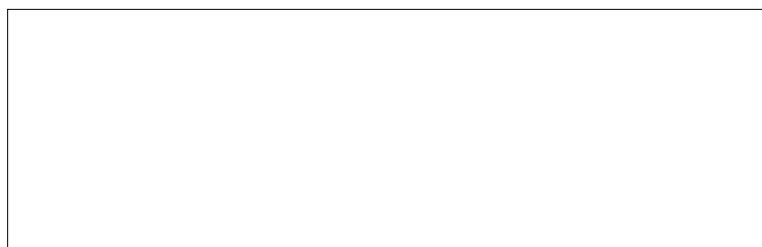


Imaginarios culturales

Notas para una sociología de los medios
audiovisuales

Cátedra
García Rivello



Diseño general y maqueta:

DG. Pablo De Ferrari

Editor a cargo:

ED. Rosanna Cabrera

Coordinadora de material:

Anabella Speziale

© 2012

ISBN: **978-987-25839-3-4**

Agosto de 2012

Queda hecho el depósito que indica la ley

11.723

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Los autores se hacen responsables por el material aquí publicado, deslindando a la editorial de toda responsabilidad, tanto ideológica, política u otras aquí expuestas.

Impreso en Bibliográfica de Voros SA

www.bibliografika.com

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Agradecemos los aportes realizados tanto por parte de los estudiantes como de los docentes que pasaron en todos estos años y enriquecieron esta Cátedra.

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano

Arq. Eduardo Cajide

Vicedecano

Arq. Daniel Miranda

Secretario General

Arq. Ariel Misuracca

Subsecretario General

Guillermo Bugarín

Secretario Académico

Guillermo Cabrera

CARRERA DE DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO

Director

Marcelo Altmark

Coordinador Académico

Eduardo Feller

Coordinador Académico

Carlos Trilnik

CÁTEDRA GARCÍA RIVELLO

Titular

Ariadna García Rivello

Adjuntos

Alberto Cassone

Anabella Speziale

Índice

Prólogo	»9
Capítulo 1.	»11
El cine como herramienta para la comprensión conceptual de la Sociología • Ariadna García Rivello	
Capítulo 2.	»23
La constitución del mundo medieval. Tres legados • Ariadna García Rivello	
Capítulo 3.	»41
Burguesía, racionalismo y capitalismo. Siglo XI - El pensamiento racional • Alberto Cassone	
Capítulo 4.	»49
Racionalidad e irracionalidad en el arte moderno • Ariadna García Rivello y Alberto Cassone	
Capítulo 5.	»57
La mujer id(r)real. Representaciones simbólicas del rol social de la mujer • Anabella Speziale	
Capítulo 6.	»87
Antecedentes de la Posmodernidad. Titanic, una fisura entre la Modernidad y la Posmodernidad • Alberto Cassone	
Capítulo 7.	»91
Posmodernidad: características y debates • Ariadna García Rivello	

Capítulo 8. »103

Matrices de realidades y simulacros imaginados.
Representaciones de la tecnología y la realidad virtual en la
industria audiovisual • **Anabella Speziale**

Capítulo 9. »117

Dispositivo audiovisual: pantallas Greenaway. Algunos cruces
entre las posibilidades tecnológicas y la creación artística
audiovisual • **Anabella Speziale**

Capítulo 10. »139

Imágenes de la de la ciudad, la periferia y el campo en el cine
argentino • **Ariadna García Rivello y Alfredo Marino**

Capítulo 11. »145

La poesía y el audiovisual • **Alberto Cassone**

Capítulo 12. »151

Huellas para un análisis sobre el gusto. Un recorrido por la
obra de Pierre Bourdieu: *La distinción, criterio y bases sociales*
del gusto • **Anabella Speziale**

Capítulo 13. »173

El nuevo, nuevo, nuevo... cine argentino • **Alberto Cassone**

Capítulo 14. »179

Análisis de alumnos.

a. Good Bye Lenin! • **Estela Isabel Gauto, »179**
Marcos Emiliano Pandolfi y Mariana Panella

b. Acercamiento a la poesía dub • **Andrés Cosarinsky »191**

c. La Catedral de Notre Dame • **Elisa Rodríguez Heros y »203**
Lucia Jimena Zamora

Referencia de autores »211

Prólogo

Este libro surge del trabajo conjunto de los docentes de la materia Sociología de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, en donde se abordan los hechos sociales, culturales y artísticos de una manera dinámica, considerándolos desde distintos marcos teóricos.

