad, la cual re-(a)firman, critican y escriben. En este juego especular el que observa es observado

---

<sup>42</sup> “Las utopías son emplazamientos sin lugar real. Son los sitios fijados que mantienen con el espacio real de la Sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada, o bien, el reverso de la sociedad, pero de cualquier forma, estas utopías son espacios, fundamentalmente, esencialmente, irreales” FOUCAULT, Michel: *Utopías y Heterotopías* (conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en París). En: (Revista) *Licantropía*. Año 5, Nº 10, marzo 2000, p. 31.

<sup>43</sup> CASULLO, Nicolás *et al.*: *La modernidad como Autorreflexión*. En: *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 3.

<sup>44</sup> LUHMANN, Niklas: *Observaciones de la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 22.

porque no puede dejar de representar(se), el sujeto puede ser indistintamente *spectator* o *spectrum*<sup>45</sup>.

## 2.2 Las representaciones del sujeto en el espectáculo

La modernidad es un escenario de transformaciones donde se da una constante tensión entre ficción y realidad como un juego que da vida a la no-vela (que no oculta). En esta escena se ve una necesidad de los sujetos de encontrar su identidad, de hacerse un mapa callejero (como Benjamín, Baudelaire, etc.) a través del discurso. La identidad se presenta como un enigma y también como una utopía ya que se construye constantemente, pero nunca se concreta, por el contrario siempre cambia.<sup>46</sup>

La identidad es parasitaria de una forma de expresión, de ahí la necesidad de construir un discurso para representarse. Esta característica se da durante todos los diálogos de El beso de la mujer araña, por ejemplo cuando discuten sobre lo que significa para ellos ser 'hombre'. Para Molina:

“-¿Qué es ser hombre, para vos?

-Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuertes, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Un ejemplo para esta situación es dado por Foucault al comentar el cuadro “Las meninas” de Velásquez: “(...) la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene en frente, acepta tantos modelos como espectadores surgen.; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito”. FOUCAULT, Michel: *Las meninas*. En : La palabras y las cosas. México, Siglo XXI editores, 1993, p. 14.

<sup>46</sup> Barthes introduce la metáfora de la nave Argos como una posibilidad de definir la identidad desde el significativo. La identidad se da como una construcción: “Los argonautas iban reemplazando poco a poco sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma [...] Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma.” Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona, editorial Kairós, 1978, pp. 50-51.

<sup>47</sup> PUIG, op. cit., p. 59.

En cambio para Valentín:

-A ver, contestáme, ¿qué es la hombría para ti?

-Uhm... No dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa (...) ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina...”<sup>48</sup>

Como se ve, las representaciones de los personajes se construyen a través del discurso. La identidad, en este caso ser hombre, es diametralmente opuesta en cada uno de ellos y, además, no está del todo delimitada. En el transcurso de la novela la noción de ser hombre para cada uno de los personajes sufre transformaciones debido al diálogo mediador entre ambos.

En el discurso de autorepresentación de la modernidad, que necesitaba explicar(se), se involucra el arte, haciendo presente el factor que genera la especulación. Este acto se concretó en el arte moderno a través de la *puesta en abismo* (o *mise en abyme*), noción que Dallenbach explica como un “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*”.<sup>49</sup> El espejo se transforma en un elemento caro a los artistas modernos porque no sólo amplía las posibilidades de perspectiva, sino que además es apto para la autocontemplación. El espejo, a través de la inversión y la confusión, permite al sujeto moderno representar(se) y entender(se).

---

<sup>48</sup> Ibid, p.60.

<sup>49</sup> DALLENBACH, Lucien: *Los blasones de André Gide*. En: El relato especular. Madrid, Editorial Visor, 1991 p. 15. Planteado por primera vez por André Gide donde compara el término con el “procedimiento heráldico que consiste en colocar, dentro del primero, un segundo <en abyme>”. Luego se propone otra definición mucho más precisa: “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación con la obra que lo contiene” Idem, p.16. Dentro de los ejemplos que se dan se resalta en la pintura el uso de las propiedades naturales del espejo y su singular poder de revelación. Se nombra al artista Van Eyck ya que este usa el espejo para paliar las limitaciones de la mirada, poniendo ante los ojos aquello que quedaría excluido del campo de la visión. Otro ejemplo que se da es el cuadro “Las Meninas” de Velásquez (citado anteriormente) donde el autor se inserta en la obra a través del juego de espejos y se muestra a él mismo en el acto de pintar.

En el texto este recurso es empleado varias veces, sobre todo en el nivel de los metarrelatos, esto es contando una historia dentro de otra historia. Las seis películas que se relatan son un ejemplo claro de este recurso. En éstas, tanto Molina como Arregui se ven reflejados constantemente, identificándose con los distintos personajes:

“-¿Con quién te identificás? ...

-Con Irena, que te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo.

Yo siempre con la heroína.

-¿Y vos Valentín, con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.

-Reíte. Con el Psicoanalista. Pero nada de burlas, yo te respeté tu elección sin comentarios”<sup>50</sup>

En el siglo XVIII la sociedad moderna en su afán por re-conocerse, instaura un aparato institucional que espectaculariza al estado moderno: el museo. Déotte es consciente de la relación entre la fundación de los museos y el surgimiento de las naciones europeas, es decir entre Museo universal y poder:

“Las estrategias de selección de la puesta en valor del patrimonio, de la política de creación artística, son manifestaciones de la misma voluntad del poder de construir historia. La visión del poder es una visión de la historia. Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> PUIG, op. cit., pp. 27-28.

<sup>51</sup> DÉOTTE, Jean Louis: Catástrofe y olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 71. (citando a Recht)

El museo pasa a ser un escenario donde el público puede verse representado como ciudadanos. A través de un pensamiento sistemático sobre el arte se instituye “una sociedad política sobre las antiguas ruinas de la sociedad.”<sup>52</sup> En él el Estado moderno construirá la imagen que quiere representar y proyectar a los sujetos, manifestando siempre la voluntad de construir la historia y la identidad de la nación. Hay que tener en cuenta que esta construcción siempre es ficción, puesto que el museo ha sido *fabricado* para alojar fragmentos, por lo tanto este lugar de memoria es un asunto de *artificio*<sup>53</sup>. El museo sería el escenario donde se desarrolla el espectáculo de la modernidad.

Si relacionamos esto con la novela, el escenario donde se desarrolla el espectáculo de los personajes es la cárcel. Esta es una escena/obscena, ya que está fuera de lugar. Es un sitio de reclusión donde se coloca lo que la sociedad no quiere ver o no quiere escuchar. En este sentido el discurso proferido desde este escenario obsceno es contrahegemónico<sup>54</sup> ya que va en contra del orden moderno. Este discurso es el del marxismo y la homosexualidad.

---

<sup>52</sup> Ibid, p. 74.

<sup>53</sup> El artificio de la memoria para Deotte está relacionado con el olvido: “Es preciso desapropiarse, arruinar mediante el análisis histórico un afecto, una masa sentimental, una queja, que hasta ahora no había podido encontrar superficie de inscripción alguna (...). Poner en palabras y en imágenes, proporcionar representaciones. O más bien, actuar para que las masas sentimentales, los paquetes de afectos, sean emboscados por representaciones de palabras e imágenes. Hay que imaginar para esto instituciones del colectivo. Instituciones políticas del olvido.” Ibid, p. 31. Para recordar algo es necesario también haber olvidado otra cosa. El museo reúne fragmentos de lo que quiere que sea memorable, monumental. En este sentido el museo es ficción ya que crea una representación que de tanto repetirse se mitifica.

<sup>54</sup> “En Gramsci la noción de cultura está planteada en términos de la lucha por establecer la hegemonía social, por tanto, como un campo en disputa, en cuyo funcionamiento intervienen las distintas instituciones. (...) Una dominación-hegemonía, es decir, la capacidad de un grupo social para desempeñar un papel de dirección intelectual y moral y para construir una relación de poder que no se agota ni limita en la mera fuerza o en la consecuencia mecánica de las relaciones económicas de producción.” WALLACE, David: Concepto de ideología en Gramsci, Althusser, Williams. En: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/curosilit/concepto.doc>. En este sentido la hegemonía requiere de la aceptación de los dominados que se soportan en las prácticas contrahegemónicas, que a su vez serían constitutivas de ese poder hegemónico. “Dentro de este contexto la lucha por la hegemonía descansa en la consolidación de marcos morales, sociales e intelectuales para permear una `concepción de mundo´ en todas las redes sociales desde una perspectiva simétrica con los intereses de esa misma sociedad.” Ibid.

Ambos discursos se cruzan en el sentido de representar a una minoría y por no tener, en ese lugar, un público al cual llegar: son discursos marginados<sup>55</sup>.

El museo instauro al público moderno<sup>56</sup>. Esta noción de público se relaciona directamente con la institución arte y con el canon (el discurso hegemónico). Para Hauser<sup>57</sup> este tipo de público puede ser definido como un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida es capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo del arte basándose en un mutuo conocimiento acerca de éste. El cine viene a alterar esta noción de público debido a que es un arte que está conciente de ser producido para las masas<sup>58</sup>. Esa masa amorfa, heterogénea donde se entrecruzan todas las categorías sociales y donde no se puede contar con la noción de mutuo conocimiento. En este medio masivo de reproducción las masas se ven reflejadas e interpretadas, es por esto que el cine es llamado un medio de representación democrático, ya que no se le pide requisitos al público (ni intelectuales ni a altos costos) para acercarse. El cine es espectáculo y, como proyección del espejo, por un lado entrega la ilusión de la realidad y por el otro la abisma, pero siempre entrega una representación de ella.

El cine es el escenario actual del espectáculo moderno. En él se representa un mundo en el cual el individuo puede proyectarse y, al igual que el museo, es la escena

---

<sup>55</sup> Cfr. BAUMAN, Zigmunt: La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Ediciones Akal, 2001. Capítulo 2: *Construcción y deconstrucción de extraños*.

<sup>56</sup> Los museos europeos están en el origen de la constitución del público moderno ya que sacan el arte de las iglesias y los palacios para que el ciudadano lo vea. (Cfr. Valor de culto / valor de exhibición).

<sup>57</sup> HAUSER, Arnold: *Bajo el signo del cine*. En: Historia social de la literatura y el arte. Buenos Aires, Editorial Debate, 2002, pp. 483-521.

<sup>58</sup> No se podría decir que el folletín y el teatro de Boulevard produjeran concientemente arte para las masas, aunque si ayudaron a masificar el arte.



donde se construye identidad a través de la ficción, por lo tanto en todas estas representaciones media la ideología<sup>59</sup>.

Sólo a través del lenguaje el sujeto construye su identidad, por lo tanto este discurso moderno está a cargo de un sujeto que se representa constantemente en un acto de teatralización. Este es un sujeto histórico<sup>60</sup>; alguien que necesita llamar constantemente la atención sobre sí mismo.

Molina es un travesti. Es en personaje que se representa históricamente puesto que imita a una mujer, pero va más allá aún. El travesti es alguien que ha llevado la experiencia de la inversión hasta sus límites: no imita a la mujer, no trata de ser su copia. La simula. “El travestismo (...) se precipita en la persecución de una irrealidad infinita (...) ser cada vez más mujer hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer.”<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> “La aprehensión de los contenidos ideológicos en una cultura no consiste sino en captar, en un contexto determinado, qué hay en los sistemas de valores, en las representaciones que entrañan, que actúa como impulso de los procesos de resistencia o aceptación del mundo social tal como es.” WALLACE, David: Concepto de ideología en Gramsci, Althusser, Williams. En: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/curoslit/concepto.doc> En este mismo artículo se cita a Althusser quien habla de la recepción estética como ideología: La conducta de un espectador que asiste a una representación es una conducta compleja. “En primer lugar es una conducta social y cultural-estética, y, en este sentido, es una conducta ideológica. (...) Antes de identificarse (psicológicamente) con el héroe, la conciencia espectadora se reconoce, en efecto, en el contenido ideológico de la pieza, y en las formas propias de su contenido. Antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de otro), el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico. (...) estamos unidos en primer lugar por esta institución que es el espectáculo, pero unidos más profundamente por los mismos mitos, por los mismos temas, que nos gobiernan sin nuestro consentimiento, por la misma ideología espontáneamente vivida” ALTHUSSER, Louis: “*El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)*”. En: La revolución teórica de Marx. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 1971, pp. 123-124.

<sup>60</sup> “La etiología de la histeria es sexual: ¿podría deberse a un traumatismo inflingido por un agente externo, a una formación fantaseada irreconciliable y por lo mismo angustiada? ¿Será necesario para provocar el traumatismo o los generadores de histeria que exista un yo dotado de un bajo nivel de conciencia, un yo hipnótico que facilite la migración de una idea de la conciencia hasta esta *encarnación plástica* que sería el sufrimiento corporal? (...) O quizás ¿el yo del histérico es demasiado débil como para sintetizar la frase ‘yo no veo’, hasta el punto de que suprime el <yo> y el <no> para quedarse únicamente con el ver –sensación localizada en el subconsciente y que se convierte en idea fija subconsciente? La histeria sería así una <enfermedad por representación>.” KRISTEVA, Julia: Las nuevas enfermedades del alma. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p.71.

<sup>61</sup> SARDUY, Severo: Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 56 “Relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la

Molina se espejea constantemente en las películas. Proyecta su utopía de ser mujer, su identidad vacía. Se identifica con las heroínas, se refiere a sí mismo como mujer en su necesidad de autorrepresentarse:

“-(...) Y a la semana siguiente fui sola al restaurant.

-¿Sola?

-Sí, perdonáme, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre.”<sup>62</sup>

Simulacro: máscara, disfraz, apariencia que da una ilusión. Esta metamorfosis sólo puede ocurrir en el espectáculo. Molina solo puede cambiar espejeándose en los relatos de las películas, identificándose con la heroína. El travestismo, en este sentido, sería una lecto-escritura<sup>63</sup> que se exhibe como simulación. “La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa máscara nos engaña [...] nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que esta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que una simulación.”<sup>64</sup>

En el primer metarrelato (la película de la mujer pantera) Molina no sólo se identifica con Irena por ser la heroína. La mujer pantera metaforiza la condición del travesti en tanto posee una tensión entre los significantes que la constituyen (mujer/pantera), lo que le impide concretarse como una de las dos, de la misma manera en que el travesti no puede ser ni hombre ni mujer.

---

homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que la frontera aparente de una metamorfosis sin límites, su pantalla *natural*.” Ibid, p. 91

<sup>62</sup> PUIG, op. cit., p. 58.

<sup>63</sup> Concepto desarrollado en el capítulo 3.

<sup>64</sup> SARDUY, Severo: *Escritura / Travestismo*. En: Escrito sobre un cuerpo. Bs.As., Sudamericana, 1969. p. 48. Podemos comparar el personaje de Molina con el personaje de Un lugar sin límites en el sentido de la tensión que se da entre sus significantes: “El travestismo, tal y como lo practica la novela de Donoso, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer *bajo la apariencia* de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino *el hecho mismo del travestismo*. [...] Lo que Manuela muestra es la coexistencia, en un sólo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea.” Ibid.

El travestismo es una metamorfosis que se produce a través de la teatralización que es al mismo tiempo una simulación.

El simulacro deja atrás a la representación. Este régimen de simulación se produce por una producción incesante de imágenes que no pretenden representar la realidad sino que buscan ser más reales que la realidad misma. En palabras de Baudrillard: hiperreales. Lo *hiperreal* entonces, es la hiperbolización de la realidad que ya no busca presentar la verdad sino lo verosímil<sup>65</sup>.

En este sentido se puede hablar del simulacro de la modernidad exhibida en su espectacularización. La noción de espejo nos instala en la esencia vaciada de las cosas, en la medida en que se constituyen en puro disfraz, en máscara de los deseos; de ahí que la confrontación entre Molina y Valentín sea tan rotunda: el compromiso revolucionario es exhibido como un espectáculo y, por lo tanto, vaciado.

---

<sup>65</sup> BAUMAN, op. cit., p. 134 (citando a Baudrillard): “Como indicó Jean Baudrillard: “no hay objeto privilegiado (...) la obra de arte crea su propio espacio”. Las imágenes no representan sino que simulan; y la “simulación hace referencia al mundo sin referencia, del que toda referencia ha desaparecido”. El arte no sólo crea las imágenes, sino también su significado”.

### 3. *Lectura*

#### 3.1 *¿Qué entendemos por lectura?*

Barthes plantea que el trabajo literario consiste en hacer del lector un productor de texto (no un consumidor), y para esto debe ser capaz de evaluar los textos que se le presentan<sup>66</sup>. Desde esta perspectiva habla de dos clases de texto: los textos *legibles*, que son los que se pueden recibir o rechazar y donde la lectura no pasa a ser más que un *referéndum*. Estos textos son productos (no producciones) que forman la enorme masa de nuestra literatura. Frente a esto, a modo de contravalor están los textos *escribibles*, “(...) un presente perpetuo frente al cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente, (...); el texto escribible somos nosotros en el momento de escribir, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes.”<sup>67</sup>

En este punto se puede también hacer la diferencia entre texto y obra. Esta última se asociaría a los textos monológicos los cuales son legibles, legales y legítimos. Así, buscaría la “(...) trascendencia de un producto unitario, sagrado. (...) [De hecho] La palabra obra es ya un imaginario”<sup>68</sup> (por no decir una ideología). La obra sería esa clase de textos que Barthes llama ‘legibles’ por lo tanto entre obra y escritura se produce una contradicción: la escritura del texto se da como *gozo*, de la escritura como producción perpetua “(...) una

---

<sup>66</sup> “La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, alético) es un valor de representación no de producción (la ideología no trabaja, refleja). Nuestra evaluación solo puede estar ligada a una práctica y esta práctica es la de la escritura” En: BARTHES, Roland: *S/Z*. México, Siglo XXI editores, 1992. p.1.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>68</sup> *De la escritura a la obra*. En: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona editorial Kairós 1978. p. 149.

defensa de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener. Pero en nuestra sociedad mercantil hay que llegar a la postre a una `obra': hay que construir, es decir, terminar una mercancía.”<sup>69</sup> La obra es el producto terminado listo para ser consumido por el lector. El texto, en cambio, se construye constantemente a través del trabajo de lectura. El texto no se acaba: continúa.

Luego de la evaluación, que ha clasificado en un principio a los textos, es preciso, para Barthes, una segunda operación “(...)basada en la apreciación de una cierta cantidad, del más o menos que pueda movilizar cada texto. Esta nueva operación es la interpretación (...). Interpretar un texto no es darle un sentido, (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho.”<sup>70</sup> En un texto idealmente escribible las redes que se trazan en él son múltiples y ninguna reina sobre la otra, en vez de esto se cruzan constantemente. Esto se debe a que este tipo de textos no es una estructura de significados, sino una galaxia de significantes. La interpretación que exige un texto así es, en primer lugar, reconocer su pluralidad, reconocer primero todas las posibilidades que nos abren los significantes para luego llenarlas con un significado<sup>71</sup>. Para esto es necesario un trabajo de lectura, o mejor dicho de lecto-escritura<sup>72</sup>. Este es un trabajo de lenguaje que consiste en encontrar sentidos, pero para esto es necesario designarlos: “(...) esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se

---

<sup>69</sup> BARTHES por Barthes, p. 149.

<sup>70</sup> BARTHES, *S/Z*, p. 3.

<sup>71</sup> “Los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. (...) Todo esto quiere decir que en el texto plural puede haber estructura narrativa, gramática, o lógica del relato; si en algún momento estas dejan que nos acerquemos es en la medida en que estamos frente a textos no totalmente plurales: textos cuyo plural es más o menos parsimonioso.” Idem.

<sup>72</sup> Leer es un trabajo: “por esto sería mejor hablar de un acto lexeológico, o incluso lexeográfico, puesto que también escribo mi lectura” Ibid, p. 7.

reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa al texto: es una dominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico.”<sup>73</sup> Por esto cada vez que leo, escribo.

El trabajo de lecto-escritura consiste principalmente en violentar el texto al ser fragmentado y dividido en pequeñas unidades de lecturas llamados *lexias*. Barthes advierte que “(...) esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado.”<sup>74</sup> El significante, es el territorio, el texto, la grafía, el mapa. Cuando violentamos el significante a través de *lexias* lo desnudamos y exhibimos su materialidad

En este sentido el trabajo de lectura no sería sino una descomposición<sup>75</sup>: jugar sistemáticamente con la digresión, esparcir el texto en lugar de recogerlo. Este es un trabajo de comentario de fragmentos que se sustrae a la ideología de la totalidad y que maltrata al texto al cortarle la palabra. Se asume que la interpretación es una violencia para con el texto, pero las *lexias* asumen esta violencia y la exhiben al ser unidades de lectura arbitrarias que cortan el significante tutor.

La lecto-escritura del texto es el borramiento del sujeto pronominal que aspira a la monumentalidad. No importa el principio de organización de la obra propuesto por el ‘genio’ del artista<sup>76</sup>, lo que importa es la escritura o la lecto-escritura. Para Barthes el autor solamente existe en el momento en que produce, y no en el momento en que ha producido, aunque hay efectivamente idiolectos del escritor en que la presencia individual pasa de

---

<sup>73</sup> BARTHES, *S/Z*, p. 7

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>75</sup> En el sentido cinematográfico; “si se quiere una *cámara lenta*: ni completamente imagen, ni completamente análisis” *Idem*.

<sup>76</sup> En el romanticismo se origina la propiedad de la obra, una escritura pronominal, la del ‘yo’ propietario burgués.

cierta forma a la escritura, es necesario “(...) seguir combatiendo ese mito que sitúa, (...) con anterioridad a su obra, a un sujeto constituido, un yo, una persona, que se convierte en el padre y propietario de un producto, la obra.”<sup>77</sup>

En El beso de la mujer araña no se siente la presencia de este sujeto debido a la proliferación de discursos unidos por medio del montaje. De esta forma no podemos atribuirle intenciones a Puig puesto que él ya no existe en el texto.

A través de los fragmentos la autoría desaparece. El texto escriturable desposesiona al autor, puesto que los fragmentos son citables, intercambiables y anónimos. Una colección de fragmentos nos instala en el borramiento del sujeto pronominal; el yo transitivo que a través del verbo realiza una acción, se vuelve sobre sí mismo y deviene intransitivo. A su vez este discurso abisma los mecanismos del museo<sup>78</sup> porque representa la lectura como una colección de fragmentos arruinados<sup>79</sup>.

Desde esta perspectiva lo que propone la escritura de este informe es borrar al autor (Manuel Puig). A través de la lectura dejamos atrás la interpretación, ya no buscamos lo que se quería decir. En esta escritura el autor desaparece y es el texto al que hacemos hablar desde los fragmentos.

---

<sup>77</sup> BARTHES, Roland: *¿A dónde va la literatura?* En: Variaciones sobre la literatura, p.182.

<sup>78</sup> Fragmentos que pierden su referencia y su destino ya que al entrar al museo los fragmentos suspendidos pierden sus diferencias y pasan todos a igualarse. Para Benjamín la colección aniquila el aura de los objetos por que al hacerlos todos semejantes altera el valor de uso para el que fueron creados y lo traslada a un sistema histórico, desaturado, donde su valor de uso es reconfigurado como fragmento alegórico.

<sup>79</sup> Cfr. Apartado del Museo en Apéndice 1.

### 3.2 Lecto-escritura de El beso de la mujer araña

A partir de estos conceptos podemos decir que el texto elegido, ya no la obra, es escribible. Nuestro propósito es mostrar su pluralidad a través de la lecto-escritura, por lo tanto, el texto será comentado a través de las lexias escogidas que serán relacionadas con las distintas categorías de lectura que hemos propuesto.

Molina es la mujer araña: el travesti que lecto-escrive la realidad para representarse<sup>80</sup>. Valentín luego de haberse contaminado con la visión de mundo de Molina lo reconoce: -“Vos sos la mujer araña que atrapa a los hombres en su tela.”<sup>81</sup>

Molina abisma la construcción del texto por que siempre está leyendo la realidad pero la hiperrealiza. Confunde la vida con la ficción porque el espectáculo que crea es la única forma de representarse travestidamente. En su representación Molina logra ser la mujer que quiere.

#### 3.2.1 Traducción/traición

El prisma<sup>82</sup> que deforma la realidad hace que frente a un objeto se den infinitas versiones. Es el caso de las traducciones que hace Molina de las películas<sup>83</sup>. Un ejemplo es cuando Valentín lo recrimina sobre la veracidad de la película:

---

<sup>80</sup> Para Barthes el “Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido, como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido – esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña).” En: Roland Barthes por Roland Barthes p. 104.

<sup>81</sup> PUIG, op. cit., p. 226.

<sup>82</sup> De la lectura de Beatriz Sarlo se deduce que el concepto de prisma funciona como un mecanismo que permite un ejercicio de lecto-escritura. Esta aseveración es rastreable en sus textos, tanto a un nivel de representación entre elementos estrictamente literarios, como a un nivel de percepción estética del mundo. En el primer caso Sarlo recurre a un juicio que hace el mismo Borges sobre Historia universal de la infamia, que funciona como re-escritura de una obra: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir



“- Pero eso es todo de tu cosecha. Yo que sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento(...)

-Entonces me estás inventando la mitad de la película.

-No, *yo no invento*, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno de algún modo te las tengo que explicar. La casa por ejemplo.”<sup>84</sup>

El problema se da cuando se intenta traducir con palabras lo que se vio en imágenes. El tema de la traducción en Benjamín apunta a las obras literarias, pero esta categoría se puede proyectar al trasladarla a las traducciones que hace Molina de las películas. Para Benjamín toda traducción implica una transformación del original: “La traducción es una forma particular de escritura”<sup>85</sup> que funciona violentando tanto el

---

cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias(...)” SARLO, Beatriz: Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1988, p.48.

En el segundo caso Sarlo opone diametralmente las formas de representación de Borges y Arlt, ambas producidas por percepciones distintas de la misma ciudad: “Lo que Arlt ve en Buenos Aires es, casi exactamente, lo que Borges no ve. A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone una coloración pura, sin blancos, expresionista y contrastada; a un paisaje agradable (el borgeano locus amoenus de las orillas y los barrios), una iconografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas, armada, como un Berni, con el collage fabril de recortes de chapa y pedazos de cable.” SARLO, Beatriz: La imaginación técnica. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1992, p. 46.

<sup>83</sup> El material cinematográfico que relata Molina tiene referentes reales. Por ejemplo la primera película que relata es una película muy conocida de Jacques Tournier: *Cat People* (E.E.U.U. 1942). Todas las películas referidas corresponden a la época de oro del cine hollywoodense (1930-1950). “ (...) el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos en fórmulas prevanguardistas (la imagen perspectiva para su configuración de un espacio habitable, concepción teatral de interiores, borrado del montaje, concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercanos a la literatura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y la novela contemporánea.” SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona, Paidós, 2004, p. 24. Esto pone en tensión el relato marco y los metarrelatos puesto que difieren en su forma de construcción (fragmentaria v/s orgánica).

<sup>84</sup> PUIG, op. cit., p. 22. La cursiva es mía.

<sup>85</sup> En: JARQUE, Vicente: Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamín. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 1992, p. 72. “(...) la tarea del traductor vendría justamente a consistir en hacer frente a la maldición representada por la multiplicación babélica de las lenguas, y al canzar a dar expresión a lo que se denomina el ‘puro lenguaje’, uno para todos los hombres, que yacería oculto bajo la confusa disparidad. (...). La traducción, sostiene Benjamín, es una ‘forma’ regida por una ‘ley’ yacente en la traductibilidad que por esencia ha de pertenecer a ciertas obras, a saber, a todas aquellas que han sido *consagradas* por la historia. (...) La buena traducción, por tanto, no ha de afrontar el original como un objeto detenido en la gloria eterna, sino que asume su carácter histórico, es decir, su naturaleza en desarrollo. (...) La pervivencia de la obra sólo merece tal nombre en la medida que implique también su transformación, como

significante como el significado. En otro sentido podemos decir también que la traducción es una lectura arruinada que pervierte el original<sup>86</sup>.

No sólo Molina traduce la realidad, también Valentín toma la posición de traductor al interpretar las películas que le son relatadas:

“-Ya sé, me imagino que no va a quedar ahí. ¿Pero sabés qué me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta?”<sup>87</sup>

La lectura psicoanalítica de Valentín es coherente con su posición ideológica en la medida en que él le atribuye a la utopía valor de verdad. Este personaje lee desde los significados. La lecto-escritura de Molina, en cambio, exhibe la tensión entre los significantes de la mujer pantera: no busca clausurar el sentido asignándole un significado.

Otro ejemplo de esto es que en uno de los capítulos Valentín hace explícitamente de traductor al leerle las cartas políticas que vienen cifradas a Molina. Este las lee y no las entiende del todo, luego Valentín, como un descifrador devela el mensaje oculto a Molina:

-“ ``Querido mío: Hace mucho que no te escribía porque no tenía coraje para decirte todo esto que pasó (...). También no te escribí antes para darte la noticia del pobre tío Pedro porque me dijo su mujer que te había escrito. Yo sé que vos no querés que se hable de esas cosas porque la vida sigue y se necesita mucha valentía para seguir en la lucha por la vida,

---

sucede con todo ser vivo.” JARQUE, Vicente: Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamín. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 1992, p. 72.

<sup>86</sup> La etimología de la palabra `pervertir´ proviene del latín *pervertere* que significa `verter´ y `volver a volcar´ por lo tanto es una palabra anfibológica, ya que por un lado se vierte el contenido de un texto en el discurso, y por otro lado se vuelca ese contenido, es decir, se lo traiciona. En este sentido todo traductor es un traidor (Traduttore, traditore).

<sup>87</sup> PUIG, op. cit., p. 32.

pero a mí es lo que más me ha embromado desde que soy vieja.” Todo esto es clave, te diste cuenta, ¿no?

- Bueno, esta muy arrevesado, de eso me di cuenta.

- Cundo dice “desde que soy vieja”, quiere decir desde que entré en el movimiento. Y cuando dice “la lucha por la vida”, es la lucha por la causa. Y tío Pedro, por desgracia, es una muchacho de 25 años, compañero nuestro del movimiento.”<sup>88</sup>

En estas cartas hay un claro ejemplo de palimpsesto<sup>89</sup> puesto que un texto esconde otro dentro suyo, portando en sí la anfibología ya que re-vela el texto escondido, es decir, manifiesta y oculta a la vez.

La traducción no está a cargo solamente de los personajes. También en los informes que se entregan durante el capítulo quince, cuando Molina sale de la cárcel, hay una lectura de sus acciones:

“Día 23. Miércoles. El procesado salió de casa a las 7.45 y llegó al empleo a las 8.51. Habló desde allí con su amigo Lalo a la casa de éste, a las 10, le agradeció su recomendación y luego pasó el tubo a uno de los dueños quien habló con Lalo a quien llamó siempre Soraya, (...). Lalo a su vez lo llamó Reina Fabiola. Cabe señalar que el modo en que constantemente cambian nombres hace pensar que es todo no premeditado, juego que no oculta código.”

El sujeto que enuncia este discurso es un sujeto anónimo que habla desde una institución asignándole un determinado significado a las acciones de Molina.

---

<sup>88</sup> PUIG, op. cit., p. 120.

<sup>89</sup> “Un palimpsesto es, literalmente, un pergamino cuya primera inscripción se rasgó para sustituirle con otra, pero donde esta operación irremediamente no borró el texto primitivo, en una suerte que se puede leer allí el antiguo bajo el nuevo, como por transparencia. Este estado de cosas muestra, aun figurado, que un texto puede siempre esconder otro pero que extrañamente lo disimula del todo, y que se presta la mayoría de las veces a una lectura doble donde se sobreponen, por lo menos, un hipertexto y su hipotexto(…)” GENETTE, Gerard: Palimpsestos. Paris, Edición de Seuil, 1982, contratapa.

Durante toda la novela los personajes le asignan sentido a las cosas (significantes) desde su forma particular de ver la vida. Este llenado del significante siempre está mediado por la ideología.

Con respecto a este término podemos rescatar lo que dice Paul de Man en La resistencia a la teoría: “Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo.”<sup>90</sup>

Desde esta perspectiva no hay literatura ideológica sino lecturas ideológicas de ésta. La recepción literaria del texto insistió en llamarlo novela política porque trataba de el encarcelamiento de dos hombres uno de ellos preso político. Esto se debía a que relacionaban la realidad lingüística con la referencia externa (dictadura de los países latinoamericanos). En la perspectiva que se está abordando la novela, la de la teoría literaria, no se puede llamar al texto político por que se refiera a un tema así, en vez de eso se puede reconocer una posible lectura política de la novela que no inhibe para nada el resto de sus posibles lecturas.

### 3.2.2 Dialogísmo

En el texto vemos una disposición dialógica<sup>91</sup>, persiguiendo una unidad desde la multiplicidad de expresiones. El juego se establece a partir del carácter de los dos protagonistas y de las consiguientes modificaciones que se verifican a lo largo de la novela.

La culminación dialéctica llega encubierta en la síntesis de los cuerpos, en la relación sexual que ocurre en el capítulo undécimo.

---

<sup>90</sup> DE MAN, Paul: *La Resistencia a la Teoría*. En: La Resistencia a la Teoría. Madrid, Editorial Visor, 1990, p. 23.

<sup>91</sup> Con esta acepción nos referimos a la idea de diálogo o dialéctica, cuyo planteamiento es el esquema esencial de sucesiones de tesis, antítesis y síntesis. Más específicamente, en términos bajtinianos, entendemos el dialogismo como la interacción de conciencias autónomas, en este caso de ideologías contrapuestas.

Desde el comienzo de la novela estamos en presencia de dos personalidades diferentes, con formas ideológicamente distintas de enfrentar la vida.

El texto nos presenta dos personajes de distinta clase, formación y sexualidad en una celda. Uno, Valentín Arregui, es un intelectual muy sensible a todos los problemas de injusticia, encarcelado por activismo político. El otro, Luis Alberto Molina, posee una baja educación y ha caído en la cárcel por un delito de homosexualidad. Debido al contexto del encierro estos dos personajes deben empezar a interactuar. Valentín, hombre consciente de la explotación al más débil y que lucha militarmente contra este tipo de abusos, comienza a tener una actitud inconsciente de superioridad frente a Molina<sup>92</sup>. Cuando toma conciencia de su actitud, es cuando se produce el conflicto central de la novela.

Las lecturas de los sujetos para Valentín son siempre políticas, en cambio para Molina el tema es el rol sexual tanto del hombre como de la mujer. Para Valentín las ideas de Molina son retrógradas puesto que idealiza a la mujer con un rol típicamente burgués (sumisa al hombre, dueña de casa, etc.), además de idealizar este modelo pasivo de mujer. Arregui le critica estas concepciones argumentando desde la lucha social que reivindica los derechos de igualdad.

El marco de reflexión dual se amplía durante la novela, abarcando temas que van desde la política, las relaciones amorosas, el nazismo, el arte, la cultura de los medios de comunicación, etc. En estas conversaciones se ve el realismo cotidiano de Molina y su

---

<sup>92</sup> Este sentido de superioridad se manifiesta sobre todo en el plano intelectual, cuando discuten. Valentín le replica a Molina: “-Veo que tengo que hacerte un planteo más claro porque por señas no entendés.” PUIG, op. cit., p. 21. Valentín reclama de Molina que discuta con argumentos, como él. Molina, por su parte, se deja llevar por lo que le pulsa, por lo que le produce goce.

particular ubicación en el momento, contrastado por el idealismo revolucionario de Valentín:

“-Yo no puedo vivir el momento porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, ¿entendés?

Todo lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante,... pero que es nada si pensás en la tortura... que vos no sabes lo que es.

-Pero me puedo imaginar.

-No, no te lo podés imaginar... Bueno todo me lo aguanté... porque hay una planificación. Está lo importante que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, (...). El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas...

-¿Cómo tus ideas?

-Mis ideales, ... el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra. Y esa placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y esa es mi fuerza.”<sup>93</sup>

Aquí vemos que Valentín es un sujeto teleológico ya que está en busca de una finalidad y se guía de acuerdo a una planificación. Este personaje lee el marxismo, que es una utopía de lenguaje, como el único camino, el único significado, la única verdad. Esta subsumisión a un sentido le da placer aunque en sí sea un dis-placer (la tortura). Esto se contrapone al sentido de vida de Molina que se rige por los placeres de los sentidos, que para Valentín son secundarios.

Cada personaje encarnaría una ideología, que es “(...) la expresión de la relación entre los hombres y su mundo...”<sup>94</sup>, por tanto, el lugar de la contaminación debido a la

---

<sup>93</sup> PUIG, op.cit., pp. 29-30.

<sup>94</sup> WALLACE, Concepto de Ideología en Gramsci, Althusser, Williams.

constante (y obligada) interacción entre los personajes. Se produce una complicidad entre ambos que pone en movimiento la relación sexual entre Molina y Arregui. Esto torna lo que eran dos ideologías distintas, encarnadas en ambos personajes, en una sola toma de posición básica con respecto a la sociedad que los ha apartado de su seno recluyéndolos.

Arregui poco a poco comienza a ser invadido por el sentimentalismo de Molina y concluye, al final de la novela, llamando desesperadamente a su compañera. Además en un acto de evasión de la realidad -lo que antes le criticaba a Molina- drogado con morfina comienza a recrear, mediante un discurso interior, un paisaje paradisíaco donde se reencuentra con su compañera. Este discurso se ve contagiado con pensamientos políticos exhibiendo esta contaminación ideológica:

*“(...) entonces cuando me despierte en la isla te vas a ir conmigo, “¿no querés quedarte para siempre en este lugar tan lindo?”, no, ya está bien así, basta de descanso, una vez que me coma todo y después de dormir ya voy a estar fuerte otra vez, que me esperan mis compañeros para empezar la lucha de siempre, “eso es lo único que no quiero saber, el nombre de tus compañeros”, ¡Marta, ay cuanto te quiero!, eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo si te iba a perder para siempre, “no mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz”. ”<sup>95</sup>*

### 3.2.3 La conciencia estructurante

Como planteamos en el capítulo uno El beso de la mujer araña no posee un narrador tradicional que medie entre el lector y la realidad. En vez de esto los personajes se autopresentan en un diálogo continuo, así como las entrevistas, los informes, etc., se

---

<sup>95</sup> PUIG, op. cit., p. 245.

sucedan a través del montaje. No hay una voz que vaya explicando o conectando los hechos. A pesar de esto podemos notar la presencia de una conciencia estructurante que se ve reflejada en las notas a pie de página.

Las notas al pie desbordan los márgenes tradicionales del género<sup>96</sup>. Comienzan a aparecer luego de que Molina relata pormenorizadamente el encuentro con una de sus conquistas masculinas. En éstas se aborda el problema de la represión sexual. Dichas notas se abren con la refutación por parte del investigador inglés D. J. West, de las que éste considera las tres teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y se cierran con las tesis sostenida por la doctora danesa Anneli Taube en su libro sexualidad y revolución donde se incluye el problema de la homosexualidad dentro del contexto de las luchas de liberación de las minorías. Las notas tratan, en estilo divulgativo, ‘las más generalizadas interpretaciones del vulgo sobre el origen de la homosexualidad’, el psicoanálisis freudiano, la represión social, la sublimación, el rechazo a los homosexuales, el concepto de perversidad polimorfa que Freud da a la libido infantil, etc. Los temas sobre los que versa cada nota al pie se van sucediendo cronológicamente, es decir, cada nota exhibe una teoría más moderna que la anterior. Los escolios terminan, como ya dijimos, con los comentarios sobre el libro Sexualidad y revolución que enlazan la liberación homosexual con los movimientos de liberación de clases.

A través de las notas se prepara al lector para el encuentro sexual entre Molina y Valentín. El lenguaje ensayístico que apela a la comprensión intelectual contribuye,

---

<sup>96</sup> “Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera al *corpus* del peso secular de la canonización textual.” De MAN, op. cit., p. 19. En este sentido las notas al pie supuestamente no tienen un uso literario, menos para una novela, pero desde esta perspectiva y a través del montaje el discurso de divulgación posee un uso literario en este contexto.



mediante el argumento, a hacer este encuentro más `aceptable`. La detallada documentación se cruza con la anécdota de la novela y la adelanta de alguna forma.

Las notas al pie que comentan las teorías acerca de la homosexualidad, desde el psicoanálisis, reflejan una conciencia estructurante que se instala en la co-lateralidad del texto. En este sentido esta conciencia aunque está solapada termina por clausurar el relato ya que el psicoanálisis<sup>97</sup> busca un significado oculto para cada signo, interpretando en una sola dirección<sup>98</sup>.

En El beso de la mujer araña existe una tensión entre significado y significante. La novela plantea una posibilidad infinita de lecturas y de formas de representación pero existe este otro lado, las notas que por medio del psicoanálisis clausura la pluralidad del texto al tratar de explicar a través de una ciencia el modo de representación del travesti.

La estructura fragmentaria del texto, permite una lectura alegórica que, en sí, siempre resulta ser polisémica, en tanto varía de lecto-escritura, en lecto-escritura. Desde las composiciones vanguardistas de principios del siglo XX, la alegoría ha permitido lecturas de textos compuestos de fragmentos, articulándolos como unidad por medio de ella. Ahora, la conciencia estructurante exhibida en las notas a pie de página, funciona como un intento de clausura y de dirección de la lectura. El texto, entonces, abre y cierra posibilidades de trayectos, que pueden o no dejarse guiar por la autoridad centíficista de las notas al pie.

---

<sup>97</sup> Freud, el padre de la escuela psicoanalítica, es un hito en la forma moderna de entender la realidad. En su libro El malestar en la cultura, reflexiona acerca de la sociedad moderna y plantea que la civilización se construye en base a la renuncia del instinto. La civilización sería entonces el orden impuesto sobre una humanidad desordenada por naturaleza. Para Freud este orden está ligado a la idea de `obligación`, `regulación`, `represión` o `renuncia forzosa` donde el principio de placer queda reducido a la medida del principio de realidad. (Cfr. BAUMAN, op. cit., Introducción).

<sup>98</sup> “(...) el mantenimiento de un sentido, de una verdad válida y demostrable en una situación dada: es el aspecto normativo del psicoanálisis. Efectivamente la norma viene dictada por el estado de la teoría analítica (...)” KRISTEVA, op. cit., p. 41.

## Conclusiones

En primer lugar podemos decir que la lectura como procedimiento, en la forma que aquí se plantea, nunca nos lleva a un fin, por el contrario, siempre nos va abriendo caminos nuevos por donde seguir huellas en el texto. Por esta razón lo que pretendemos hacer en esta parte del informe es evaluar el trayecto de la lectura haciendo una síntesis de las principales afirmaciones y de cómo se llegó a estas, más que dar conclusiones lapidarias.