Los capítulos de este libro se corresponden con algunas de las clases teóricas que se desarrollan durante la cursada, donde cada docente realiza un recorrido por distintas bibliografías, algunas de ellas contradictorias entre sí, poniendo en evidencia que los procesos históricos no tienen una sola lectura, sino que ellas dependen de la ideología con la que se los mira.

Un mismo hecho acepta diversas miradas y lecturas. Es por ello que nuestra propuesta apunta a generar discusiones, debates y distintas interpretaciones de los mismos.

Un recorrido por la Edad Media, la Posmodernidad y sus antecedentes, pasando por el siglo XIX, tomando las distintas expresiones artísticas, tanto hegemónicas (cultura oficial) como contrahegemónicas (cultura popular), y las representaciones de los diversos universos simbólicos e imaginarios sociales de esas épocas, nos permite tener un panorama de las sociedades y las culturas respectivas.

En algunos casos, el recorrido se realiza en el eje diacrónico, observando los cambios en la actitudes de los agentes de la historia (por ejemplo, el rol de la mujer en distintos períodos), en otros, el abordaje es sincrónico, profundizando un momento determinado, analizando de qué manera interactúan los agentes de una época (como ser el caso de la Posmodernidad o el análisis de la realidad virtual). También se ven las interacciones entre distintas manifestaciones artísticas, como la poesía y el audiovisual.

Nuestra propuesta tiene la intención de generar un punto de partida a la reflexión, discusión y apertura interpretativa de las producciones culturales de que fue y es capaz el hombre, siempre a partir de la Sociología como marco teórico.

Los textos están atravesados por las propuestas teóricas de Comte, Marx, Durkheim, Weber, Foucault, Bourdieu y otros intelectuales destacados. Los bienes simbólicos que se analizan están elegidos en función a los temas que se desarrollan.

Se incluyen también tres trabajos elaborados por alumnos que cursaron la materia, que han puesto producciones culturales bajo la lupa de los conceptos sociológicos propuestos en el marco de la Cátedra. Creemos que han llegado a lecturas altamente complejas y profundas de los mismos, por eso se los ofrecemos aquí.

Finalmente, estos textos altamente eclécticos, tanto por los temas que abordan como por la diferente formación académica de los autores, son solo una muestra de las reflexiones que se pueden realizar al estudiar un bien cultural, una época, un género artístico, a través del marco teórico de la Sociología.

Esperemos que sea un buen aporte para la discusión fructífera, necesaria en toda formación universitaria.

*Crédito
Cargo*

El cine como herramienta para la comprensión conceptual de la Sociología

Ariadna García Rivello

1

La fascinación de la imagen, y sobre todo de la imagen en movimiento, es un hecho que ha sido comprobado desde las sociedades arcaicas. Los avances técnicos en la representación icónica se aceleraron en el siglo XIX, llegándose a poder registrar imágenes sobre vidrio y luego sobre celuloide. Es cuando surge el cine y sus imágenes “en movimiento” que esa fascinación llega a un punto culminante. A partir de entonces, el arte cinematográfico ha sido usado por distintos grupos sociales e ideológicos para convencer o manipular al público, haciendo que adhieran a determinadas propuestas. Esas mismas producciones ideologizadas de este arte posibilitan la comprensión conceptual a través del uso de la imagen y el ejemplo, ya sea cine documental o de ficción.

Desarrollaremos, entonces aquí la noción de cine como discurso que facilita la comprensión conceptual de la Sociología.

El cine y la historia

Siguiendo la postura de Marc Ferro, en su obra *El cine como fuente y agente de la historia*, podemos ver que toda producción cinematográfica puede servir como fuente a la hora de comprender la sociedad en que se origina su producción. Cuando el autor habla del cine como fuente de la historia

se refiere justamente a la idea de tomar las producciones cinematográficas como documentos que nos aportan datos para comprender el contexto de una producción. Pero para el autor, este arte también puede ser agente de la historia, es decir, actuar sobre las personas para generar ciertas creencias que las llevarán a realizar acciones, por el solo hecho de presenciar una proyección.

Un ejemplo trivial pero claro, es el efecto que tiene el cine sobre la moda y la manera en que las personas quieren parecerse a las actrices o actores que aparecen en la pantalla, ya sea por la imitación de gestos, peinados o vestuario.

Si analizamos casos de mayor compromiso social podemos tomar como referente al cine soviético de los años 20, o al cine cubano de la época de la Revolución. En ambos casos nos encontramos frente a cines que responden a régimenes políticos de carácter socialista, donde las formas de realización y distribución se vinculan claramente con la penetración ideológica del sistema sobre los espectadores.

La propuesta del cine soviético busca llegar a todos los rincones del país a través de los llamados trenes de agitación. El cine se desplaza en tre-

La propuesta del cine soviético busca llegar a todos los rincones del país a través de los llamados trenes de agitación.

nes hasta distintos lugares, donde las personas, los trabajadores, son registradas en sus puestos de trabajo o realizando tareas cotidianas y, luego de reveladas las imágenes, se proyectan frente a los mismos protagonistas. A partir de esta práctica, los mismos trabajadores o habitantes de una localidad, podían realizar una crítica de sus propias maneras de actuar, y la de sus pares, y analizar si estaban o no de acuerdo con las propuestas del gobierno para el desarrollo de ciertas actividades. Fue un modo muy efectivo para promover cambios de conducta y adhesión al sistema, ya que todas las actividades que se desplegaban en torno a estos registros generaban

movilización en las personas, ya sea porque eran los protagonistas de los filmes, ya sea porque se les proyectaban filmes que apoyaban al régimen. Uno de los cineastas más importantes de esta época en la ex Unión Soviética fue Sergei Eisenstein, quien realizó las películas más importantes en apoyo al gobierno revolucionario, como ser *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), o *Alejandro Nevsky* (1938).

El filme *El Acorazado Potemkin* es clave para comprender conceptos como el de *imaginario social*, ya que, a pesar de que el filme retrata la revolución fallida de 1905, al tener un final triunfante, pasa a ser referencial de la Revolución de 1917. Las nociones de hermandad, de igualdad entre personas de jerarquías sociales diferentes, son las ideas que predominan, así como la crítica a la religión y al régimen zarista, al mostrar sus elementos simbólicos y sus conductas como opuestas a los intereses del pueblo.

En el segundo caso, el cine cubano pre y posrevolucionario tienen un papel semejante. Los realizadores de la isla recuperan elementos del cine soviético de la época mencionada, y los trasponen a su realidad socioeconómica. En lugar de llegar a cada rincón de Cuba en trenes, lo hacen a lomo de mula, y es así como todos los habitantes tienen oportunidad de visualizar películas y documentales producidos en su país. Un realizador a tener en cuenta, además de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinoza, es Santiago Álvarez, quien a través de recursos económicos escasos, usando material filmado por terceros, de imágenes fijas o recortes periodísticos, logra mediante el montaje hacer un cine sumamente atractivo y que trasciende las fronteras del tiempo. Es un cine que propicia la reflexión de los espectadores frente a hechos como la dominación de Estados Unidos frente a los países del llamado Tercer Mundo. Es un cine que no solo denuncia situaciones nacionales o internacionales sino que promueve una agitación particular en el pueblo permitiendo que haya una adhesión a la política del país. Películas como *LBJ*, *El sueño del Pongo*, *Mi amigo Fidel* o *Hasta la victoria siempre*, son ejemplos claros de la denuncia y del apego a un conjunto de ideas.