En el primer capítulo a pesar de que la inclusión de la novela se demora algunas páginas nos parece bien haber partido explicando algunos conceptos claves para entender la influencia del cine en la literatura y específicamente en la construcción de la novela.

Guiándonos con los conceptos de Benjamín planteamos que a partir de la reproductibilidad técnica, de donde surge la fotografía y el cine, se ven afectadas las formas de representación del resto de las artes, puesto que las libera de su autoexigido realismo. Pero en un principio lo que fue realismo en la fotografía, va evolucionando hasta deformarse en el cine debido al juego óptico que manipula la realidad. Desde este punto instalamos una noción fundamental del informe, la noción de prisma, que identificamos luego con la cámara. Así afirmamos que el cine porta una visión deformadora y fragmentaria que altera los modos de percepción del sujeto puesto que influyen en la descomposición de una mirada unitaria frente a la realidad.

Además de esto el cine actúa como modelo en muchas de las otras artes debido a su forma de constituirse como medio de expresión, esto es, a través del montaje. Este principio técnico propio a sus medios, pasa luego a ser un principio artístico no solo en el cine sino

también en otras artes. La literatura se ve influenciada por el montaje pero para darle un sentido a la obra utiliza la alegoría.

Estos conceptos son proyectados al texto. De esta forma se plantea que, desde nuestra lecto-escritura, el texto adopta una perspectiva deformada de la realidad, construyendo el discurso a través de la fragmentación y el montaje, donde los fragmentos toman sentido en este nuevo contexto a través de la alegoría formando la cinematografización de El beso de la mujer araña.

En el segundo capítulo, luego de rastrear la noción de espectáculo en el contexto moderno, se pudo abrir la lectura desde la noción de prisma y espejo como posibilidades que se le brindan al sujeto de (re)conocerse y (re)presentarse. Relacionamos esta noción con los lugares modernos que funcionan como escenario de este espectáculo: el arte, el museo y el cine. Elegimos estos lugares modernos porque forman parte de la enciclopedia del seminario de grado, de forma que pudiéramos hacer los cruces respectivos con el contexto teórico al cual nos avocamos este año.

La novela exhibe estos lugares de espectáculo moderno como simulacro. Principalmente encarnado en la figura del travesti, su tensión de significantes masculinos y femeninos, en una histórica persecución de identidad. De esta manera la utopía de la identidad fracasa en su intento de representar al sujeto, puesto que nunca se concreta.

Al mismo tiempo Valentín, como aspirante a revolucionario, se ve imposibilitado para actuar y termina destrozado, evasivo y delirante. Su discurso sobre la utopía marxista, se vacía frente al discurso del simulacro que porta el travesti, lo que es metaforizado en el encuentro sexual entre ambos; es Molina quien atrapa a Valentín en su red (discurso).

El capítulo tercero se desarrolló, quizás demasiado extensamente, el concepto de lecto-escritura. Sin embargo consideramos fundamental dejar esta noción clara puesto que es la base de la hipótesis de lectura.

La lecto-escritura se instaló como el dispositivo con que se iba a abordar la novela. De esta forma a través de ciertas lexias escogidas arbitrariamente se armó un discurso argumentativo sobre los aspectos que nos interesaba resaltar del texto y que tratan de exhibir algunos de las miles de posibles lecturas que se puede hacer de la novela. A través del informe y también en esta instancia nos parece necesario re-afirmar la multiplicidad de lecturas que se pueden realizar. Lo importante de este informe es que buscó los aspectos que servían para afirmar la hipótesis de lectura eligiendo así, concientemente algunos sentidos entre muchos posibles.

Desde este punto de vista propusimos que la novela espectaculariza el acto de la traducción como perversión y de la lectura como acto lexeográfico, donde, como dice Molina, *no se inventa nada*, pero siempre constituye un acto de asignación de sentido y no una de-velación del significado.

## Bibliografía

- ADES, Dawn: Fotomontaje. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- ANDREW, Dudley: Las principales teorías cinematográficas. Madrid, RIAL, 1993.
- BARTHES, Roland: S/Z. México, Siglo XXI editores, 1992.
- ..... : Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona, editorial Kairós, 1978.
- BAJTIN, Mijail: La novela polifónica de Dostoievski. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BAZIN, André: I. La ontología de la imagen fotográfica. En: ¿Qué es el cine?. Madrid, Rialp, 2004.
- BENJAMÍN, Walter: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.
- .....: El Origen del drama Barroco alemán. Taurus. Madrid. 1990.
- BÜRGER, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Editorial Península, 1987
- CASULLO, Nicolás *et al.*: La modernidad como Autorreflexión. En: Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- DALLENBACH, Lucien: Los blasones de André Gide. En: El relato especular. Madrid, Editorial Visor, 1991.
- De MAN, Paul: Retórica de la Temporalidad. En: Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- .....: La Resistencia a la Teoría. En: La Resistencia a la Teoría. Madrid, Editorial Visor, 1990.
- DÉOTTE, Jean Louis: Catástrofe y olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- ECO, Umberto: De los espejos y otros ensayos, Barcelona, Lumen, 2000.
- FOCAULT, Michel: Las meninas. En : La palabras y las cosas. México, Siglo XXI editores, 1993.
- HABERMAS, Jurgen: Modernidad: un proyecto incompleto. En Nicolás Casullo (ed.). El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.

- HAUSER, Arnold: *Bajo el signo del cine*. En: Historia social de la literatura y el arte. Buenos Aires, Editorial Debate, 2002.
- KRISTEVA, Julia: Las nuevas enfermedades del alma. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- LUHMANN, Niklas: Observaciones de la modernidad. Barcelona, Paidós, 1997.
- METZ, Christian: *Montaje y discurso en el cine*. En: Ensayos sobre la significación en el cine.
- PUIG, Manuel: El beso de la mujer araña. Buenos Aires, editorial Planeta, 2002.
- SADUL, Georges: Historia del cine. Volumen 1; *la época muda*. Buenos Aires, Ediciones Losanges.
- SHKLOVSKY, Víctor: *El arte como artificio*. En: Todorov Tzvetan: Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos, México, Editorial Siglo XXI, 1970.
- SARDUY, Severo: Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987
- WALLACE, David: Concepto de ideología en Gramsci, Althusser, Williams. En: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/cursoslit/concepto.doc>.
- .....: Subjetividad y sujeto. En: <http://www.uchile.cl/facultad/filosofia/cursoslit/subjetividad20%y20% sujeto.doc>.

## **Apéndice 1: Modernidad, ¿postmodernidad?**

El objetivo de este apéndice es discutir críticamente las categorías de modernidad y postmodernidad debido a que son el contexto general en el cual se instala el objeto del informe de seminario.

### **1. *Modernidad***

En el texto de J. Habermas “*Modernidad: un proyecto incompleto*”<sup>99</sup> se presenta el rastreo que hace Hans Robert Jauss de la palabra *moderno*, donde dice que esta palabra fue usada por primera vez a fines del siglo V para distinguir el presente cristiano del pasado pagano. Desde esta primera aparición la palabra moderno sirve para expresar “la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo”<sup>100</sup>. Desde este punto se instala la mirada y la observación como criterio que sirve para cuestionarse.

Por otra parte, esta la opinión de Marshall Berman que ve la modernidad como la dialéctica entre modernización -entendida como los procesos económicos, políticos, sociales y culturales que transforman el mundo en lo que llamamos moderno y que se interesan fundamentalmente en el desarrollo científico tecnológico- y modernismo -o la variedad de ideas, visiones y valores que acompañan al proceso. Para Berman la modernidad es un conjunto de experiencias vitales que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo. Dice además que esta ha durado cinco siglos hasta hoy y que para poder aprehender algo tan amplio como su historia, ha decidido dividirlo en tres fases: La primera fase se extiende desde comienzo del siglo XVI hasta finales del XVIII, en esta fase las personas comienzan a experimentar la vida moderna y aún no logran comprender la época en que viven, es como si no encontraran las palabras para explicar estos cambios. La segunda fase comienza en 1790 con la Revolución Francesa. Aquí surge abruptamente el gran público moderno que vive con la dicotomía de recordar que hasta hace poco vivían material y espiritualmente en un mundo pre-moderno, pero que a la vez todos estos cambios vertiginosos los hacen chocar con una realidad moderna. De esta dicotomía interna de vivir entre dos mundos se desprende las ideas de modernización y modernismo. Esta fase dura hasta finales del siglo XIX. De esta fase podemos

---

<sup>99</sup> Habermas, Jürgen: *Modernidad: un proyecto incompleto*. En Nicolás Casullo (ed.). El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp. 131-134.

<sup>100</sup> *Ibid* p.131

desprender la idea de que la modernidad siempre está viviendo en crisis en el sentido de que es una época conflictiva y contradictoria para la gente que la vive, sobre todo en el siglo XIX donde se agudiza la crisis, ya que el mundo a la medida humana que se había planteado en el renacimiento queda convertido en un mundo a la medida de las máquinas. La tercera fase se da en el siglo XX donde el proceso de modernización se ha expandido hasta alcanzar casi todo el mundo, pero a su vez la idea de modernidad es concebida de forma fragmentaria y pierde su capacidad para dar sentido y organizar la vida de la gente. Ahora nos encontramos en el centro de una época moderna que perdió contacto con las raíces de su propia modernidad.

Ambos autores continúan hablando hoy en día de modernidad ya como algo que aún se vive (Berman) o como un proyecto que no pudo llegar a su término (Habermas).

Es importante relacionar lo que plantea Habermas acerca de lo moderno como “la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado(...)” y conectarlo con lo que plantea Luhmann acerca de cómo la sociedad, que después se llamará moderna, intenta resolver los problemas de su autodescripción a través de un modelo temporal: “[la sociedad moderna] Aún no puede entenderse suficientemente a sí misma, así que marca su novedad inutilizando lo viejo y encubre así al tiempo la confusión de no saber lo que ocurre en realidad”<sup>101</sup>. En este sentido los problemas de la sociedad moderna se manifestarían en una constante producción de *otredad*<sup>102</sup>.

## 1.1 Secularización y racionalización

En medio de esta aventura del sujeto por descubrir(se) se inserta un proceso que es comúnmente llamado *secularización*. Este implica el rompimiento del teocentrismo que dominó toda la Edad Media. Dios deja de ser el centro del mundo y se pasa a un antropocentrismo donde el hombre se coloca en el centro del universo.

Para Casullo “Lo que produce básicamente esta modernización (...), es el quiebre, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida por lo teológico-religioso. (...) lo que va a ir elaborando el nuevo pensamiento moderno que hace consciente la

---

<sup>101</sup> LUHMANN, Niklas: *La modernidad de la sociedad moderna*. En: Observaciones de la modernidad. Barcelona, Paidós, 1997, p.16. “Así pues, cuando la moderna sociedad se autotitula <moderna> se identifica con ayuda de una relación de diferencia respecto al pasado. Se identifica en la dimensión temporal. (...) [Como] sistema autopoietico (..) sólo puede construir una identidad propia, es decir, distinguir autorreferencia y referencia ajena, mediante continuos retornos a su propio pasado” Ibid.

<sup>102</sup> La posibilidad de auto-descubrir(se)/describir(se) pasa fundamentalmente por la noción de *espectáculo* que está desarrollada a fondo en el corpus del informe de seminario. Véase capítulo 2.



modernización del mundo, es que el mundo es, sobre todo, la representación que nos hacemos de él.”<sup>103</sup> Por esta razón el sujeto necesita verse reflejado para autenticarse, para asegurarse de que ahora en adelante es él quien dirige su destino.

Pero el hombre no se encuentra sólo en esta empresa, muy por el contrario, se halla inserto en la sociedad que pasa a sustituir a Dios como principio del juicio moral. Touraine plantea que en la época moderna “(...) se trata de dar al bien y al mal un fundamento que no sea ni religioso ni psicológico, sino que sea solamente social.”<sup>104</sup>

De esta forma el sujeto, al no seguir aceptando una explicación religiosa del mundo, debe encontrar respuestas para las interrogantes que quedan en el aire. Este proceso empieza a concretarse recién a finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII (recordemos que los siglos XV y XVI aún son muy religiosos). Alain Touraine llama a este proceso *racionalización*, el cual consiste en responder a todas las preguntas por medio de la *razón*. El autor comenta que “(...) la modernidad quiso pasar del papel reconocido esencial a la racionalización a la idea más amplia de una *sociedad racional*, en la cual la razón rige no sólo la actividad científica y técnica, sino también el gobierno de los hombres y la administración de las cosas.”<sup>105</sup> Dicha racionalización lleva a una total desligazón con el pasado tradicional y se transforma en un elemento indispensable de la modernidad al convertirse “(...) por añadidura en un mecanismo espontáneo y necesario de modernización.”<sup>106</sup> Para Touraine Occidente concebía la modernidad como una evolución, la cuál se alcanzaría a través de la razón, pero para esto era necesario “(...) hacer *tabula rasa* de las creencias y formas de organización sociales que no descansaran en una demostración de tipo científico [puesto que se tenía] la convicción de que al hacer tabla rasa del pasado los seres humanos quedan liberados de las desigualdades transmitidas, de los miedos irracionales y de la ignorancia.”<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> CASULLO, Nicolás et al.: *La modernidad como autorreflexión*. En: Itinerarios de la modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p. 11. “El mundo es, básicamente lo real en su conjunto, el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, (...) Por eso la modernidad tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza y ese yo mismo”. Ibid.

<sup>104</sup> TOURAINE, Alain: *Las luces de la razón*. En: Crítica de la modernidad. Buenos Aires, FCE, 2000, p. 23. “La idea de que la sociedad es fuente de valores, de que el bien es lo que es útil a la sociedad y el mal es lo que perjudica su integración y su eficacia, es un elemento esencial de la ideología clásica de la modernidad” Ibid.

<sup>105</sup> Ibid. p. 18. “(...) la modernidad ha hecho de la racionalización el único principio de organización de la vida personal y colectiva al asociarlo al tema de la secularización, es decir, prescindiendo de toda definición de los ‘fines últimos’”. Ibid.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Ibid. p. 19

## 1.2 El proyecto Iluminista

Nicolás Casullo en su artículo *La modernidad como autorreflexión* expone la idea planteada por Max Weber acerca de la modernidad desde el punto de vista sociocultural: “La modernidad es ese proyecto de racionalización histórica que se da en Occidente, que conjuga y consume el desencantamiento del mundo instituido por las imágenes religiosas, míticas y sagradas.”<sup>108</sup> Este desencantamiento del mundo pretende ser reemplazado por la confianza de que, a través del proyecto Iluminista, el sujeto va a poder ser dueño de su destino por medio de la libertad que otorga el conocimiento. Ya no hay un ser supremo que determine sus pasos. Con respecto a esto Adorno y Horkheimer plantean el siguiente concepto: “El Iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos. (...). El programa del Iluminismo consistía en liberar al mundo de la magia. Se proponía mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación.”<sup>109</sup>

Los autores comentan a Bacon, autor del Siglo de las Luces, quien propone que el intelecto debe vencer a la superstición y dominar la naturaleza a través del saber. Para él la técnica es la esencia del saber puesto que a través de ésta se consigue el dominio de la naturaleza para poder explotarla, así como se explota el trabajo o el capital privado o estatal. Para Bacon el conocimiento debe ser práctico, es decir, debe rendir utilidad: “El verdadero fin y tarea de la ciencia reside no en discursos plausibles, edificantes, dignos o llenos de efecto, o en supuestos argumentos evidentes, sino en el empeño y en el trabajo y en el descubrimiento de detalles antes desconocidos para un mejor equipamiento y ayuda en la vida.”<sup>110</sup> Vemos aquí que el saber tiene directa relación con el poder que ejerce el sujeto (agente de la dominación) a partir de su voluntad.

Es importante destacar que este saber no supone una acumulación heterogénea de conocimientos, más bien, tiende a la formulación de reglas, al cálculo, a la síntesis. Todo queda reducido a estos criterios. “La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. La lógica

---

<sup>108</sup> CASULLO Op. cit p.17.

<sup>109</sup> ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M.: *Concepto de Iluminismo*. En: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, p. 15.

<sup>110</sup> ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M. Op. cit. p. 17.

formal ofrecía a los iluministas el esquema de la calculabilidad del universo. (...) [de esta forma] el número se convierte en el canon del iluminismo.”<sup>111</sup>

Ahora bien, bajo esta concepción los mitos, la magia y todo lo que obedezca a estos cánones debería desaparecer. Respecto a esto los autores plantean una doble paradoja<sup>112</sup>: por una parte, los mitos serían producto del mismo iluminismo, por su tendencia a exponer, fijar y explicar un acontecimiento; por otra, el iluminismo se convertiría en mito ya que “recibe la materia de los mitos para destruirlos y, como juez, incurre a su vez en el encantamiento mítico”<sup>113</sup>, en otras palabras, es expresión de una ideología hegemónica. Por esta razón Adorno y Horkheimer conciben el iluminismo como un proyecto totalitario porque se plantea como <gran juez> y pretende, de este modo, subsumir bajo su imperio la heterogeneidad de la realidad y explicarla por medio de un solo principio: la razón.

Este proyecto se sitúa al final de la primera etapa de la modernidad cuando el hombre aún busca palabras para explicar lo que le sucede. El iluminismo (re)ordena el mundo y a la vez convierte a la razón en un bastión para proyectarse hacia un futuro mejor.

### ***1.3 El sueño de pureza***

Bauman plantea que “la sociedad moderna fue la única en pensarse así misma como empresa de la <cultura> o de la <civilización> y en actuar de acuerdo a tal concepto de sí.”<sup>114</sup> Saca a colación la idea de Freud, expuesta en su libro El malestar en la cultura, donde reflexiona acerca de la sociedad moderna y plantea que en este cambio (la autorreflexión, planteada en la modernidad) se gana algo pero se pierde algo a cambio puesto que la civilización, según Freud, se construye en base a la renuncia del instinto. La civilización sería entonces “el orden impuesto sobre una humanidad desordenada por naturaleza.”<sup>115</sup> Para Freud este orden está ligado a la idea de ‘obligación’, ‘regulación’, ‘represión’ o ‘renuncia forzosa’

---

<sup>111</sup> Ibid. p. 20 “Lo que no se adapta al criterio del cálculo y de la utilidad, es a los ojos del iluminismo sospechoso” Ibid. p. 18. Con respecto al canon iluminista los autores comentan: “Las mismas ecuaciones dominan la justicia burguesa y el intercambio de mercancías. (...) La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Torna comparable lo heterógeno reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se resuelve en números, y en definitiva en lo uno, se convierte para el iluminismo en apariencia: y el positivismo moderno confina esto a la literatura” Ibid. p. 20.

<sup>112</sup> Para/doxa en el sentido de lo que va más allá de la opinión común, ya que para la mayoría de los autores el proyecto iluminista no presenta ninguna contradicción y va en una sola dirección, en cambio estos autores marcan la diferencia al plantear la idea del “mito de la razón” que en sus términos presenta un oxímoron.

<sup>113</sup> Ibid.p. 25

<sup>114</sup> BAUMAN, Zigmunt: La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Editorial Akal, 2001. p.7

<sup>115</sup> Ibid. p.8

donde “el principio de placer queda reducido a la medida del principio de realidad”<sup>116</sup>. Basándose en esta idea Bauman plantea que estos descontentos son característicos de la modernidad y que son el resultado del exceso de orden y de la falta de libertad donde el individuo tiene un cierto tipo de seguridad común a toda la sociedad pero le falta la libertad para ir en búsqueda de la felicidad individual<sup>117</sup>.

La modernidad plantea un cambio, específicamente un cambio de orden (que se basa en la razón). Para Bauman este cambio está dado por el *ideal de pureza*. Este ideal “equivale a una visión de las cosas según la cual estas se sitúan en posiciones diferentes a las que ocuparían si no se vieran obligadas a cambiar de ubicación (...) [es] una visión de orden –es decir, de una situación en la que cada cosa no se encuentra más que en su lugar adecuado-”<sup>118</sup>. Este ideal de pureza implica una lucha contra lo sucio, que en otras palabras sería el des-orden. La suciedad entonces es una transgresión del orden y el instinto natural de una sociedad que aspira al ideal de pureza. Es eliminar esta suciedad para volver a organizar su entorno y así alcanzar el orden. Con respecto a esto Bauman advierte que “Si la <suciedad> es un elemento que contraviene los esfuerzos de los elementos ordenadores y la suciedad que actúa por sí misma constituye un elemento que desafía la propia posibilidad de efectividad de tales esfuerzos, entonces el Extraño es la personificación misma de este último tipo de suciedad”<sup>119</sup>.

Este sueño de pureza se da en todas las sociedades y en todas las épocas pero de distintas formas. De hecho se define la modernidad en base a este concepto como “la época, o la forma de vida en la que la construcción del orden consiste en el desmantelamiento del orden ‘tradicional’, heredado y aceptado; en la que <ser> supone empezar enteramente de nuevo. (...). Entonces, la conservación de la pureza no puede reducirse al mantenimiento de la rutina diaria; peor aún, la rutina misma posee la pasmosa tendencia a convertirse en <suciedad> que debe ser extirpada en nombre de la nueva pureza.”<sup>120</sup> El autor afirma incluso que “(...) la construcción del orden se vuelve entonces indistinguible de la proclamación de cada vez nuevas

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid. p. 10. En comparación “Los descontentos de la postmodernidad surgen de un tipo de libertad en la prosecución del placer que permite demasiado poca seguridad individual”. Ibid.