Pero frente a estos ejemplos radicalizados de la historia del cine, donde hay una dependencia de un régimen comunista y de sus ideas, nos encontramos con que el cine más consumido internacionalmente, el cine hollywoodense, también es un catálogo de herramientas de dominio del pensamiento del público.

Baste recordar las sagas de *Rocky* o *Rambo*, ambas protagonizadas por Sylvester Stallone, para comprender qué tipo de bienes simbólicos entregaba

Estados Unidos a los mercados, para poner en evidencia su actitud frente a la Guerra Fría. O bien, películas más recientes, donde la referencia a la guerra con el mundo árabe se hace evidente.

Un ejemplo que me resulta muy atractivo a la hora de pensar la relación entre conceptos sociológicos y cine es el filme *Avatar*. Allí vemos cómo un hombre minusválido en su realidad tiene la posibilidad de vivir en otra realidad donde tiene todas sus capacidades motoras intactas. Tiene una misión doble: por un lado, formar parte de una experiencia científica; por otro lado, su jefe militar lo adopta como espía y le reclama toda la información posible sobre los na'vi. Juega hasta el límite con este doble rol, hasta que se enamora de una na'vi, y comienza a conocer la otra sociedad como una forma de vida válida, con valores, costumbres, creencias, emociones y contradicciones tal como existen en la suya propia. Empezamos a entender junto con el protagonista la importancia de los elementos simbólicos de esta sociedad, entramos a querer su mundo, sobre todo a partir de la relación afectiva del protagonista con la na'vi. Dos imaginarios sociales se contraponen, el de la cultura de origen del personaje y el de la nueva cultura en que comienza a vivir, colisionan en la mente del avatar, y tiene que tomar una decisión: obedecer absurdamente a su jefe militar o sumarse a la lucha por los derechos a existir de los na'vi. La película termina con el triunfo de esta sociedad por encima de la militarización de Estados Unidos, cuyos jefes militares no respetan ni cultura ni ciencia, por el solo hecho de llegar al lugar donde se concentran grandes cantidades de un metal muy valioso.

Metafóricamente, pareciera que el filme recuerda la derrota de Estados Unidos frente a Vietnam, cuya geografía impenetrable e incomprensible para los soldados norteamericanos los condujeron a la derrota. También nos hace entender que pueden existir otros mundos distintos, con creencias y dioses diferentes, que son tan válidos como los propios en que vivimos. Y no solo eso, sino que además, se deja al personaje la posibilidad de elegir en qué mundo vivir. Podemos verlo como un oportunista, ya que en su mundo real no tiene las mismas posibilidades de éxito que en su mundo adoptado, o como un traidor, dado que desobedece las órdenes de su superior jerárquico militar por enamorarse de una na'vi de la sociedad que se pretende dominar. La película está hecha en un contexto en que Estados Unidos tienen un dominio socioeconómico y político sobre gran parte del planeta, e intenta dominar a Medio Oriente. El discurso filmico está en contradicción con las actitudes que el país de origen tiene respecto

de la alteridad cultural. Lo cierto es que a la hora de pensar el filme en relación con el pensamiento sociológico podemos extraer conclusiones de gran riqueza.

El cine como hecho social

El cine como hecho social nos permite inferir circunstancias históricas y socioeconómicas propias del momento de la enunciación del mensaje. La caracterización de los personajes y las ideas que estos encarnan dan lugar a reflexiones sociológicas que analizan los valores simbólicos que, voluntaria o involuntariamente aparecen en él.

Los *hechos sociales* tienen la cualidad de imponerse a los hombres más allá de lo que estos piensen. Refieren a todo lo que la colectividad ha instruido como esencial a ella misma; es todo un modo de hacer, que puede ejercer una coerción exterior sobre el individuo o también que es general en todo el ámbito de una sociedad dada y que tienen existencia propia, independientemente de sus manifestaciones individuales.

- *Exterioridad*: la sociedad es un dato exterior, “preexistente”, a los hombres. La sociedad es un todo que incluye normas, valores, usos, costumbres, objetos culturales forjados en un pasado que los individuos no vivieron. Ponen en evidencia la victoria del pasado sobre el presente de una sociedad, que expresa una continuidad que en nada depende de la expiración de los individuos.

- *Coerción*: se trata de la presión que la sociedad ejerce sobre los hombres, tan interiorizada que puede no sentirse. Puede encauzar, reprimir, contener, sujetar, refrenar, sea cual sea la figura que adquiera se reserva su carácter universal o colectivo.

- *Generalidad e independencia*: el hecho social está presente en todos o casi todos los miembros de una sociedad, lo que es consecuencia de su carácter colectivo. Son como “moldes” de pensamiento y acción que existen más allá, independientemente de que los actos y pensamientos en la realidad se desarrolleen conforme, parecidos o contrarios a ellos. Los elementos comunes a **un grupo humano, como su lengua, su religión, su moral y sus costumbres, son hechos sociales**.

Los **hechos sociales** de extendida existencia en el tiempo se convierten en maneras de hacer “fijas”. Pero existe otra clase de hechos sociales que no

presentan tal carácter: *las corrientes sociales*. Estas son inestables, de corta existencia. No se originan en ninguna conciencia en particular, sino que tienen un origen grupal, expresan algo de la conciencia colectiva. Es en determinado lugar y solo en esos momentos de reunión multitudinaria donde los participantes experimentan una serie de sensaciones que no tienen cabida habitualmente en la cotidianidad. Tienen la misma objetividad y el mismo ascendiente sobre el individuo.

Las *corrientes de opinión* son fenómenos que existen con desigual intensidad según las épocas y los países. Tampoco se originan en ninguna conciencia en particular; aunque las circunstancias individuales puedan tener cierta influencia en su producción, se neutralizan mutuamente, lo que expresa un cierto estado de alma colectiva.

Los hechos sociales deben ser tratados como si fueran cosas, ya que son objetos de estudio. La Sociología debe ser la ciencia que produce conocimiento a partir del análisis de “observables”. Por eso, los hechos sociales deben ser tratados como cosas, ya que “cosa” es todo lo que se da, se ofrece, más bien, se impone a la observación.

El cine es un hecho social que a su vez influye sobre la sociedad, modifi-

El cine como hecho social nos permite inferir circunstancias históricas y socioeconómicas propias del momento de la enunciación del mensaje.

cando conductas de los espectadores, como ser: formas de pensar, de adherir a cierta ideología generando movimientos populares, o sencillamente en formas de vestir o de actuar. Es un hecho social que influye sobre otros hechos sociales.

A su vez, el arte cinematográfico se nutre de bienes simbólicos de la sociedad en que se origina, funcionando como modelo para modificar o mantener comportamientos en una sociedad. Un ejemplo paradigmático de esto es el género melodramático en Latinoamérica. Plagado de recursos formales (iluminación, sonido, diálogos, pleonasmos, actuación exagerada) que involucran emocionalmente al público, logra

adhesión a valores conservadores de una sociedad dividida en clases sociales donde resulta muy compleja la movilidad de estratos. El melodrama como género, según María de la Luz Hurtado, aparece con más fuerza en los momentos de mayores quiebres en las sociedades tradicionales. Este género plantea que el lugar que cada uno ocupa en la sociedad no puede ser modificado, surgiendo claramente la noción de *determinismo* que Comte justifica en su teoría positivista. Cualquier tipo de cambio será frustrado a lo largo del argumento o recibirá un castigo (en general la muerte de algún personaje) para expiar las culpas de los que quieren modificar el normal desarrollo de las sociedades.

Ejemplos claros de este género y de los valores que porta son *Perdón, Viejita* (1927) de José Agustín Ferreyra, *Madreselva* (1947) de Luis César Amadori, *La ley que olvidaron* (1937) de Ferreyra, *Salón México* (1948), de Emilio Fernández, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, *La mujer del puerto* (1992) de Arturo Ripstein.