<sup>118</sup> Ibid. p.14

<sup>119</sup> Ibid. p. 19

<sup>120</sup> Ibid. p. 20. “Esto sucedió en el momento en que el trabajo de purificación, o la <construcción del orden>, se convirtió en una actividad consciente/intencionada, cuando se concibió como *tarea*, cuando el objetivo de limpiar, en lugar de mantener intacta la disposición de las cosas, pasó a ser *cambiar el modo* en el que estas solían disponerse ayer, crear un nuevo orden que cuestionaba el actual; cuando, en otras palabras, el cuidado del orden supuso la introducción de un orden nuevo y, por el mismo motivo, *artificial* –creando, por así decirlo, un *nuevo comienzo*-.” Ibid.

<anomalías>, del trazado de cada vez nuevas líneas divisorias, de la identificación y segregación de cada vez nuevos <extraños>”<sup>121</sup>.

Frente a esto la sociedad moderna ocupa dos estrategias alternativas pero complementarias para eliminar a los extraños: una es la estrategia de *asimilación* que funciona de forma antropofágica ya que aniquila a los extraños devorándolos y luego asimilándolos al propio tejido, esto es “(...) hacer semejante lo diferente; ahogar las distinciones culturales o lingüísticas, prohibir todas las tradiciones o lealtades, salvo las dirigidas a aumentar la conformidad con el nuevo orden global; fomentar e imponer una y sólo una medida de la conformidad”<sup>122</sup>. La otra estrategia es la de la *exclusión* o antropemática, es decir, vomitar a los extraños “(...) desterrarlos fuera de los confines del mundo ordenado y prohibirles toda comunicación con quienes permanecían dentro [o] encerrar[los] entre los muros visibles de los guetos”<sup>123</sup>. Cuando ninguna de estas posibilidades resultaba todavía es factible destruir físicamente a los extraños.

Esta limpieza de extraños y de ‘lo extraño’ era una tarea esencial para poder construir el orden, la nación y el Estado.

#### 1.4 Emancipación: progreso ilimitado y contradicción

Un rasgo importante de la modernidad es el ideal de *Emancipación* que surge del proyecto Iluminista y tiene principalmente dos vertientes: una, de características concretas, es la del *progreso indefinido*, que le proporcionará al hombre los medios para ser feliz; otra, de carga valórica, es la de la *emancipación del sujeto*, que se alimenta con valores como libertad, igualdad y fraternidad.

Al tratar de concretarse este ideal se entra en contradicción con el ideal de pureza, así, la supuesta universalidad de la modernidad va dejando cada vez a más personas en el camino.

En pleno siglo XVIII tenemos a Rosseau planteando en su libro El contrato social que los hombres nacen libres e iguales, de manera que los mismos individuos pueden construir una sociedad mediante un pacto social que garantice la libertad y la igualdad entre los hombres. Esta idea se comienza a difundir rápidamente ya que antes de esto había otra idea, que expone Touraine, y que proclamaba la bondad natural del hombre: “La naturaleza se imprime en el

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid. pp. 28-29.

<sup>123</sup> Ibid. p. 29.

hombre por obra de los deseos y de la felicidad que procura la aceptación de la ley natural o en virtud de la desdicha que es el castigo de aquellos que no siguen esa ley.”<sup>124</sup>

A pesar de estas ideas difundidas por los intelectuales, en la práctica esa libertad no se experimentaba. Como vimos en el apartado anterior, la libertad de los individuos queda subyugada a la libertad que le otorga la sociedad. La libertad es una, igual para todos ya que tiene que cumplir con el principio de seguridad para mantener el preciado orden<sup>125</sup>.

La Emancipación se nutre además con la idea de *progreso indefinido* que soñaba, a través del avance de la ciencia y de la tecnología, solucionar los problemas que aquejaban al hombre. La modernización le da al individuo la ilusión de poder cambiar este mundo que los está cambiando a ellos a favor suyo. Esto hace que se cree un discurso donde, a través del argumento, se propone la utopía de que toda la humanidad llegará a ese *mejor lugar*, pero este discurso se emite desde la di-stopía (mal lugar) que es el lugar real desde donde se produce esta ficción. El discurso de emancipación intenta mostrar una abundancia de posibilidades frente a una ausencia de valores definidos.

Como vimos en el proyecto Iluminista esta abundancia de posibilidades está dada por la razón, a través de la cual se llega al saber que también es poder. Para Ricardo Foster este poder reside en la palabra escrita, es decir, en las obras de pensadores modernos ya sea filósofos, poetas, científicos, etc. puesto que sus obras se trataban de traducir a la praxis. Con respecto a esto comenta: “(...) los pensadores construían sabiendo que sus discursos, que sus ideas encarnaban o iban a encarnar en el movimiento real de la historia”<sup>126</sup>. El autor/escritor propaga su ideología a través de los libros, ahí reside su poder. Algunos ejemplos que da son *Emilio* de Rousseau, *Crítica de la razón pura* de Kant, y *Werther* de Goethe, los cuales, dice, para la conciencia ilustrada que confía en que una palabra, una idea pueden conmover al mundo y abrir la conciencia de una sociedad, son tan importantes como un acontecimiento.

El discurso de emancipación que propone la modernidad es argumentativo al tratar constantemente de justificarse: se basa en la razón y se respalda con obras escritas. Esto se debe a que la modernidad en sí es argumentativa al construir un discurso utópico (teleológico). Por

---

<sup>124</sup> TOURAINE, Op. cit. p. 21.

<sup>125</sup> Para Foster la idea de autonomía que proponía la tradición ilustrada era ingenua ya que suponía un punto donde la libertad individual confluía con las demandas sociales puesto que todos los sujetos querrían construir una sociedad más armónica e igualitaria construida sobre los pilares de la fraternidad. (FOSTER, Ricardo: *El lenguaje de la Ilustración*. En: Modernidad como autorreflexión)

<sup>126</sup> FOSTER Op. cit. P.244.

otra parte este discurso se sustenta, en palabras de Casullo, en el *poder del autor* que cuando se conjuga con hombres que llevan a cabo sus proyectos, producen cambios revolucionarios. Como bien sabemos, el cambio más significativo del discurso de emancipación fue la Revolución Francesa.

Ahora bien, esta argumentación modernista comienza a contradecirse en el momento en que los ideales que inspiran esta revolución no se cumplen como se esperaba (como el pueblo esperaba), y la revolución igualitaria, libertaria y fraternal, queda en manos de la burguesía.

En este punto podemos relacionar esta contradicción argumentativa de la emancipación con otro suceso ocurrido luego de la Revolución Francesa: La declaración de los derechos del hombre. Para Déotte, que comenta a Burke, esta declaración es una abstracción descontextualizante, puesto que es una declaración universal donde hay un enunciador X sin características. “O sea: no es ni hombre, ni mujer, ni pertenece a pueblo alguno, a ninguna etnia, ni rico, ni pobre, ni normal, ni lisiado. Ahí se asienta la abstracción de la modernidad política, verdadera máquina de guerra en contra de las comunidades tradicionales”<sup>127</sup>. Es contradictorio que un grupo reducido de personas (dirigentes), pertenecientes a una clase social (burguesía), que forman parte de una nación específica (Francia), hayan escrito la declaración *universal* de los derechos del hombre. Con respecto a esto Ricardo Foster opina que las ideas de la Ilustración implican una pedagogía universal, ya que sus ideas eran totalmente revolucionarias para su tiempo, y que por lo tanto implica luchar contra los particularismos: “[estas ideas] implican decir que el hombre es humanidad, no raza, religión, etnia o nacionalidad; sino que es humanidad: el concepto kantiano de humanidad, un universal abstracto, donde todos los hombres son iguales, ante la naturaleza, ante Dios y ante la posibilidad de conocer y ser libres”<sup>128</sup>.

Sobre estas bases se declaran los derechos universales del hombre, pero para Foster esta universalidad leída a distancia y con el correr del tiempo tuvo otras consecuencias: “(...) la imposición, por ejemplo, del etnocentrismo cultural europeo. (...) [su modelo:] el hombre [blanco] europeo ilustrado. (...) [Por otra parte] con el discurrir de la sociedad burguesa, con el desarrollo y el aceleramiento de las transformaciones capitalistas del mundo, el concepto de humanidad ilustrada, que era un concepto revolucionario, noble, sirvió para modernizaciones a ultranza, para homogeneizar a las diversas culturas, para quebrar circuitos culturales

---

<sup>127</sup> DÉOTTE, Jean Louis: *Catástrofe y olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 53.

<sup>128</sup> FOSTER, Op. cit. p. 248.

independientes y resistentes al capitalismo”<sup>129</sup>. De esta forma la universalidad devino totalitaria y esto se puede ver reflejado según Bauman en el Estado-nación moderno cuyo objetivo era “(...) apuntalar y reforzar la uniformidad de la ciudadanía estatal con la universalidad y la globalidad de la pertenencia nacional”<sup>130</sup>.

### 1.5 El Museo

Los Estados nacionales que reemplazan a las monarquías no surgen espontáneamente sino que se crean y para esto deben forjar una identidad nacional que agrupe a los individuos a los cuales espera dirigir. Esta identidad se apoya en dos principios: “Uno es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; el otro es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de hacer valer la herencia indivisa que se ha recibido”<sup>131</sup>.

Para forjar entonces la identidad nacional el estado crea el Museo. Esta institución moderna está en el centro de una política cultural coherente ya que “(...) por esencia es universal, público y cosmopolita. Porque precede, necesariamente, al olvido de las pertenencias étnicas e históricas. Porque instituye el olvido activo [y] porque suspende los destinos”<sup>132</sup>.

El Museo es una colección de fragmentos. El que decide qué objetos forman parte de esta colección es un Juez. Esta figura va más allá de la institución jurídica, pero a la vez comparte “(...) sus procedimientos, su trabajo de pesquisa, la identificación de objetos testimoniales, la autenticación crítica, el registro, la decisión, la ejecución, etc”<sup>133</sup>. Es el Juez el que “eleva estos objetos y estos utensilios, estas producciones, a la dignidad de lo expuesto, de lo suspendido, (...). Lo que los magnifica por lo que son es justamente la naturaleza de sus defectos y su exclusión de todo destino religioso, político privado y utilitario. Reducidos al estado de cadáveres, de ruinas, desde ahora se parecen. En efecto, su cultura de origen está muerta por ser pasado, [por lo tanto poseen un valor histórico ya que] con ellos y gracias a ellos, la cultura difunta, añorada, comienza a parecerse a sí misma”<sup>134</sup>. El Juez al decidir que un objeto entre al museo lo monumentaliza puesto que deja de ser documento al transformarse en

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> BAUMAN, Op. cit. p. 22.

<sup>131</sup> DEOTTE, Jean-Louis: *Catástrofe y olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 22.

<sup>132</sup> DEOTTE, Op. cit, p.32. El autor ocupa el término de “olvido activo” para describir la función del museo ya que éste conserva algunos recuerdos pero borra otros por ejemplo rescata los hechos de unidad nacional y tacha los hechos violentos que tienen lugar en toda formación política. “La esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también, que todos hayan olvidado muchas cosas” DEOTTE, Op. cit, p. 29.

<sup>133</sup> DEOTTE, Op. cit, p. 25.

<sup>134</sup> DEOTTE, Op. cit, p. 35.



un lugar de memoria intencional (ya que su destino es recordar un hecho significativo). De esta forma el Museo nos muestra qué es lo que debemos recordar ya que reúne hitos de la cultura a modo de canon visual.

El museo de Louvre en Francia es un caso emblemático de cómo se usó el museo para conseguir una unidad nacional o mejor dicho para reemplazar la utopía fracasada que resultó ser la Revolución Francesa que terminó siendo una trágica experiencia en vez del cumplimiento de los ideales revolucionarios. Lo que queda luego de esto es una situación de caos donde el pueblo está confundido puesto que antes dependía del rey por una orden divina y formaban parte de un cuerpo, una totalidad, que tenía al rey como cabeza. Luego de la Revolución pasan a ser en cambio átomos políticos<sup>135</sup> que conforman el Estado (que aún no posee una forma definida). Frente a esto Francia “(...) hará del Museo una institución política central, encargada de suplir la violenta desincorporación del cuerpo teológico-político.”<sup>136</sup> En este sentido: “Los museos vienen a ocupar el lugar de una imposible fundación de la sociedad política moderna. Siempre fragmentarios e incompletos, revelan que están ahí para una única pieza, faltante: una cabeza, pieza capital si acaso.”<sup>137</sup> La instauración del Museo del Louvre es la forma que tiene el Estado francés de terminar con el Antiguo Régimen ya que reemplaza lo teológico político por lo estético político.

Este Estado utiliza al Museo como forma de asegurar y expandir su hegemonía cultural<sup>138</sup> ya que es un excelente laboratorio político<sup>139</sup> puesto que la cultura museal es política pública. De hecho una de sus labores principales es instituir el gusto de los ciudadanos, “(...)

---

<sup>135</sup> “La regeneración de la humanidad, que es la finalidad de la emancipación de las comunidades singulares (...) consistirá necesariamente, para estos hombres de las Luces, para estos hombres de lo universal, en la disolución de las comunidades singulares en átomos políticos: los *ciudadanos*.” DEOTTE, Op. cit, p.58.

<sup>136</sup> DEOTTE, Op. cit, p. 70. “No es una casualidad si el Louvre es inaugurado justamente en la fecha de la suspensión del rey. (...). Sorprendente paradoja de una sociedad que deja brutalmente de incorporarse en el cuerpo eterno del Rey para inaugurar otro régimen de cosmética general, el Museo; es decir, el lugar de todas las fragmentaciones, de la *totalidad* imposible.” Ibid.

<sup>137</sup> DEOTTE, Op. cit, p.71.

<sup>138</sup> “En Gramsci la noción de cultura está planteada en términos de la lucha por establecer la hegemonía social, por tanto, como un campo en disputa, en cuyo funcionamiento intervienen las distintas instituciones. [...] Una dominación-hegemonía, es decir, la capacidad de un grupo social para desempeñar un papel de dirección intelectual y moral y para construir una relación de poder que no se agota ni limita en la mera fuerza o en la consecuencia mecánica de las relaciones económicas de producción.” WALLACE, David: *Concepto de ideología en Gramsci, Althusser, Williams*. En: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/curosilit/concepto.doc>

<sup>139</sup> “El museo es, por excelencia, un laboratorio político porque reúne necesariamente el problema de la coexistencia y de la comunicación de obras que provienen de leyes arruinadas” DEOTTE, Op. cit, p.74.

fundando así el verdadero mundo común –el de la sensibilidad- de las sociedades modernas.”<sup>140</sup>

Es gracias a esta preocupación que los museos europeos están en el origen de la constitución del público ya que sacan el arte de las iglesias y los palacios<sup>141</sup>, para que el ciudadano lo vea.

“Obras de la libertad y de la igualdad, los museos franceses son necesariamente virtuosos y edificantes<sup>142</sup>. Inventan la publicidad del arte: el valor de exposición.”<sup>143</sup>

De esta forma el Estado francés libera las obras para exhibirlas al pueblo dentro de la institución del museo. Éste se convierte en un paseo público donde los individuos pueden apreciar el *genio* de la nación en una colección de fragmentos suspendidos. Así como el Museo hace olvidar las diferencias de las obras al suspenderlas (en el espacio) y superarlas (en el tiempo), también de esta forma el Estado, a través del Museo, quiere proyectar el olvido de la división social interna. De esta forma el Louvre se transforma en la “tumba de todas las divisiones”<sup>144</sup>.

El proyecto utópico de emancipación, que se comenzó a gestar en el periodo de la Ilustración, no se concretó como se esperaba y en vez de esto el Estado proyectó esta utopía en el Museo, la utopía de ser Nación<sup>145</sup>. Ambos, Estado y museo, pretenden ser universales, pero a cambio borran cualquier diferencia.

---

<sup>140</sup> DEOTTE, Op. cit, p.69.

<sup>141</sup> Lugares en que existen colecciones privadas donde el arte posee un valor de culto. Consecuentemente es más importante que las obras estén presentes y menos que sean visibles, por lo tanto su carácter es más íntimo (privado). Walter Benjamín hace la distinción entre *valor de culto* y *valor exhibitivo*. El valor cultural de una obra pasa por su ligazón a una función ritual y por la categorización dentro de la percepción espacio-temporal que de ella tengamos “Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. (...). Una vez aparecida conserva su lejanía, en la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia” (p.26). Pero “ a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (p.29). El valor exhibitivo entonces se relaciona con una nueva función que empieza a adquirir el arte en la modernidad donde se da preponderancia a la función artística más que a la función ritual. BENJAMÍN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986. p. 26

<sup>142</sup> Para Friedrich Schiller la edificación implica una labor práctica del Estado para traspasar al pueblo los ideales que proclama, por lo tanto siempre es inmanente y contextual. La edificación conlleva siempre una ideología. (Ver: Martínez Bonati, Félix: *Las ideas estéticas de Schiller*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1960). Gramsci ve las *ideologías* como “fuerzas activamente organizativas que son psicológicamente `válidas`, y que moldean el terreno en el cual los hombres y mujeres, actúan luchan y adquieren conciencia de sus situaciones sociales”. WALLACE Op. cit, p. 6.

<sup>143</sup> DEOTTE, Op. cit, p. 101. Como se puede apreciar Deotte hace una re-lectura de Benjamín al trabajar con sus conceptos.

<sup>144</sup> DEOTTE, Op. cit, p. 106.

<sup>145</sup> Las utopías son emplazamientos sin lugar real. En contraposición a esto Michel Foucault propone el concepto de heterotopía: “(...) en toda civilización [existen] lugares reales, lugares efectivos, que están diseñados en la institución misma de la sociedad, y que son suertes de contra-emplazamientos, suertes de

## 2. Crisis de la modernidad

Para Lyotard la modernidad corresponde mejor a una forma de ver el mundo que a una época histórica. Esta forma de ver el mundo se fundamenta en los *grandes relatos* que se construyen como categorías universales y trascendentales que le dan un sentido unitario a todas las manifestaciones de la realidad. Estos relatos además son legitimadores y manifiestan una hegemonía cultural que se impone.

Es en el siglo XVIII donde se instauran los grandes relatos de la cultura europea. Estos relatos se desarrollan en un tiempo lineal y van dirigidos inexorablemente hacia un futuro feliz. La emancipación<sup>146</sup> y el progreso indefinido son los relatos más importantes en los que confía la modernidad. Ambos relatos pretenden ser parte de la hegemonía cultural, pero esto dura poco ya que en la práctica no se ven sus resultados y sus propias contradicciones los hacen objeto de críticas. Esto hace que poco a poco la fe en el progreso se diluya, contribuyendo a una incredulidad hacia estos relatos.

### 2.1 Vanguardias

La voluntad crítica de la modernidad aparece marcada por el ímpetu de ruptura, que necesita siempre la novedad. Pero esta actitud crítica que conlleva la modernidad termina jugando en su contra. Esto se manifiesta de forma clara en los movimientos de arte moderno.

Uno de los primeros movimientos que cuestiona la modernidad, específicamente el proyecto del Iluminismo es el Romanticismo que propone un culto a la noche en el siglo de las luces. Luego el realismo y el naturalismo, a su manera denuncian los problemas que trajo consigo la modernidad ya que en vez de vivir en un mundo creado a la medida del hombre el mundo del siglo XIX fue un mundo a la medida de las máquinas. El simbolismo por su parte demuestra el malestar hacia el mundo burgués llevando esta contradicción como una carga vital

---

utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales que es posible encontrar al interior de la cultura, están, a la vez, representados, contestados e invertidos; (...) lugares que son absolutamente otros que los sitios que reflejan y de los que hablan". En este sentido la utopía de ser Nación solo se proyecta en el Museo pero nunca se concreta por que éste es un lugar real que se instituye como una heterotopía. FOCAULT, Michel: *Utopías y Heterotopías* (conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en París). En: (Revista) *Licantropía*. Año 5, N° 10, marzo 2000. pp. 31-32.

<sup>146</sup> “[la idea de] emancipación se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos” LYOTARD, Jean-Francois: *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, editorial Gedisa, 1987. p. 36.

y evadiéndose de la realidad. Pero el golpe de gracia contra la modernidad lo dan las vanguardias históricas que inauguran el siglo XX.

Para Nicolás Casullo la primera mitad del siglo es el contexto para que nazcan las vanguardias tanto artísticas como políticas. Esto se debe a una serie de factores que propician esta aparición. Uno es la conciencia de que se vive una aceleración de la historia, donde todos los procesos son más rápidos y por ende la movilización de las ideas también. De ahí surge la noción en el campo artístico y político de que es necesario constituirse en *avanzada* para poder estar a la cabeza de los cambios. Otro factor es la idea de revolución, específicamente de revolución social, donde ya no se esperan cambios graduales, sino que se buscan cambios más radicales que van directamente en contra de la burguesía como clase dominante.

Por una lado tenemos a las vanguardias artísticas que “(...) se arrojan el derecho artístico de proclamar en resumidas cuentas que todo lo que se hizo hasta ahora no sirve para nada. Esa es la nueva fortaleza del arte vanguardista (...) arrasar con todo el pasado en pos de resistir, de seguir otorgándolo al lugar del arte el de otro posible proyecto humano, el sitio de la desajenación, el sitio del último resto de verdad y libertad, de lucidez, de conciencia desaparecida”<sup>147</sup>.

Las vanguardias históricas atacan a la institución arte, que como tal es burguesa, y su manera de ver el arte (como algo autónomo y sin utilidad social), pero hay una idea burguesa que no pueden rechazar por completo, por lo menos en la práctica: la idea de autor, ya que a pesar de firmar manifiestos colectivos o simplemente no firmar, está latente la imagen de cada vanguardista en relación con su obra.

Las vanguardias políticas por su parte tampoco se alejan de la idea de autor. Siempre hay un caudillo guiando al resto, siempre hay figuras que destacan como líderes innatos. En este sentido tanto los vanguardistas políticos como los artísticos se sienten elegidos para guiar al resto ya que son los que tienen conciencia y son los indicados para decirle a las masas hacia donde tiene que ir.

Así las vanguardias se posicionan como el último y más crítico de los movimientos modernos puesto que se basan en una concepción lineal de la historia al sentir que avanzan claramente a un lugar mejor y, por otra parte, la vanguardia plantea que hay un determinismo histórico al pensar que donde se encamine la vanguardia va a pasar la historia. “Si la

---

<sup>147</sup> CASULLO, Op. cit. p. 77.

modernidad es la renovación de todo permanentemente (...) las vanguardias son la expresión más clara de eso. Son la absoluta novedad. La idea más acabada de que se trata de crítica y proyecto”<sup>148</sup>.

Podemos ver entonces que las vanguardias no critican en sí a la modernidad sino a la modernidad bajo el dominio burgués<sup>149</sup>.

## 2.2 Fin de los grandes relatos

Las vanguardias artísticas en el momento en que derrocan a la institución arte cumplen en parte su objetivo, pero rápidamente se institucionalizan, entran a los museos y pasan a formar parte del canon. De esta forma fracasan, e incluso Erick Hobsbawm plantea su muerte, en el contexto de un nuevo orden mundial después de la Primera y Segunda Guerra Mundial, en donde la intensificación de los adelantos tecnológicos incide en las categorías artísticas masificando los medios de comunicación (radio, televisión, computador). El autor dice que “(...) la tecnología no sólo hizo que el arte fuese omnipresente, sino que transformó su percepción”<sup>150</sup>.

Por su parte las vanguardias políticas fracasaron más rotundamente. El comunismo y el fascismo que se impusieron como vanguardias antagónicas, que dividieron a Europa y luego al mundo entero, tomaron el ideal de pureza moderna y trataron de cumplirlo a cabalidad. Para Bauman ambas fueron ideologías totalitarias: “El nazismo y el comunismo se destacaron en el impulso de la tendencia totalitaria hasta su extremo radical: el primero, condensando la complejidad del problema de la <pureza> en su forma moderna en el problema de la pureza de la raza, el segundo, en el de la pureza de la clase”<sup>151</sup>. Por su parte Hobsbawm compara estas ideologías (nacionalismo y socialismo para él) con las religiones, por lo <devotos> que fueron sus participantes: “(...) [fueron] ideologías laicas nacidas en el siglo XIX, cuyos dioses son abstracciones o políticos adorados como divinidades. (...) [la fuerza de estas ideologías] no residía tanto en la capacidad para movilizar emociones emparentadas con las de las religiones

---

<sup>148</sup> Ibid. p. 87.

<sup>149</sup> Berman explica esto de la siguiente forma: “(...) el movimiento dialéctico de la modernidad, se vuelve, irónicamente, en contra de su primer promotor, la burguesía”. BERMAN, Op. cit. p. 73.

<sup>150</sup> HOBBSAWM, Erick: *La muerte de la vanguardia*. En: Historia del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999, p. 497. Comenta luego: “(...) ha de ser muy difícil recobrar la simple linealidad y el carácter secuencial de la percepción en los tiempos anteriores a estos en que la tecnología permite pasar en segundos por la totalidad de los canales de la televisión disponibles” Ibid. Esto se puede conectar con lo que propone Beatriz Sarlo al decir que la atracción de *zapping* está en su velocidad (En: Escenas de la vida postmoderna)

<sup>151</sup> BAUMAN, Op. cit. p. 22.

tradicionales (...), sino en que prometían dar soluciones permanentes a los problemas de un mundo en crisis”<sup>152</sup>.

La Primera y Segunda Guerra Mundial muestran los horrores a los que puede llegar el ser humano en pos de un proyecto que nunca se cumplió<sup>153</sup>. Para Lyotard la Segunda Guerra Mundial es una fecha concreta para decir que caen los grandes relatos: “(...) el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido <liquidado>. Hay muchos modos de destrucción y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. “Auschwitz” puede ser tomado como un nombre paradigmático para la <no realización> trágica de la modernidad”<sup>154</sup>.

### 3. (Post)modernidad(es)

Es difícil introducir un concepto que supuestamente describe la época que estamos viviendo y que aún no se estabiliza ni siquiera en el ámbito académico. Pareciera más fácil referirse a la modernidad porque supuestamente la distancia histórica nos da cierta objetividad o porque simplemente estamos más acostumbrados a escucharla (en el colegio, como materia de clases, en la vida diaria como adjetivo para un sin-fin de cosas: ropa, autos, casas, edificios, etc.). Por estas razones lo que propongo en este apartado es dar una visión general de lo que se entiende por “postmodernidad”, mostrar que existen varias visiones al respecto (por eso hablo de (post)modernidad(es)), y de su estrecha relación con la modernidad.

Lyotard cuestiona la idea de Habermás que pretende que la modernidad es un proyecto incompleto. Para él la modernidad acaba cuando caen estos grandes relatos legitimadores y a su vez surge la postmodernidad como la incredulidad con respecto a los grandes relatos puesto que estos pierden su capacidad de legitimidad debido a un cambio en el estatuto del saber<sup>155</sup>. El estatuto del saber científico marca su superioridad frente al saber narrativo ya que su estructura

---

<sup>152</sup> HOBSBAWM, Op. cit (capítulo XIX: *Fin del milenio*) p. 556.

<sup>153</sup> :“Esta división en la historia de la humanidad entre un antes y un después (...) [de la Segunda Guerra Mundial] , la que ninguna dialéctica del Espíritu podrá realizar porque es la humanidad la que muere como sujeto de una historia que nada, desde entonces podrá totalizar” En: DEOTTE, Op. cit. p. 205.

<sup>154</sup> LYOTARD, Op. cit. p. 30. Continúa diciendo: “Sin embargo, la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana es otra manera de destruir el proyecto moderno, que, a su vez, simula que ha de realizarlo”. Ibid.

<sup>155</sup> “Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción” LYOTARD, Jean-Francois: La condición postmoderna. Editorial Cátedra, 1987, p. 13.

es argumentativa y depende de un valor de verdad. El saber narrativo no gozaría de prestigio en la sociedad moderna por ser un relato autolegitimante. Ahora bien, la deslegitimación del saber científico estaría dada porque los grandes relatos que apoyó la ciencia están arruinados y porque se hace explícito que la ciencia, en el fondo, sólo adquiere autoridad e intención a través de la <metanarración><sup>156</sup>. Para Steven Connors esto presenta un aspecto positivo y otro negativo. El positivo es que esto produce que se desestabilice o renueve constantemente los paradigmas del saber científico. El negativo es que la ciencia ya no se puede regular en función de la justicia o el bien (como proponían los grandes relatos), sino que se regula bajo la idea de performatividad efectiva, en donde se plantea la utilidad como un fin en sí mismo. De esta forma la ciencia se fragmenta y queda reducida a un campo de especialidades cada una con su juego específico de lenguaje: sólo queda la autonomía dispersa de las micronarraciones (o pequeños relatos). La incredulidad postmoderna rehuye todo metalenguaje universal.

Otro autor que teoriza acerca de la postmodernidad es Frederic Jameson quien escribe desde una ideología claramente marxista. Él plantea que hay un cambio fundamental en la organización económica global donde se pasa de un capitalismo de monopolios organizado en torno a estados-naciones a un capitalismo multinacional, marcado por el crecimiento exponencial de corporaciones internacionales. Este cambio repercute en las sociedades contemporáneas donde las formas culturales pasan a ser productos económicos <sup>157</sup>.

Jean Baudrillard plantea que en esta etapa contemporánea, donde el capitalismo está tan avanzado, “(...) ya no es posible separar el ámbito económico o productivo del ideológico o cultural, puesto que los objetos culturales, las imágenes, las representaciones, incluso las estructuras sentimentales y físicas, se han convertido en parte del mundo económico”<sup>158</sup>. Baudrillard afirma que existe una economía política del símbolo “con el paso desde el

---

<sup>156</sup> “El saber científico no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber, sin recurrir al otro saber, el relato, que para él es el no-saber, a falta del cual está obligado a presuponer por sí mismo y cae así en lo que condena, la petición de principio, el prejuicio. Pero ¿no cae también al autorizarse como relato?” En: CONNOR, Steven: Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Ediciones Akal, 1996, p. 27. Esta noción la podemos confrontar con la idea de saber de Benjamin que expone Déotte: “ El *saber* no es la *verdad*. En efecto, para Benjamín, el sitio de la verdad no es ya el saber, y para el sujeto, la memoria voluntaria y la conciencia, sino el pensamiento o, más bien, la memoria involuntaria que ofrece una chance a la meditación. Ahora, las colecciones de fragmentos, por lo tanto una cierta escritura poética – la escritura alegórica- constituyen por excelencia el lugar de la verdad”. DÉOTTE, Op. cit. p. 182.

<sup>157</sup> Esto lo podemos comparar con el concepto de mercado de arte que plantea Hobsbawm: “Es verdad que los ricos todavía coleccionaban –como norma, el dinero viejo prefería a los viejos maestros; el nuevo, las novedades – pero, cada vez más, quienes compraban arte lo hacían como inversión, de la misma manera que antes se compraban especulativamente acciones de minas de oro” HOBBSAWM, Op. cit. p. 503.

<sup>158</sup> CONNOR, Op. cit. p. 42. Connor expone las ideas de Baudrillard.

intercambio abstracto de productos materiales bajo la ley general de equivalencia, al funcionamiento de cualquier tipo de intercambios bajo la ley del código...”<sup>159</sup>.

Bauman también le da importancia al establecimiento de una economía capitalista puesto que el *mercado* que esta instituye es una de los factores que determinan la postmodernidad. El Estado minimiza su actividad reguladora “(...) deja ahora esta función en manos de las fuerzas del mercado, que, al estar desregulado ya no se hace políticamente responsable de sus actos”<sup>160</sup>. En la actualidad es el mercado quien regula las relaciones de todo tipo, no sólo económicas, sino también culturales e incluso sociales. “En el mundo postmoderno de estilos y modelos de vida en libre competencia existe todavía un severa prueba de pureza requerida a todo aquél que solicite el ingreso para ser aceptado: es preciso dejarse seducir por la posibilidad infinita y por la renovación continua promovida por el mercado de consumo<sup>161</sup>, (...) [pero] no todo el mundo puede pasar esta prueba. Los que no lo consiguen constituyen la <suciedad> de la pureza postmoderna”<sup>162</sup>. Estos individuos son *consumidores defectuosos* (no pueden comprar, o por lo menos no como el mercado lo indica), ya que no pueden llegar a ser <libres> en el sentido de libertad definido en función de la libertad del consumidor. El problema que se plantea es que la postmodernidad se niega a que halla una interferencia colectiva en el destino individual (lo que produce el descontento postmoderno de tener más libertad pero menos seguridad) por lo que no se puede intervenir por los individuos que no pueden entrar en el juego del mercado: se acabó el Estado de bienestar.

Para Bauman en esta sociedad consumista, donde imperan los valores individuales es difícil fijar una identidad. Por el contrario, pareciera que el requisito postmoderno es que la identidad no perdure, evitando que se fije<sup>163</sup>. El mundo premoderno sabía qué identidad correspondía a cada cual, cada uno sabía a qué atenerse, porque había una intención divina que ordenaba el mundo. En la modernidad, con la creación y el movimiento permanente, el lugar que se ocupaba en el mundo se convirtió en una tarea individual. Los hombres con su libertad y

---

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> BAUMAN, Op. cit. p. 53.

<sup>161</sup> El mercado ejerce un tipo de seducción para los consumidores ya que “La profusión del consumo, se les dice y se les demuestra, es la señal del éxito y constituye un camino que conduce directamente a la aclamación pública y a la fama. También descubren que poseer y consumir determinados objetos y llevar determinados estilos de vida constituye una condición necesaria de la felicidad; quizás incluso de la dignidad humana” Ibid. p. 55.

<sup>162</sup> Ibid. p.p. 23-24.

<sup>163</sup> “(...) la identidad remite tanto a las personas como a las cosas. Ambas han perdido su solidez en la sociedad moderna, su definición y continuidad. El mundo hecho de objetos duraderos ha sido sustituido por una de objetos desechables diseñados para su inmediata obsolescencia”. Ibid. p. 113.



su conocimiento podían desplazarse y construir su propia identidad. “Hoy en día el problema de la identidad deriva fundamentalmente de la dificultad de conservar cualquier identidad durante mucho tiempo, de la virtual imposibilidad de encontrar una forma de expresión de la identidad con posibilidades de conservar un reconocimiento que dure toda la vida, y la necesidad resultante de no aferrarse demasiado a ninguna identidad, para poder abandonarla al primer aviso si es necesario”<sup>164</sup>. Una de las causas de esta imposibilidad de fijar la identidad es la destemporalización del espacio social donde el tiempo lineal de la modernidad no existe y en cambio se vive instante a instante pero sin una dirección fija. Podemos comparar esto con lo que Lyotard llama disolución del *lazo social* donde se pasa de las colectividades sociales (propias de la premodernidad y que aún continúan en la modernidad) al estado de “(...) una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano. (...) [Para Lyotard] el sí mismo es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. (...) siempre está situado sobre <nudos> de circuitos de comunicación, por ínfimos que estos sean”<sup>165</sup>.

De esta forma el sujeto postmoderno es un sujeto que se interrelaciona con muchos sujetos a la vez pero sus relaciones difícilmente pueden ser duraderas, es un sujeto mareado por la velocidad de las informaciones, deslumbrado por una realidad que constantemente se re-crea en imágenes y mensajes inconexos, que se desliza en una red difusa de múltiples lenguajes distintos y a menudo contradictorios. Para Jameson este sujeto postmoderno es esquizofrénico producto de la profusión desmesurada y deslumbrante de las voces que circulan por la sociedad contemporánea.

### 3.1 Arte (post)moderno

Es dentro del ámbito artístico, cultural y académico (ya en la década del 50 y del 60 se comenzó a utilizar el término) que el concepto de postmodernidad comienza a cristalizar. Esto ocurre recién a finales de la década del 70. Con esto no quiero decir que el concepto se estabilizó, sino más bien entró en pleno debate causando más de alguna controversia. Pero la postmodernidad, planteada por los distintos teóricos que revisamos, “(...)no encuentra su objetivo ni en el ámbito cultural ni en el crítico-institucional, sino en un espacio en tensión

---

<sup>164</sup> Ibid. p.p. 155-156.

<sup>165</sup> LYOTARD, (La condición postmoderna) p. 36-37.

entre ambos”<sup>166</sup>. Por esto me quiero detener un poco en el arte postmoderno porque creo que es una clara manifestación de lo que llamamos postmodernidad.

Para Bauman, la postmodernidad manifestada en el arte se presenta como la imposibilidad de la vanguardia, ya que como vimos, la vanguardia transmite la idea de un espacio y tiempo lineal. En el mundo postmoderno todo está en movimiento pero estos movimientos parecen no tener una dirección clara (por lo menos acumulativa), por esto no tiene mucho sentido hablar de vanguardia en la postmodernidad, ya que la misma expresión <vanguardia postmoderna> constituye una contradicción en sus términos. La vanguardia pretendía la novedad y avanzar en la línea del tiempo dejando a sus competidores (posiciones artísticas que le precedían) en el camino. En el arte postmoderno se presentan una multitud de estilos y géneros que cohabitan. “Los estilos no se dividen en progresistas y retrógrados, con miras al futuro y anticuados. Las nuevas creaciones artísticas no se proponen desterrar y relevar a las existentes, sino sumarse a las demás, haciéndose un hueco dentro del panorama artístico notoriamente superpoblado”<sup>167</sup>.

El arte postmoderno comparte la condición de la cultura postmoderna en su conjunto, ya que comparten un escenario donde lo sincrónico sustituye a lo diacrónico y donde la copresencia ocupa el lugar de la sucesión. Para Jean Baudrillard la noción que comparten cultura y arte postmodernos es la de simulacro que a su vez deja atrás a la representación. Este régimen de simulación se produce por una producción incesante de imágenes que no pretenden representar la realidad sino que buscan ser más reales que la realidad misma. En palabras de Baudrillard: hiperreales. Lo *hiperreal* entonces, es la hiperbolización de la realidad que ya no busca presentar la verdad sino lo verosímil.

Como vemos el arte postmoderno comparte con el arte que lo precede un cuestionamiento acerca de cómo representar. Para Lyotard el arte moderno siempre buscó como representar lo *sublime*, aquello que por su naturaleza desafía a la representación y que por lo tanto no se puede representar ya que lo sublime se presenta negativamente, es decir, como un <contenido ausente>, lo que manifiesta una estética nostálgica que le otorgan al lector o al contemplador materia de consuelo y de placer. “Sin embargo, estos sentimientos no forman el

---

<sup>166</sup> CONNOR, Op. cit. p. 12.

<sup>167</sup> BAUMAN, Op. cit. p. 127.

auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena”<sup>168</sup>. Frente a esto los artistas postmodernos luchan por incorporar lo no representable a la propia representación. Para Lyotard lo postmoderno “(...) se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”<sup>169</sup>.

La obra de arte contemporánea ya no se ocupa de la representación en el sentido de querer captar la realidad (su verdad). En lugar de reflejar la realidad el arte contemporáneo le agrega contenidos. “Como indicó Jean Baudrillard: “no hay objeto privilegiado (...) la obra de arte crea su propio espacio”. Las imágenes no representan sino que simulan; y la “simulación hace referencia al mundo sin referencia, del que toda referencia ha desaparecido”. El arte no sólo crea las imágenes, sino también su significado”<sup>170</sup>.

Para Bauman la creación y la recepción de la obra postmoderna son procesos de descubrimiento perpetuo, donde probablemente nunca se descubra todo lo que hay por descubrir, ni se descubra de una forma que excluya la posibilidad de un descubrimiento completamente diferente. Estas obras invitan a un proceso interminable de interpretación, que es a la vez proceso de creación de significados.

No podemos decir que concluimos en una certeza, lo que si podemos decir es que depende de la lectura que hagamos -moderna (binaria) o post-moderna (eventual)- es la respuesta que vamos a encontrar, aunque muchas veces estas respuestas se crucen.“(...) La posmodernidad es -a la vez- una época y lo que termina de toda época; o sea, el fin de la modernidad, su superación y la destrucción de lo que en una época, en cada época, hizo de ella una época”<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> “(...) el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto”. LYOTARD (La postmodernidad...) p. 25.

<sup>169</sup> Ibid. “Un artista, un escritor postmoderno están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son la que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Postmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).

<sup>170</sup> BAUMAN, Op. cit p. 134 (citando a Baudrillard).

<sup>171</sup> DEOTTE, Op. cit. p. 287.

#### **4. Modernidad y (post)modernidad en América Latina**

Es necesario también cuestionar cómo se aplicaron (si es que se aplicaron) los conceptos de modernidad y postmodernidad en la expresión Latinoamericana. Para eso debemos tratar de proyectar todas las categorías tratadas anteriormente hacia nuestro continente, y, en el mejor de los casos, ubicar la discusión desde nuestro contexto que siempre se presenta, en la mayoría de los estudios, como la *periferia*, frente a un *centro* que hegemoniza la cultura universal y pretende explicar todo desde sí.

##### 4.1 Modernismo, modernización y construcción identitaria

Este es uno de los temas tratados por García Canclini para cuestionar si la modernidad llegó a Latinoamérica tal cual como la vivió Europa, o en su defecto nunca llegó.

No es necesario ser experto en estudios culturales para reparar en que cualquier movimiento que sea exportado hacia otro lugar nunca va a tener las mismas características que el original. Esto se debe a que la recepción es distinta y los procesos que vive cada continente son completamente divergentes. Basta recordar la gran imagen del *encuentro de dos mundos* que selló para siempre la relación entre Europa y América: Centro/periferia, Civilización/barbarie, blancos/indios. Por supuesto desde el comienzo prevaleció la mirada civilizada bajo la cual la mirada del otro quedó soterrada durante siglos.

La primera labor de los colonos al llegar al nuevo mundo fue evangelizar a estos incivilizados sin alma. Este fue el primer paso para luego seguir trayendo toda su cultura -sus costumbres, su idioma, sus adelantos y su forma de pensar. Para Casullo siempre existió este tránsito/tráfico entre Europa y América pero no fue ni sigue siendo unilateral. Sin quererlo fuimos testigos de cómo se llevaban nuestro oro y a cambio nos dejaban rastros de su cultura. Digo rastros y digo también huellas, pistas que nos ayudaran a resolver el enigma. Sin saberlo nos vimos envueltos en la empresa de ser civilizados, de ser modernos, pero para resolver este enigma debíamos seguirle la huella a nuestro gran modelo, Europa, y así, comenzamos a caminar siempre más atrás, pero tratando siempre de acortar las distancias.

García Canclini, a través de una lectura desde la literatura latinoamericana, propone la siguiente hipótesis: “(...) hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización

deficiente. (...). Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces hubo olas de modernización”<sup>172</sup>.

Los procesos de emancipación constituyeron la base para que las incipientes naciones pudieran empezar su tarea de modernización, pero no podríamos decir que el mismo proyecto Iluminista de emancipación que inspiró las grandes revoluciones haya sido el mismo que nos instó a separarnos de España o Portugal. Las ideas Ilustradas sólo se conocían en algunas élites que aprovecharon la situación ventajosa de ver a España débil y comenzaron a independizarse solapadamente. Si el Iluminismo en América hubiera sido una experiencia espiritual, social y unitaria como fue (a grandes rasgos) en Europa podríamos hablar de modernidad en el nuevo continente, pero sabemos que no fue así y que los procesos para separarse definitivamente del viejo continente duraron largos años. Primero, hubo que reclamar la independencia territorial y política, luego, y con mucha dificultad, tratamos de torcer el cuello hacia nosotros mismos, dejar de mirar a Europa como modelo de todo nuestro pensamiento y comenzar a preguntarnos qué pensamos nosotros, cómo nos vemos, quiénes somos. Así quedamos con cuello de cisne interrogando nuestra identidad.

Larrain señala que el proceso de construcción de la nacionalidad tiene características selectivas y excluyentes: “Desde la independencia las nuevas repúblicas latinoamericanas y sus clases dominantes intentaron con mucho esfuerzo no sólo construir un estado nacional y una economía viable sino también un sentido de identidad nacional. Esta identidad respondería a una cultura nacional que debía ser construida y que se esperaba integrara los mejores elementos y tradiciones de las culturas étnicas existente”<sup>173</sup>. Esta actitud concuerda con la actitud de la sociedad moderna en Europa. Persigue un ‘ideal de pureza’ desde la exclusión de elementos que no respondieran al ideal nacional. Para Larrain este proceso de exclusión comenzó con la adopción del español como lengua nacional, lo que dejó fuera, o reducidas a posiciones secundarias, a todas las lenguas indígenas, pero además se extendió al resto de los aspectos culturales como, la religión (debía ser católica), el arte (debía ser culto dejando fuera lo popular), etc. Esta ‘creación’ del estado nacional depende de dos planos distintos de la realidad

---

<sup>172</sup> GARCÍA Canclini, Nestor: *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?*. En: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, p. 81.

<sup>173</sup> LARRAIN, Jorge: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000, p. 207.

sociocultural: uno es la esfera pública que está constituida en base a un discurso articulado y altamente selectivo, construido jerárquicamente, por varias instituciones culturales. Este discurso es el que sostiene la hegemonía cultural. El otro plano corresponde a la esfera privada presente en la base social como forma de subjetividad individual y de grupos, que expresa sentimientos variados y que muchas veces no se hayan representados en las versiones públicas. En este proyecto de crear una nación va a predominar la esfera pública que bajo su discurso intenta esconder la diversidad bajo una propuesta de unidad nacional. Al igual que el proyecto moderno europeo se pretende efectuar la <tábula rasa> que planteaba Touraine. Claramente hay una intencionalidad política en todo esto conducida por las clases sociales altas (terratenientes y aristócratas) que desean perdurar en el poder y se escudan en la idea de nacionalidad (ellos como perfectos representantes de la nueva nación) para atacar la diferencia.

Canclini continua con esta posición al afirma que el desajuste que se produce entre modernismo y modernización es vital para la clase dominante para preservar su hegemonía sin necesidad de justificarla. La elite se encargaba de redistribuir y organizar la educación y la administración de los bienes, ya sean materiales o simbólicos. En el plano artístico insistieron en la división entre arte y artesanía (para no incluir lo popular dentro del canon) ya que su criterio era el valor de contemplación y no que una obra pudiera tener una posible utilidad. Con esto se desvaloran las labores populares propias de la clase baja o rural y se marca de nuevo la diferencia, que evita la diversidad al manifestarse como hegemonía.

Por mucho poder que tuvieran las clases dominantes nunca iban a poder borrar las diferencias propias de la sociedad mestiza latinoamericana. Canclini afirma que: “Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispano colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”<sup>174</sup>. Estas fisuras, nos permiten visualizar lo complejo de la sociedad y de la propia cultura lo que no permite que sigamos copiando los modelos de Europa tal como los recibimos. Una de las primeras manifestaciones que se preocupa por el problema de identidad latinoamericano es el modernismo, a pesar de que se inspira estilísticamente en variados movimientos europeos. De ahí su gran símbolo, el cuello del cisne, que asemeja al signo de interrogación que marcó a esta generación. Este movimiento se encuentra a fines del siglo XIX

---

<sup>174</sup> CANCLINI, Op. cit. p. 86. “Pese a los intentos de dar a la cultura de elite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”. Ibid.

y principios del XX donde hay una ola de modernización impulsada por la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados. Canclini piensa que este modernismo cultural no es expresión de la modernización económica ya que, si bien se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa que permitió la profesionalización de algunos artistas y escritores, por otro lado todavía perduraba un analfabetismo de la mitad de la población, y con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos.

Las vanguardias latinoamericanas toman en serio este problema y están deseosas de contribuir al cambio social, partiendo por crear conciencia de una aceptación de lo americano. Canclini cita un comentario de Aracy Amaral, pintora que participa en la Semana de Arte Moderno de 1922 celebrada en Brasil. “(...) para ser culto ya no es indispensable imitar, como en el siglo XIX, los comportamientos europeos y rechazar *acomplejadamente* nuestras características propias”<sup>175</sup>. En Hispanoamérica hubo movimientos vanguardistas muy unificados como por ejemplo los Antropófagos en Brasil, los Ultraístas en Argentina, el Estridentismo en México, etc. Estos movimientos, en vez de ser desnacionalizados por traer elementos foráneos, han dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional ya que saben adaptar éstos contenidos a su propia cultura<sup>176</sup>. Canclini dice que las contradicciones y discrepancias internas expresadas por los movimientos modernistas y vanguardistas “(...) expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. (...) [son] intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semiindustrializada y movimientos sociales semitransformadores”<sup>177</sup>.

Recién al comenzar la segunda mitad del siglo XX es que los movimientos culturales encuentran signos concretos de modernización socioeconómica: el despegue de un desarrollo político más sostenido y diversificado, la consolidación y expansión del crecimiento urbano, la ampliación del mercado de bienes culturales, la introducción de nuevas tecnologías (televisión, radio), el avance de movimientos políticos radicales. Canclini sostiene que estos procesos transformaron las relaciones entre modernismo cultural y modernización social, por lo que se notó una secularización perceptible en la cultura cotidiana y la cultura política.

---

<sup>175</sup> Ibid. P. 91.

<sup>176</sup> Un ejemplo claro de esto es el movimiento Antropófago de Brasil cuyo principio era alimentarse de la cultura europea para luego vomitar todo eso ya transformado en algo suyo.

<sup>177</sup> Ibid. p. 94.

## 4.2 Al fin la modernidad

Es recién a mediados del siglo XX que podemos hablar de una cultura moderna en América Latina. En el campo cultural el desarrollo de un mercado que se preocupa de los productos simbólicos abre paso a un fenómeno editorial que se desprende de la posibilidad tecnológica de la reproducción masiva. Esto se va a conocer como *Boom* de la literatura hispanoamericana, textos donde se van a cruzar y a confrontar las ideas de la modernidad con las repercusiones de la modernización. Avelar plantea que la construcción retórica del discurso por parte de sus representantes presenta las siguientes recurrencias:

-“Un sistemático planteamiento de su propia literatura como consecución definitiva de la modernidad estética de América Latina, en una narrativa evolucionista en la cual el presente surge como la inevitable superación de un pasado fallido.

-El establecimiento de una genealogía selectiva de la producción literaria anterior de América Latina que culmina, teleológicamente, en la incorporación de tal tradición al canon estético occidental.

-La repetida asociación de lo rural a un pasado primitivo, preartístico y, en términos más estrictamente literarios, naturalista.

-La combinación de una retórica *adánica* – la retórica del ‘por primera vez’ – con una voluntad *edípica*, según la cual el padre europeo se encontraría superado, rendido al hecho de que sus hijos latinoamericanos se han adueñado de su corona literaria”<sup>178</sup>.

Los autores del Boom sienten una voluntad escritural poderosa y creen que pueden hacerse cargo de la representación de nuestra realidad americana en todo su esplendor ya que “(...) *podían coexistir y reconciliarse las fábulas de identidad y las teleologías de la modernización*”<sup>179</sup>. Esta literatura se sentía irreductiblemente latinoamericana y al mismo tiempo totalmente moderna. Éste es el momento culminante en la profesionalización del escritor latinoamericano. Económicamente pueden vivir de su escritura sin tener que trabajar en puestos afines (periodismo, clases, cargos públicos, etc.), pero en virtud de esta profesionalización hay una pérdida del aura en la figura del intelectual. El consuelo de estos escritores es que no sólo se consolidan en su continente, sino que se proyectan a todo el mundo, sus obras son traducidas a varios idiomas, y la identidad Latinoamérica se comienza a percibir

---

<sup>178</sup> AVELAR, Idelber: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 41.

<sup>179</sup> Ibid. p. 53.



unida, se hace presente de América para el mundo. Por primera vez sienten que están produciendo algo absolutamente propio, alejado de cualquier modelo extranjero y que además comienza a entrar dentro de los grandes cánones mundiales<sup>180</sup>. El tránsito/tráfico cultural deja de ser unidireccional, más bien, este triunfo en el mercado mundial proyecta una supuesta emancipación a nivel intelectual. Avelar cree que esto le da un tono inaugural, una faz adánica al discurso del Boom, al oponerse a la vieja tradición, que implica una victoria sobre el atraso moderno y el subdesarrollo, que pasan a segundo plano. Lo que prepondera es una autocanonización, en la medida en que estas escrituras se plantean como una superación de un estado premoderno aurático, paradójicamente se reauratizan con estos gestos fundacionales. A pesar de esto el Boom queda imposibilitado para convertir la escritura en un instrumento de control social, por esta razón se viste de luto ante lo aurático ya perdido.

Esta es una época que se mira con mucho optimismo, pero todo esto se ve oscurecido por un lamentable suceso que Avelar relata con las siguientes palabras:

“Hablando alegóricamente, diríamos que el Boom terminó el 11 de septiembre de 1973, con la caída de la Unidad Popular de Salvador Allende. (...) La caída de Salvador Allende emblemata, alegóricamente, la muerte del Boom, porque la vocación histórica del Boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable. [después de la dictadura no hay modernización que no implique unirse al mercado global capitalista] (...) en retrospectiva el 11 de Septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un período histórico en el que las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador. (...) La sustitución de la estética por la política que, se esperaba, sería temporal y en última instancia se autodisolvería en una politización revolucionaria de la estética, desde luego que terminó, pero por razones diferentes, es decir, por la total subsunción dictatorial de la política bajo la estética – una estética de la farsa y de lo grotesco.”<sup>181</sup>

El advenimiento de las dictaduras, clausuró la posibilidad de que los procesos identitarios, que se venían gestando tiempo atrás en América, pudieran continuar su propio

---

<sup>180</sup> Algunos nombres importantes dentro del Boom son: Márquez, Donoso, Puig, Vargas Llosa, Carpentier por nombrar algunos.

<sup>181</sup> AVELAR, Op. cit. pp. 54-55.

curso. Peor aún, estas posibilidades se cerraron y se estancaron. Todos los avances culturales fueron arrancados violentamente.

#### 4.3 (post)modernidad – (post) dictatorial

La instauración de regímenes totalitarios marca un fenómeno que se ha denominado <transición conservadora> ya que se pasa de una ideología socialista<sup>182</sup>, marcada por la Revolución cubana de 1959 y que se extiende por casi todos los países de Latinoamérica a una imposición del neoliberalismo. Avelar comenta que Brunner “(...) mostró la imbricación (...) entre las Fuerzas armadas y la burguesía internacionalizada (...) entre el autoritarismo político y el interés de la clase capitalista”<sup>183</sup>. El criterio que predomina en estos regímenes es económico. Implantan el sistema de valores de mercado. Se propone libertad para el comercio, el capital y las mercancías, pero por el contrario se controla insistentemente a la ciudadanía, se censura el lenguaje y la construcción de identidad.

Las dictaduras se apropian de los discursos y los retorizan para cargarlos de ideología. También se apropian de los medios de comunicación de masas que se ponen en manos de capital privado. El estado aumentó su legitimación trabajando sobre la genealogía de la nación. De más está decir que durante los años de dictadura no existe posibilidad de diálogo. Las dictaduras son un mal monólogo de legitimación que siempre tienen la opción de eliminar a quien las interrumpa.

En Chile, así como en tantos otros países, las consecuencias humanas, sociales, económicas fueron terribles, pero para Avelar las consecuencias de la violencia también se manifestaron en la cultura. La actividad crítica y artística, la publicación de libros así como el crecimiento editorial, fueron borrados por el aparato represivo. El estado a cambio no ofreció ninguna cultura oficial. “El régimen de Pinochet nunca creó intelectuales orgánicos, (...). Ni un solo pensador de relevancia sirvió a la dictadura de Pinochet de forma decisiva”<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> En Chile el gobierno de la UP marca la revolución (1970-1973) que pasó a ser casi un experimento ya que era la primera vez que un gobierno socialista era elegido democráticamente y con tanto apoyo popular.

<sup>183</sup> Ibid. pp.78-79.

<sup>184</sup> Ibid. p. 66.

Las dictaduras fueron el último gran relato, a modo de Lyotard, por sus características fundacionales y progresistas. Claramente son el fracaso del proyecto moderno en Latinoamérica y al igual que en Europa, el fin de este proyecto termina con un gran crimen: Nuestros detenidos y desaparecidos se asemejan a los judíos que fueron extirpados de la sociedad. Los torturados se reflejan en los detenidos de los campos de concentración. La dictadura y Auschwitz: el mismo crimen<sup>185</sup>.

“Un crimen contra la humanidad, a diferencia de un crimen de guerra, es un crimen inmemorial. No es algo de lo que se haya perdido la memoria, que se haya olvidado y que uno amaría reencontrar. Lo inmemorial es una forma de existencia particular: un recuerdo que no ha podido ser inscrito, que está enfermo de inscripción. Un recuerdo de antes de la memoria y del olvido, en falta de memoria y de olvido; un cuerpo, un acontecimiento que aspira a la sepultura, a la liberación, al olvido, por la conquista de la memoria. Pero, ¿Cómo olvidar lo que no posee memoria?”<sup>186</sup>

Chile fue el último país en recuperar la democracia. Nelly Richard dice que más que recuperar la democracia hicimos una transacción: esta es la democracia de los acuerdos. Ahora ya no hay dictadura sino un pluralismo institucional que obliga a la diversidad a ser <no-contradicción>. “Pluralismo y consenso fueron los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social cuyos flujos de opinión debían, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad tenía que ser, a la vez, regulada por necesarios pactos de entendimiento y negociación que contuvieran sus excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado”<sup>187</sup>. Para la autora los gobiernos (post)dictatoriales desplegaron el poder del olvido a través del consenso. Para ella el consenso es capaz de referirse a la memoria pero no de practicarla. La palabra que se refiere a la memoria se ha vuelto insensible, objetivamente certificada, como si fuera un informe político o una investigación sociológica. Richards plantea que la experiencia (post)dictatorial reúne la memoria colectiva e individual a

---

<sup>185</sup> Para Déotte Auschwitz marca el fin de la modernidad y se transforma en el crimen que marca una nueva época: “La *post-modernidad* es el nombre (provisorio) de esta época, que ha nacido de un crimen”. DEOTTE. Op. cit. p. 253. Si transplantamos esta idea a América las dictaduras marcan el crimen que da paso a la (post)modernidad en Latinoamérica.

<sup>186</sup> DEOTTE. Op. cit. p. 241.

<sup>187</sup> RICHARD, Nelly: *política de la memoria y técnica del olvido*. En: Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición). Santiago, Editorial Cuarto propio, 1998, p. 28.

las figuras de la ausencia y de la pérdida lo que no deja vivir el proceso del duelo ya que todo está en suspenso, inacabado.

La experiencia de la dictadura cambia la percepción del mundo ya que al volver a la democracia el Estado ya se encuentra imbuido en el mercado capitalista, y las personas recién en los 90 pueden disfrutar de la postergada modernización.

En América Latina terminó por imponerse el capitalismo global a través de las dictaduras, consolidando un proceso de modernización asociado, ahora, al modelo norteamericano. Conjuntamente, la globalización de las comunicaciones y las capacidades de difusión transnacional de la cultura, hacen que hoy podamos decir que nos encontramos en un proceso de posmodernidad marcado por la sociedad de los *mass media*, que siempre está dispuesta a recibir cultura global, foránea, pero sus formas de recepción casi siempre desarticulan los contenidos ideológicos originales. Esta sociedad está marcada por una comunicación generalizada y el aparato que está más masificado en toda la sociedad es la televisión<sup>188</sup>.

Para Beatriz Sarlo la televisión es un elemento claramente postmoderno ya que produce el fenómeno del zapping que abre la posibilidad de desarraigo y anestesia: “El control remoto no ancla a nadie en ninguna parte: es la irreverente e irresponsable sintaxis del sueño producido por un inconsciente postmoderno que baraja imágenes planetarias”<sup>189</sup>.

La tele se ha vuelto un elemento ideologizante de masas. La repetición serializada de la televisión comercial ha sido legitimado por el tiempo.

“Como el folletín, la televisión repite una estructura, un esquema de personajes, un conjunto pequeño de tipos psicológicos y morales. (...). Gozar con la repetición de estructuras conocidas es placentero y tranquilizador. Se trata de un goce perfectamente legítimo tanto para las culturas populares como para las costumbres de elites letradas. La repetición es una máquina de producir una felicidad apacible, donde el desorden semántico, ideológico experiencial del mundo encuentra un

---

<sup>188</sup> Internet también es un elemento importante en las comunicaciones actuales pero la accesibilidad de la sociedad *mass media* a la red no es total, esto lo dejamos para los países desarrollados. En América Latina la televisión ocupa el lugar central de la vida postmoderna.

<sup>189</sup> SARLO, Beatriz: Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997, p. 63.

reordenamiento final y remansos de restauración parcial del orden: los finales del folletín ponen las cosas en su lugar y esto les gusta incluso a los sujetos fractales y descentrados de la posmodernidad”<sup>190</sup>.

La televisión triunfa en la vida postmoderna de los mass media, incluso algunos la ven como elemento de cultura. Lo cierto es que desde la comodidad de su hogar el sujeto puede acceder a fragmentos del mundo y además verse reflejado en ella. La televisión es laica y democrática. Trae fantasía a la vida cotidiana y además nos ofrece pequeños ídolos fugaces que reemplazan la falta de creencias en este mundo tan desencantado.

---

<sup>190</sup> Ibid. p. 67-68.

## Apéndice 2: Cine y Vanguardias

El ejercicio de lectura realizado en torno a esto dos temas sigue como pistas principales que el Cine y las Vanguardias, como movimientos artísticos, son re-lecturas de la época moderna en que se forman y signos explícitos de la crisis constante que se vive. Por esta razón es necesario insertarlos en el contexto de la modernidad, como época que se mira a sí misma, para develar estos movimientos autocríticos que nos obligan a enfrentarnos con nosotros mismos.

### *I Modernismo y Vanguardias*

Es importante tener en cuenta que la Modernidad es una época que está en una crisis constante que se proyecta en todos los ámbitos de la sociedad. En el plano artístico las vanguardias se inscriben dentro de esta corriente moderna que es destructiva y emancipadora. Los movimientos de vanguardia ven en la *Institución arte* a su principal enemigo. En tanto, esta última, contiene “tanto al aparato de producción y distribución de arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”<sup>191</sup>. Esta institución se instala en una determinada cultura y por supuesto es parte de la hegemonía. Ella impone el canon a través de agentes de mediación (críticos, académicos, editores, etc., que cumplen la función de jueces) y expone su visión del arte en determinados lugares respaldados casi siempre políticamente (por ejemplo los museos).

Durante la modernidad todas las corrientes literarias que surgen luchan contra la Institución arte y casi siempre consiguen cambiar los códigos artísticos, pero nunca consiguen derribarla y de hecho no se lo proponen, por lo menos no de la forma en que lo hacen las

---

<sup>191</sup> BÜRGER, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Editorial Península, 1987, p. 62.

vanguardias. Cada nueva corriente artística que aparece se presenta en contradicción con su precedente, algunas veces oponiéndose estrictamente, otras veces tomando algunos elementos para luego, junto con las innovaciones, mejorar la visión artística. Por ejemplo el Romanticismo, que se desarrolla a principios del siglo XIX, se revela contra las ideas rectoras de la Ilustración y trata de destronar las estrictas normas y prescripciones del clasicismo. Los artistas de este movimiento tienen cierto sentido social al creer que pueden transformar el mundo mediante la oposición de ideas creando imágenes simbólicas-sintetizadoras. Según Paul de Man destaca la supremacía del símbolo frente a cualquier otra figura para los románticos ya que el símbolo es el “llamado al infinito de una totalidad (...) y parece dotado, en lo indefinido de su significado de una capacidad inagotable de sugerencias”<sup>192</sup> (los simbolistas luego retoman la noción de símbolo y lo llevan a su más alta expresión). Por otro lado, los románticos también poseen rasgos historicistas al tratar de reflejar los movimientos históricos de su época pero siempre a través de su sensibilidad. En ellos están las ganas de querer cambiar el mundo pero al chocar con la realidad y ver que su intento fracasa terminan evadiéndose. A este movimiento se opone el Realismo que critica la subjetividad del romanticismo y trata, en cambio, de dar una representación objetiva de la realidad, de retratar la sociedad, las luchas de clases y la explotación burguesa, pero su intento de mostrar la realidad no logra tener el carácter práctico al cual se dirigen las vanguardias, sino que sólo denuncia. Según David Wallace en su artículo *Discusión bibliográfica sobre el concepto de Vanguardia(s)* “(...)en el momento en que la burguesía se da cuenta que la lucha que ella animó se vuelve en su contra y, con ello, el poder conquistado se debilita, nace el arte oficial burgués (...) [este arte] busca el enmascaramiento oficial de la verdad y, para ello, adopta un marcado carácter antirrealista o

---

<sup>192</sup> de Man, Paul: *Retórica de la temporalidad*. En : *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1991 pp. 208.

pseudorrealista. Situación que lleva a los artistas a rechazar totalmente el mundo burgués”<sup>193</sup>. En esta situación encontramos a los Simbolistas, que buscan en la poesía un ejercicio capaz de satisfacer las necesidades espirituales del hombre. Este movimiento basa su creación en la relación directa entre un símbolo, lo creado, y lo que quiere representar, buscando la pureza de la poesía. Estos artistas se definen como artífices de nuevos mundos paralelos a los que se ofrecen en la realidad, llevándolos así a una continua evasión. Este grupo rompe con la sociedad al alejar de ésta la experiencia estética y con esto los artistas pierden su función social. Con respecto a esto Bürger dice que “la intención de las vanguardistas se puede definir como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética”<sup>194</sup> que creó el simbolismo.

De esta forma se aprecia que los movimientos artísticos se critican y se suceden, incluso conviven pero siempre detrás de todos, o mejor dicho encima de ellos está la Institución arte. Esta Institución no deja indiferente a ningún movimiento puesto que siempre asumen una actitud frente a ella acatando o transgrediendo sus códigos. Esto produce una “dialéctica de confrontación que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la Institución arte y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa”<sup>195</sup>.

Vale destacar el papel de la metrópoli en el surgimiento de nuevos movimientos culturales, ya que si bien en la ciudad se encontraban las instituciones, academias y museos tradicionales, estos eran vistos a la vez como norma y desafío, ya que dentro del nuevo tipo de sociedad abierta, compleja y móvil que albergaba la metrópoli los nuevos grupos de expresión que comenzaban a surgir, aún divergiendo del canon podían encontrar algún tipo de apoyo. Para Raymond Williams “Hay un contraste radical entre estos grupos a menudo en lucha (...),

---

<sup>193</sup> Wallace, David: Discusión bibliográfica sobre el concepto de Vanguardia(s). En: [www.uchile.cl/facultades/cursolit/vanguardias.doc](http://www.uchile.cl/facultades/cursolit/vanguardias.doc)

<sup>194</sup> BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987 p. 81.

<sup>195</sup> BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*. En: Valeriano Bozal (Ed.) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Madrid, Editorial Visor, 1996, pp. 127.



que hicieron que en conjunto lo que hoy se menciona en general como “arte moderno”, y las instituciones consolidadas y mercantiles, académicas y comerciales, que finalmente se generalizarían y se difundirían entre ellos. La continuidad es la de la ideología subyacente, pero hay pese a ello una diferencia radical entre las dos generaciones: los innovadores luchadores y el *establishment* modernista que consolidó sus logros”<sup>196</sup>

Para Williams la sucesión de movimientos artísticos y formaciones culturales que se presentan en el Modernismo<sup>197</sup> poseen como elemento clave ser grupos autoconscientes, designados y a la vez autodesignados. Con relación a esto el autor distingue tres fases que se desarrollan durante fines del siglo XIX: Inicialmente hubo grupos innovadores que defendieron la práctica de un tipo particular de arte contra la indiferencia de las academias. Luego estos grupos se transforman en “(...)asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras [que se autogestionan]; por último, pasaron a ser formaciones plenamente opositoras”<sup>198</sup> que ya no se defienden sino que atacan todo orden cultural y social. “Puede tomarse como hipótesis operativa que el modernismo comienza con el segundo tipo de grupo –los artistas y escritores experimentales alternativos y radicalmente innovadores–, mientras que la vanguardia se inicia con las grupos del tercer tipo, plenamente opositores. (...). El Modernismo había propuesto una nueva clase de arte para una nueva clase de mundo social y perceptivo. La vanguardia, agresiva desde el principio, se veía a sí misma como la brecha hacía el futuro: sus miembros no eran los

---

<sup>196</sup> WILLIAMS Op. cit, p.66.

<sup>197</sup> Para Williams los conceptos de Modernismo y vanguardia no están claramente separados. Por ejemplo habla de “(...) lo que hoy se llama de manera multiforme (y confusa) ‘movimiento Modernista’ o ‘vanguardia’”(p. 71), pero para diferenciarlas toma una convención metodológica: “Para el presente análisis acepto la descripción convencional de la vanguardia como un complejo de movimientos que se extiende desde alrededor de 1910 hasta fines de los años treinta” dice además que “convencionalmente el Modernismo comienza con Baudelaire o en el periodo de éste”(pp. 90-91). WILLIAMS, Raymond: La política del Modernismo. Bs. Aires, Editorial Manantial, 1997.

Aún así el Modernismo englobaría a las vanguardias y cuando expone sus ideas habla casi siempre de modernismo (excepto cuando se quiere referir explícitamente a las vanguardias).

portadores de un progreso ya repetitivamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad”<sup>199</sup>.

Si bien las vanguardias son el movimiento que más férreamente se opone a la Institución arte y continuamente se están diferenciando de ésta, en otro ámbito no dejan todo atrás, ya que su constante búsqueda experimental que pasa a través de la forma los hace tomar motivos, que se han dado durante toda la modernidad, y jugar con ellos para re-escribir sus propias vivencias de lo moderno. En este sentido Williams destaca que hay un importante vínculo entre las ideas y prácticas de los movimientos de vanguardia del siglo XX y las condiciones y relaciones específicas de la metrópoli que surgió en este siglo. Un ejemplo es que temas que se rastrean en la pre-modernidad (incorporados a formas relativamente tradicionales del arte) se proyectan luego en las vanguardias pero de una forma distinta que está en evidente ruptura con las formas canónicas. Por lo tanto “(...) no son los temas generales de respuesta a la ciudad y su modernidad lo que constituyen algo que verdaderamente pueda llamarse Modernismo [donde se incluyen las vanguardias]. Se trata más bien de la nueva ubicación específica de los artistas e intelectuales de este movimiento dentro del cambiante medio cultural de la metrópoli”<sup>200</sup>.

Aún así las vanguardias son el más descarnado movimiento de choque frente a la Institución arte, que representa la ideología artística hegemónica (de la burguesía) y que propone la autonomía de la obra de arte<sup>201</sup>. En este sentido las vanguardias se presentan como un movimiento contrahegemónico proclamando la *unión de arte y vida*<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> WILLIAMS, Op. cit, p. 73.

<sup>199</sup> WILLIAMS, Op. cit, p. 73.

<sup>200</sup> WILLIAMS Op. cit, p.65.

<sup>201</sup> “El arte sólo se establece como autónomo en la medida en que, con el surgimiento de la sociedad burguesa, el sistema económico y el político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales”. En este mismo contexto Habermas define la autonomía como “independencia de la obra de arte frente a pretensiones de aplicación ajenas al arte”. Bürger, Op. cit. pp.65-66.

<sup>202</sup> Bürger considera tres ámbitos distintos en los que actúan las vanguardias finalidad, producción y recepción. En las manifestaciones vanguardistas la finalidad es lo más difícil de definir ya que para que haya finalidad es necesario que exista una obra (arte) que pueda cumplir un fin en la vida, pero las manifestaciones vanguardistas luchan por unir arte y praxis por lo tanto cuando ambos conceptos están unidos no se puede reconocer una finalidad en estas manifestaciones puesto que ya no rige la separación de los dos ámbitos que requiere el concepto de finalidad. En cuanto al concepto de producción vemos que el arte autónomo se daba individualmente y el artista producía como individuo, en las manifestaciones vanguardistas en cambio, no se propone (en contraposición) una producción colectiva sino que incluso se llega a negar la categoría de la producción individual. El ejemplo que da Bürger de esto es cuando Duchamp envía productos en serie a exposiciones y los firma. Con esto niega la categoría de producción individual ya que un producto en serie es de fabricación anónima y colectiva. Por último está el concepto de recepción que los vanguardistas también

Para lograr su objetivo buscan desarmar los conceptos canónicos que propone la Institución arte que ve las obras como una totalidad o unicidad<sup>203</sup>. En respuesta a esto proponen manifestaciones vanguardistas<sup>204</sup> que muestran una realidad fragmentada y donde no hay intención de sumirla a un todo para darle coherencia, puesto que es así como los artistas perciben el mundo. Aquí se muestra el carácter de artefacto de estas obras ya que están compuestas de muchas partes y puede verse su ensamblaje. Este tipo de obra funciona a través de lo alegórico<sup>205</sup>.

Las obras vanguardistas por lo tanto son producto de un montaje que supone la fragmentación de la realidad a la vez que describe la fase de la constitución de la obra. La noción de montaje se transforma en un principio artístico que da sentido a la obra.

## II CINE

André Bazin plantea que las artes plásticas siempre han estado unidas al problema de la semejanza o realismo. Este problema se rastrea desde el Renacimiento con la invención de la perspectiva<sup>206</sup>. Esta <necesidad de ilusión> como la denomina Bazin es ajena a la estética y ha

---

violentan ya que niegan la categoría de recepción individual y ven la recepción como un fenómeno de naturaleza colectiva. Incluso en su obsesión por aunar arte y vida quieren superar la oposición entre productores y receptores pero esta producción no puede entenderse como producción artística, sino que ha de interpretarse como parte de una praxis vital emancipadora. (Ver: Bürger, Op.cit.)

<sup>203</sup> Peter Bürger propone llamar a las obras que se apegan a los cánones de la institución arte “obras orgánicas”. Éstas se establecen como una totalidad en el sentido de que todas las partes de la obra apuntan a formar algo único. En estas obras la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones puesto que funciona a través de lo simbólico y su fin es mostrar un artificio. Como contrapartida llama a las manifestaciones vanguardistas “obras inorgánicas”. (Idem)

<sup>204</sup> Bürger alerta de la conveniencia de hablar de *manifestación vanguardista* en vez de obra de arte, ya que la categoría de obra de arte, si bien no es destruida por los vanguardistas, es cambiada por completo.

<sup>205</sup> “La alegoría 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 (...) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado que no resulta del contexto original de los fragmentos” Bürger. op. cit. pp. 131.

<sup>206</sup> “(...) un sistema científico y también –en cierta manera- mecánico (...), que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa” BAZIN, André: I. *La ontología de la imagen fotográfica*. En: *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 2004, p. 25.

desorganizado profundamente el equilibrio de las artes plásticas<sup>207</sup>. En este sentido se vive una crisis espiritual y técnica de la cultura moderna que comienza a mitad del siglo XIX y que se explica con el surgimiento, de la fotografía y luego del cine. Éste último viene a ser el aspecto más desarrollado del realismo plástico que encontró su expresión máxima en la pintura barroca pero que encuentra su fin en la fotografía ya que libera a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Para Bazín “(...) el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento del material (...), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido”<sup>208</sup>. La fotografía libera al arte moderno de su auto-exigido realismo y da la libertad al artista de experimentar nuevas formas subjetivas.

Bazín cree que la fotografía afecta psicológicamente nuestra percepción porque ésta no necesita de la intervención creadora del hombre, por lo tanto creemos ciegamente en su objetividad ya que la imagen “(...) procede siempre por su génesis de la ontología del modelo”<sup>209</sup>.

La fotografía en sus comienzos, al igual que el cine, no tuvo el estatus artístico al que aspiró luego. Sus precursores no eran artistas, sino más bien inventores técnicos. De esta misma forma el cine comienza a concretarse con un afán que nunca implicó, en sus primeros pasos, ser arte.

El nacimiento<sup>210</sup> del cine para muchos autores está ligado a la fotografía, P. Potoniée (historiador de cine) en cambio lo relaciona con el descubrimiento de la estereoscopia “(introducida en el comercio poco antes de los primeros ensayos de fotografía animada en 1851) lo que abrió los ojos a los inventores”<sup>211</sup>. Ligado a una u otra creación el cine nace por el afán de algunas personas de conseguir el movimiento para éstas imágenes.

Uno de los hitos en la génesis del cine es el experimento fotográfico de Muybridge, en el cual intenta captar el galope de un caballo utilizando una serie fotográfica. Con esto logra por primera vez una *imagen en movimiento* que se transformará en la base del cine.

---

<sup>207</sup> “El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas” BAZÍN, Op. cit. p. 26.

<sup>208</sup> BAZÍN, Op. cit, p. 26-27.

<sup>209</sup> BAZÍN, Op. cit, p. 28.

<sup>210</sup> En el Seminario de grado se ha marcado la diferencia que existe entre origen y nacimiento. Para ahondar en este problema remitirse a Acta Inaugural, parte II.

<sup>211</sup> BAZÍN, André: *II El mito del cine total*. En: ¿Qué es el cine?. Madrid, Rialp, 2004, p. 36.

Los artistas no se contentaron con la objetividad ofrecida por la fotografía sino que decidieron experimentar todas sus posibilidades. Ya en 1830 aparece uno de los primeros procedimientos fotográficos (el “dibujo fotogénico” de Fox Talbot ) y luego se siguen desarrollando diversos tipos de procedimiento que pasan a ser usados experimentalmente en otros ámbitos artísticos como la pintura.

En este contexto de manipulación fotográfica nace el fotomontaje. Para Dawn Ades esta creación no tiene nada que ver con el cine, ni con la fotografía de aficionados o profesional. “La manipulación de fotografías es tan antigua como la fotografía misma. (...). Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares”<sup>212</sup>.

“El término ‘fotomontaje’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte. En el contexto del *collage* cubista y futurista se encuentran ya ejemplos aislados del uso de la fotografía. (...) Para los dadaístas, las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro”<sup>213</sup>

Entre los primeros artistas que usaron el fotomontaje se pueden ver dos visiones: Para Rubin el fotomontaje es una técnica muy específica, mientras que para John Heartfield ésta es una “operación que transforma el sentido de la fotografía original”<sup>214</sup> Para ellos el concepto de fotomontaje no se reduce simplemente a una técnica como para Rubin sino que es un medio con un increíble potencial subversivo “(...) la idea del fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y texto impreso, que, juntos, se transformaron en un filme estático.”<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> ADES, Dawn: Fotomontaje. Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 2002, p. 7.

<sup>213</sup> ADES, Op. cit, p. 12. Un grupo de dadaístas comenta:“(…)decidimos llamar a estas obras *photomontages*. Esta palabra traduce nuestra aversión a representar el papel del artista, ya que, al considerarnos ingenieros hablamos de construir, ensamblar (*montieren*) nuestras obras”

<sup>214</sup> ADES, Op. cit, p. 16.

<sup>215</sup> ADES, Op. cit, p. 24.

El fotomontaje es pariente directo del cine por ocupar un principio técnico (el montaje) para producir un efecto artístico o más bien provocador. Además se relacionan no solo por su capacidad de entregarnos una copia fiel de la realidad sino porque también pueden crear ilusiones ópticas que nos parezcan realidad o simplemente crear nuevos mundos. Con respecto a esto Ades nos dice: “el cine era el espacio natural para la mágica práctica de los trucajes ópticos. Georges Méliès fue uno de los primeros directores de cine que experimentó con trucajes fotográficos”<sup>216</sup>. Este tratamiento artificioso es lo que hace que fotografía y cine comiencen a adquirir el estatus de arte.

En el círculo de los Formalistas rusos, Yuri Tinianov afirma que “el cine nació de la fotografía [puesto que] (...). La fotografía pone de relieve el parecido (...) pero deforma el material. (...). Desde el punto de vista del objetivo esencial de la fotografía –o sea, la semejanza- la deformación es un *defecto*. [pero] (...) Como el cine tiene otro objetivo, el *defecto* de la fotografía se convierte en un mérito, una cualidad estética. Hay que ver ahí la diferencia radical entre la literatura y el cine”<sup>217</sup>. Esto era difícil de aceptar a fines del siglo XIX donde la Institución arte seguía imponiendo cánones realistas en la percepción de la obra de arte. Esto hizo que se cuestionara el estatus artístico del cine, por este motivo y porque ligado a una invención técnica reciente no estaba dentro de las artes tradicionales.

Aún así, la irrupción del cine revolucionó a todas las artes e hizo que cada una tuviera una introspección para poder tomar una actitud frente a este incipiente movimiento que cambiaría para siempre el destino de las distintas disciplinas artísticas.

Los formalistas rusos desde su mirada lingüística y literaria asumieron desde un principio esta transformación del panorama artístico y se esmeran por dilucidar la relación entre literatura y cine<sup>218</sup> y por formular una poética del filme.

Dada su visión estructuralistas los formalistas necesitan dar un orden a este nuevo invento. “Para el cine, la elaboración de una ‘poética del filme’, dice Kazanski, viene a definir pues la *cinematograficidad* o <naturaleza del cine> mediante el análisis formal de sus obras, los filmes, ofreciendo una posibilidad de sistematización del caos de los fenómenos fílmicos”<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> ADES, Op. cit, p. 11.

<sup>217</sup> TYNIANOV, Yuri: *Los fundamentos del cine*. En: ALBERA, Francisco (comp.): Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Barcelona, Piados, 1998. pp. 88-89.

<sup>218</sup> “*La metodología aplicada en el análisis de la literatura y de las manifestaciones verbales (...) va a definir un marco para las relaciones entre literatura y cine en cuanto se amplía el sistema englobante de la obra –la literatura- al sistema de la cultura*”. ALBERA, Op. cit, p. 24.

<sup>219</sup> ALBERA, Op. cit, p. 25.

La poética que aplican al cine no se diferencia mucho de las que aplican a las obras literarias puesto que a partir de procedimientos reconocibles (movimiento de cámara, encuadre, plano, etc.) tratan de establecer la función de estos dentro del filme. Esto se debe a que conciben al lenguaje verbal (palabra) como un sistema subyacente al funcionamiento semántico del filme. Esta teoría es paradójica al aceptar la “(...) presencia estructurante de la palabra en un medio calificado como mudo”. Para Boris Eikhenbaum el cine es un arte semántico (lingüístico) en la medida en que “el espectador debe realizar (...) un complejo trabajo intelectual para conectar los diferentes encuadres y descubrir los matices de sentido. A este trabajo lo denomina discurso interior del espectador. En él se intercalan pasajes puramente fotogénicos pero, sin él, el filme no podría ser entendido. Si el cine se opone efectivamente a la cultura de la palabra, es únicamente en el sentido en que la palabra está escondida en él, en que hay que descubrirla”<sup>220</sup>.

La teoría que aplican los formalistas rusos al cine es plenamente lingüística. En sus primeros años son muchos los que van a tratar de asir los fenómenos fílmicos, pero siempre desde una perspectiva otra (psicologista, sociologista, filosófica, etc.). Esto nos indica que el cine es resultado y expresión de la modernidad en tanto nace como una invención técnica que poco a poco comienza a ocupar terreno en las artes hasta independizarse y adquirir el estatus de arte, y que, por otra parte, hace que todas las disciplinas se miren a sí mismas y se cuestionen. Hay un antes y un después del cine. Esto es una actitud sumamente moderna, puesto que, como se vio en el contexto de la modernidad, hay un cambio, una diferenciación, donde algo queda atrás y lo nuevo se impone, basta con mirar la diferencia entre el arte del siglo XIX y el arte del siglo XX.

## **Montaje**

En el cine las imágenes que se proyectan de la realidad no son una toma continua en que éstas se suceden unas a otras en un solo plano lineal. Desde muy temprano en la historia del cine las imágenes fueron dispuestas de una determinada forma. Esta disposición de las

---

<sup>220</sup> EIKHENBAUM, Boris: *Literatura y cine*. En: ALBERA, Op. cit, p. 201.

imágenes en el filme se denomina *montaje* y es el principio constitutivo del cine, pero a su vez éste se funda en el movimiento<sup>221</sup>, facultad principal del cine.

El montaje es visto en un sus comienzos como un principio técnico, pero a medida que el cine se desarrolla éste también adquiere la función de principio artístico en tanto conforma una determinada intención estética del realizador, al decidir sobre cómo montar las imágenes, puesto que no sólo el contenido sino que también la forma expresan la intención del artista o la recepción que tiene el público de dichas imágenes.

Lo básico entonces en el montaje es tener una unidad mínima, que se ensamble con otras para articular el filme. Ésta unidad mínima es distinta para cada realizador, así como distintas son las concepciones de montaje. Revisaremos las más importantes.

Sergei Eisenstein no solo es un teórico, antes bien es un realizador, por lo tanto posee la experiencia directa para explicar el montaje que para él lo es todo en el cine, hasta el extremo de afirmar que sin montaje el cine no es un arte<sup>222</sup>.

Eisenstein “(..) pensaba que la mente funciona dialécticamente, formulando síntesis entre elementos opuestos, y que el momento cumbre de un film llega cuando la mente sintetiza las ideas opuestas que dan su energía a un film”<sup>223</sup>.

Para él la unidad mínima de montaje es la imagen, o fragmento, pero esta no adquiere su pleno significado si no es en contraposición con otra. Éste es uno de los principios del montaje donde dos fragmentos unidos son más que la suma de sus partes, puesto que de ellos nace un tercero y adquieren coherencia. Esta concepción no implica que se tenga que representar una realidad fragmentada. Para Eisenstein la naturaleza del montaje no se aparta de los principios del estilo realista, más bien actúa como uno de los medios más consecuentes y lógicos para lograr una muestra realista del contenido. Esto se produce porque cada fragmento del montaje existe (es decir está sacado de la realidad)<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo”. DELEUZE, Guilles: Cap. 3 *Montaje La Imagen-Movimiento. Estudios Sobre Cine I*. Barcelona, Piados, 1991. p. 52.

<sup>222</sup> “Malraux, Pudovkin y Eisenstein dicen explícitamente que sin montaje el cine no es un arte” ANDREW, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, RIALP, 1993. P. 192.

<sup>223</sup> ANDREW, Op. cit, p. 94.

<sup>224</sup> Esta visión está en clara contradicción con la función que le otorgan las vanguardias al montaje. Para ellas la fragmentación de elementos que luego se articulan a través del montaje sirve para explicitar su visión de mundo fragmentado, quebrado, y va claramente en contra del canon realista.



Otro punto importante es que la visión de montaje que posee este autor es amplia y abarca no es solo la contraposición de imágenes o planos también un actor puede montar su actuación interpretando el personaje con distinta intensidad.

El objetivo del montaje es “exponer de manera consecuente los temas, los asuntos, las acciones, los movimientos en el interior del episodio cinematográfico y en el interior del drama cinematográfico en su conjunto”<sup>225</sup>.

André Bazin, teórico de la escuela realista, cree en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente sobre el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes. Para él “Afrontar la cuestión del montaje es suponer que la unidad básica del registro cinematográfico es el <hecho>. (...) [éste] implica una relación entre términos durante un periodo definido de tiempo. Las decisiones de montaje son meramente decisiones que conciernen a la índole del hecho filmado y a su significación”<sup>226</sup>. En este sentido la confección del montaje no pasaría por la confrontación de imágenes elegidas por el realizador, sino más bien por la elección de los <hechos> que se filman. De esta forma “(...) un relato puede ser definido como una relación temporal entre hechos cuidadosamente elegidos. Estos hechos son, a menudo, espacialmente discontinuos”<sup>227</sup>. El montaje<sup>228</sup> por lo tanto sería dar a las imágenes un contexto a través de un proceso formativo de compaginación.

---

<sup>225</sup> EISENSTEIN, Sergéi: Montaje 1938. En: Anotaciones de un director de cine. Moscú, Editorial Progreso, s. f. p. 124.

<sup>226</sup> ANDREW, Op. cit, pp. 191-192.

<sup>227</sup> ANDREW, Op. cit, pp. 196. “Los montadores aprendieron a cortar una escena en sus componentes narrativos y seguir así la línea de curiosidad de su público. El film refleja por tanto el proceso perceptivo y del espectador, a tal grado que éste apenas nota que tiempo y espacio han sido fragmentados, porque está preocupado por la relación entre los hechos y no por el valor intrínseco de los hechos mismos” Idem.

<sup>228</sup> “Bazin concibe dos clases de montaje. La primera es la vinculada primariamente con el cine mudo, donde las imágenes serán reunidas de acuerdo a algún principio abstracto de argumento, drama o forma. (...). Un segundo tipo ha sido más usado desde el advenimiento del sonido. Es un montaje psicológico, en el cual un hecho es repartido en fragmentos, como réplicas a los cambios de atención que experimentaríamos naturalmente si estuviéramos físicamente presentes ante el hecho”. ANDREW, Op. cit, pp. 192-193.

La tercera teoría escogida acerca del montaje la presenta Christian Metz representante de la semiología del cine (teoría cinematográfica francesa contemporánea), la cual a grandes rasgos se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un filme corporiza un sentido o lo transmite a su público.

Metz propone que un filme se divide en una cierta cantidad de segmentos autónomos. “(...) llamaremos aquí <segmento autónomo> a todo segmento filmico que sea una subdivisión de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del filme (y no una subdivisión de una parte del filme)” (...) los elementos autónomos se distribuyen en torno a <tipos sintagmáticos>.”<sup>229</sup> Estos tipos pueden realizarse a través del montaje ( como en los filmes antiguos), o recurriendo a formas de composición mas sutiles (como se da a menudo en el cine moderno) puesto que para Metz “Las Composiciones que evitan el ‘‘collage’’ (filmaciones en continuidad, planos largos, planos-secuencias ) también son construcciones sintagmáticas, actividades del montaje en sentido amplio, (...). Si es verdad que el montaje concebido como manipulación irresponsable, mágica y omnipotente esta superado, el montaje como *construcción de una inteligibilidad* mediante ‘aproximaciones’ diversas no ha sido superado de ninguna manera, puesto que en el filmes de todos modos discurso (es decir, lugar de concurrencia simultanea de diversos elementos actualizados)”<sup>230</sup>.

En esta selección se trató de integrar a los teóricos mas representativos de cada escuela formalista, realista, contemporánea francesa), para poder apreciar como varían los puntos de vista, pero también para mostrar que el montaje tiene una constante como principio constitutivo del cine, independiente de los usos artísticos que los realizadores le quieran dar o que los teóricos vean en él. El montaje es el principio constructivo del cine y es ahí donde reside toda su fuerza.

Para finalizar con el tema del montaje, tomaremos la mirada retrospectiva que hace Gilles Deleuze sobre las teorías del montaje con lo que expone a continuación.

“El montaje es una operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del tiempo*. Imagen

---

<sup>229</sup> METZ, Christian: *La gran sintagmática del filme narrativo*. En: Roland BARTHES et al.: Análisis estructural del relato. México, Coyoacán, 2002. p. 155.

<sup>230</sup> METZ, Op. cit. p.159

necesariamente indirecta, por cuanto se infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones, Pero no por ello el montaje viene después. Es posible inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto”<sup>231</sup>.

Deleuze distingue cuatro grandes tendencias en el montaje: la tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra, y la intensiva de la escuela expresionista alemana<sup>232</sup>. Esta instancia no me permite extenderme con las explicación de cada una de las tendencias. En vez de eso me gustaría destacar la mirada con que compara a dos grandes realizadores de la primera época del cine. Ellos, Eisenstein y Griffith, son cada uno el mayor representante de su escuela (soviética y americana respectivamente).

“Griffith concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad lógica. (...) El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir., un conjunto de partes diferenciadas. (...) estas partes son tomadas en relación binaria que constituyen un *montaje* alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la otra de acuerdo con un ritmo. (...) Por ultimo es preciso también que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de que modo entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y a la vez de que modo superan el conflicto o restauran la unidad.”<sup>233</sup>

Griffith ve en el montaje una gran unidad orgánica donde las partes se relacionan binariamente, pero siempre supeditadas a destacar la unidad del conjunto. Por esto, “Reconociendo todo cuanto debía a Grigffith, Eisenstein formuló, empero, dos objeciones: Diríase en primer lugar que las partes diferenciadas del conjunto se dan por sí mismas, como fenómeno independiente. En segundo lugar la reprocha “(...) haberse formado una concepción puramente empírica del organismo, sin ley de génesis ni de crecimiento; le reprocha haber

---

<sup>231</sup> DELEUZE, Op. Cit, pp. 51-52

<sup>232</sup> Cfr. DELEUZE Op.cit.

<sup>233</sup> Ibid pp. 52-53. “ (...) Estas son las tres formas de montaje o de alternancia rítmica : la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas, la de acciones convergentes : Una poderosa representación orgánica arrastra así al conjunto y a las partes. El cine americano extraerá de ella su forma mas sólida: de la situación de conjunto a la situación restablecida o transformada, por medio de un duelo, de uan convergencia de acciones” Idem, p 54.

concebido su unidad de reagrupamiento, de ensamblado de partes yuxtapuestas, y no como unidad de producción, célula que produce sus propias partes de división, por diferenciación; le reprocha haber entendido la oposición de una manera accidental, y no como la fuerza motriz interna por la cual dividida vuelve a formar una unidad nueva en otro nivel”<sup>234</sup>.

### **Cine y Vanguardia(s)**

Como vemos en el punto anterior, estos dos grandes realizadores forman parte de escuelas distintas, muy opuestas entre si, por no decir antagónicas. Eisenstein encarna no solo el montaje dialéctico sino que, además, es representante de una vanguardia (constructivismo), una nación (Rusia), y un continente (Europa). A esto se opone Griffith, norteamericano, quien si bien es un gran director, no esta ligado a ninguna vanguardia europea y dirige películas en Hollywood.

Norteamérica rápidamente se apropia del cine y Hollywood va a ser el centro de la gran industria cinematográfica que se va a desarrollar. “En lugar de poemas épicos o catedrales góticas, las fabricas de dinero de Hollywood y otras capitales del cine aportaron, en su conjunto, una ideología de clase media. De hecho esto nos dice mas sobre una cultura, podemos apuntar el uso de este arte para difundir un estilo y un mensaje revolucionario. En todos los casos, dice Bazin, el filme clásico es oficial”<sup>235</sup>. Este tipo de filme busca el consenso de la gente, por eso en Norteamérica son bien recibidos todos los adelantos técnicos que tengan que ver con el realismo adicional. El otro lado del océano (Atlántico), Eisenstein “(...) procuraba subvertir el realismo Natural de sonido, color y relieve mediante la descomposición o “neutralización” de estos elementos permitiéndoles funcionar en yuxtaposición de contrapunto con los otros elementos del cine”<sup>236</sup>.

En opinión de Balazs: “Europa tenia que aprender de Norteamérica que la verdadera forma del cine supone la identificación con el espectador, entre lo cual desaparece la visión entre lo visual y lo visible. En el cine, como en ningún otro arte, el espectador encuentra no ya un organismo artístico autónomo, sino al mundo mismo en el proceso de ser moldeado por el

---

<sup>234</sup> DELEUZE, Op. Cit, p. 55 y 62. “Estas objeciones que denuncian la concepción “burguesa” de Griffith, no recae únicamente sobre la manera de contar una historia o de entender la Historia: Recae directamente sobre el montaje paralelo (y también convergente) \*(esto esta en contraposición con el pensamiento dialéctico). (...) justamente, Griffith no advirtió la índole dialéctica del organismo y de su composición: Lo orgánico es efectivamente un gran espiral, pero la espiral debe ser concebida “científicamente”, y no empíricamente, en función de una ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo”. Idem, p. 56

<sup>235</sup> ANDREW, Op. Cit, pp. 212-213

<sup>236</sup> Idem p. 84

hombre: Fue Griffith, (...) quien creo el nuevo lenguaje-forma del cine al dividir las escenas en fragmentos, variando la distancia y el ángulo de la cámara de un fragmento al otro, y especialmente compaginando su film no como un enlace de escenas, sino como un montaje de fragmentos”<sup>237</sup>.

Griffith fue un gran director que incorporo aspectos nuevos para el cine de su época. En este sentido se le podría llamar vanguardista por anticiparse a lo que viene, pero no califica en la noción de vanguardia como movimiento artístico de choque que se ha venido desarrollando. Lo que Hollywood hace es tomar algunos rasgos de las vanguardias y adaptarlos a su cine clásico. La unión entre cine y vanguardia la encontramos en Europa.

El panorama de las vanguardias cinematográficas en Europa en las primeras décadas del siglo XX<sup>238</sup> es muy cambiante. “El periodo heroico de la vanguardia cinematográfica es, sin embargo, muy breve, Si la inmediata posguerra es el escenario de su inicio “(...) la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas marcan un abandono progresivo, pero inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizás menos experimental, pero si mas directo”<sup>239</sup>.

La relación entre cine y vanguardia no comenzó cuando el cine nació. Tuvieron que pasar varios años de indiferencia de la vanguardia hacia el cine para que la primera comenzara a abrir sus ojos hacia este joven y vigoroso movimiento que ya se perfilaba como un arte independiente. Los movimientos de vanguardia se acercaron al cine para ver que podía sacar en provecho de este nuevo material para usar en sus manifestaciones.

**Las vanguardias cinematográficas nacen de un fuerte intercambio entre realizadores cinematográficos que comenzaban a ver en las vanguardias nuevas formas de**

---

<sup>237</sup> ANDREW, Op. Cit, p. 120

<sup>238</sup> “París, Berlín y Moscú fueron tres centros privilegiados del encuentro entre artistas plásticos y cinematógrafo. (...) París fue pionera en la creación de una estructura de cine-club, salas especiales, critica cinematográfica y publico específico; Moscú represento la apuesta mas radical de un nuevo estado revolucionario por la vanguardia, creando la paradoja durante casi una década de una *vanguardia oficial* cuya experimentación se combinaba con el consumo de la alfabetización de las masas; Berlín fue la ciudad tentacular europea mas viva y contradictoria de la década: fue la puerta de entrada del constructivismo soviético, pero también sobrevivió en ella el expresionismo de antaño; allí creció el fervor revolucionario y el nacionalsocialismo y su riqueza cultural se fracturo mas drásticamente que en cualquier sociedad. (...) Si Francia fue el escenario del cine cubista, parte del dadaísta y del surrealista, Alemania vivió la llegada del expresionismo a las pantallas, la nueva objetividad, el Kammerspielfilm, el cine abstracto, por ultimo, la Unión Soviética basculó entre el futurismo de Vertov, el excentrismo de la FEKS, el lirismo de Pudovkin y las atracciones de Eisenstein” SÁNCHEZ-BIOSCA, Op. Cit. p. 33.

<sup>239</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: Cine y vanguardias Artísticas. Conflicto, encuentros, fronteras. Barcelona, Piados. 2004. p. 33.

**usar el cine, y entre artistas vanguardistas que veían en el cine nuevas posibilidades de expresar sus ideas<sup>240</sup>.**

El punto de unión entre cine y vanguardia se da en el montaje. No se puede decir cuál de los dos se adelanta a usar el montaje conscientemente (es decir, como principio). Lo que está claro, es que lo usan con fines distintos. El cine ve en el montaje su elemento constitutivo, primero como principio de construcción y luego como principio artístico. El montaje en el cine se basa en el encadenamiento de imágenes fotográficas que al suceder con velocidad producen la sensación del montaje, en cambio, la manifestación vanguardista explica su montaje y su fragmentación, puesto que ve en el montaje un procedimiento artístico que da sentido a sus manifestaciones.

Masificación del cine – Institucionalización de las vanguardias

Desde un comienzo, el cine de vanguardia fue visto como un cine diferente al gusto de la gente en general y de difícil recepción. Esto siempre fue un punto de conflicto si se mira al cine como un entretenimiento para las masas. “Lo cierto es que en los años veinte se pone en funcionamiento el dispositivo no solo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y publico capaz e disfrutar de un cine diferente, entendido como arte, sin que esto suponga una oposición radical a la industria . Por ello, la condición de vanguardia cinematográfica se presenta como un conflicto damero que va desde la obra de elite de artistas plásticos concebida para su exhibición en galerías o exposiciones hasta una forma ambigua de aunar experimentación formal o temas vanguardistas con una difusión comercial en salas de masas”<sup>241</sup>.

Ya Eikhenbaum, en los comienzos del cine veía su capacidad para transformarse en un arte de masas “(...) la ciudad, bajo su aspecto actual, tenia necesidad de un arte popular, sincrético: el cine lo ha hecho posible. (...) La radio y el cine son los signos de esta nueva cultura. Los altavoces en las calles y los proyectores que zumban en las salas oscuras: ese es nuestro arte urbano”<sup>242</sup>. Este arte moderno satisface el gusto de la gente de verse representada,

---

<sup>240</sup> Un ejemplo de esto lo da Sánchez-Biosca, puesto que ve *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920) como un hito entre vanguardistas, por sus procedimientos, su historia y su estrecha relación con el expresionismo alemán. “(...) la forma plástica de Caligari difiere de cualquier ejemplo anterior por su sorprendente uso de telas pintadas, el rechazo de todo naturalismo en la concepción del decorado, la deformación de la perspectiva, la exageración en las interpretación de los actores”

<sup>241</sup> Idem, p 32. En este comentario de Sánchez-Biosca el cine puede ser visto como obra vanguardista (museo) o el cine de apariencia o contenido vanguardista (salas).

<sup>242</sup> ALABERÁ, Op. Cit. p. 196.

además en sus comienzos, cuando era arte mudo, rompió las barreras y se mostró como una posibilidad que acercaba el arte a cualquier tipo de gente.<sup>243</sup>

Así como el cine se convierte en un arte de masas que supera a los movimientos vanguardistas cinematográficos, los vanguardistas históricas no logran cumplir con su objetivo de aunar arte y vida. En vez de esto, logran su objetivo de desarticular a la institución arte, ya que minaron todos los fundamentos en los que esta se sostenía. Brihuega Comenta al respecto: “a partir de mediados de los años veinte, las vanguardias han desplazado de su hegemonía al viejo arte académico; o prácticamente han inutilizado su aparato institucional, en el largo proceso de confrontación”<sup>244</sup>. Podemos inferir entonces que si las vanguardias desplazan al viejo arte académico de su hegemonía es por que ellas ocupan su lugar y en este sentido se estarían institucionalizando. Esto se hace efectivo cuando las manifestaciones de arte vanguardistas ingresan a los museos para luego pasar a ser “clásicos”. Entonces las vanguardias al ser movimiento moderno resuelven el problema de ir contra la institución con la contradicción misma, ya que luego se coloca en su lugar. Otra contradicción de las vanguardias se reflejan en que dentro del intento de aunar arte y vida terminaron por adscribir una función política , entonces la vida supera al arte. Esto esta dado por la situación histórica en que se desarrollan las vanguardias, Jauss dice que hay dos oleadas vanguardistas. La primera, que surge en los primeros años del siglo XX, cree fielmente en que es posible realizar la idea el arte en la praxis vital y esto se manifiesta en una explosión subversiva de todas las artes, donde ya no existiría la separación sino que actuarían todas en conjunto para construir una gran obra total. Esto trae consigo gran alegría y optimismo pero estos sentimientos se ven amenazados por la primera guerra mundial, que interfiere en el normal desarrollo de estas intenciones y que además trastoca la estética moderna en una estética afirmativa de guerra y que anticipa una obra de arte total pero negativa, proveniente de la segunda oleada vanguardista como el surrealismo, el dadísimos y otros que actúan después de las guerra, fracasan por disolver la idea de arte donde hay un “esteticismo de la vida política [y la opción del] comunismo que le contesta con la politización del arte”<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> El cine se presenta como una verdadera posibilidad de acercar a la gente desalfabetizada y que sentía que el “arte” era muy complicado para ellos.

<sup>244</sup> Brihuega. Op. Cit p. 134.

<sup>245</sup> Benjamín. Op. Cit. pp. 56-57

En esta situación los movimientos políticos no dudan en usar el cine y también las vanguardias para cumplir sus objetivos políticos. Para Toby Clack “La historia de la propaganda moderna esta (...) íntimamente ligada al desarrollo de la cultura de masas. “Cultura de masas” es un termino igualmente difícil. A la vez que connota una idea antigua y autoritaria de las “masas”, implica la producción de imagen y mensajes mediante técnicas industriales: Tanto Lenin en la Unión Soviética como Hitler en la Alemania nazi, reconocieron que el cine podía ser instrumento de persuasión mucho mas eficaz que la pintura.”<sup>246</sup>.

Las vanguardias históricas fracasan en su proyecto al sumirse a los movimientos políticos dominantes en el sentido de que arte y vida no se juntan sino que es el arte el que pasa a ser utilizado por la política.

Por su parte, el cine, si bien no propone ningún proyecto teológico claro, se ve envuelto en los movimientos políticos de la primera mitad del siglo XX, que se utilizan ya no como un arte, sino como forma de dominar a las masas.

De esta forma ambos movimientos de autorreflexión no solo muestran la crisis de la modernidad, a su vez éstos también entran en crisis, mostrándose como signo y a la vez como síntoma de esta época que se mira a si misma, que se abisma <sup>247</sup> constantemente.

---

<sup>246</sup> CLARK, Toby: arte y propaganda en el siglo XX. Madrid, Akal, 2000. pp 13-14. (...) “Los fascistas insistieron en la distinción de su versión del socialismo y de los comunistas. Una de las muchas diferencias entre ambas ideologías reside en que en el fascismo se admitía la irracionalidad. Los ideólogos comunistas, como Lenin, sostenía que el comunismo, a pesar de su retórica emotiva, se basaba en la objetividad científica” p. 47.

<sup>247</sup> Abismarse en el sentido que propone Dallenbach: “ organo por el que la obra se vuelve sobre si misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*”. DALLENBACH, Lucien: *Los blasones de André Gide*. En: El relato espectacular. Madrid, Editorial Visor. 1991. p. 15 En este sentido sería como la modernidad se vuelve sobre si misma. O en palabras de Barthes: “¿El abismo no es mas que un aniquilamiento oportuno?. No me seria difícil leer en él , no un reposo, sino una *emoción* . Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta compacidad, a este atasco, que hace de mi un sujeto responsable”. BARTHES, Roland: Fragmentos de un discurso amoroso. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2002. p.23.