Cine e imaginario social

De los bienes simbólicos, el *imaginario social* está entre los que más cohesión generan en una sociedad. Según Baczkó, el término *imaginario* hace referencia a un elemento fundamental de la conciencia humana y es poseedor de “una fatal polisemia”, queda delimitado por el calificativo *social*, lo orienta “hacia representaciones globales de la sociedad y de todo aquello que se relaciona con ella”. El imaginario social es a la vez obra e instrumento puesto que los símbolos designan al mismo tiempo los objetos como las reacciones de los sujetos frente a los objetos, introduciendo valores y modelando conductas individuales y colectivas.

Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad; [...] a través de ellos una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles, y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos, imágenes de amigos y enemigos, define sus relaciones con los “otros”, proyecta y modela los recuerdos del pasado así como proyecta hacia el futuro sus temores y esperanzas (Baczkó, 1999).

Un conjunto de íconos, símbolos, himnos, cánticos, ceremonias, creencias, que reúnen a una sociedad bajo elementos más o menos representativos de la totalidad de un grupo social. El *imaginario social* ronda en cada producción cinematográfica dando cuenta de esas creencias generalizadas, así como de los *imaginarios contrahegemónicos*, es decir, alternativos al discurso dominante.

Las circunstancias de una proyección cinematográfica, según las describe Susana Velleggia, en una sala oscura, donde a pesar de la presencia de otros espectadores, cada uno se enfrenta individualmente con el mensaje proyectado, hacen que los mensajes accionen más profundamente en las subjetividades de los espectadores, que ven coartada su movilidad por las propias circunstancias de la proyección.

De esto se desprende que el sujeto es más permeable frente a la percepción de los mensajes cinematográficos.

Teniendo en cuenta estas circunstancias es casi una obligación preguntarse: si la permeabilidad a los mensajes es tan clara en los adultos ¿de qué manera estos mensajes accionan en el llamado cine infantil? ¿qué están acostumbrados a ver nuestros niños en el cine como mensajes destinados a ellos? Vemos aquí que en la mayoría de los filmes infantiles, como *Monsters Inc.*, *Los Increíbles*, *Buscando a Nemo*, aparecen claramente escenas de tortura. ¿Es una manera de naturalizar estas circunstancias aberrantes desde temprana edad? ¿Es una manera de *institucionalizar* (en el sentido en que lo explican Berger y Luckman) esas conductas dignas de repudio?

Estos mensajes entran, empapan a los individuos, y el acostumbramiento hace que finalmente resulten habituales, minimizando su trascendencia.

Cine y política

Dentro de las posibles caracterizaciones del cine aparece la del cine político. En Latinoamérica, en los años 60, se da una serie de cinematografías que adhieren a discursos políticos, por lo general, contrapuestos a los dominantes, y se deben proyectar en circuitos alternativos.

En estos casos, las intenciones de los autores por mostrar las ideologías que respaldan sus discursos, son claras y evidentes. Se trata de un cine que promueve la acción social, desde la denuncia de la dominación socioeconómica de los países periféricos. Citemos el caso del filme boliviano *Sangre de*

Cóndor (1968), de Jorge Sanjinés, que denunciaba la presencia de los llamados Cuerpos de Paz norteamericanos en el territorio boliviano, en cuyo centro de atención médica esterilizaban a las mujeres que allí se atendían. Una forma evidente de eliminar una etnia impidiendo que se reproduzca. La reacción del público al ver el filme fue tan dura que lograron expulsar a esos Cuerpos de Paz del país.

Este cine político busca despertar al espectador y comprometerlo con causas sociales e históricas, alejándolo de las miradas individualistas propuestas por el denominado cine de autor, o de las escapistas, propiciadas por el cine comercial.

Octavio Getino y Fernando Solanas denominan a este cine como “cine-acto”, ya que se propone generar una relación dialéctica con el espectador. En esa relación dialéctica aparecen sueños y esperanzas colectivos, generales a grandes sectores de la sociedad que necesita manifestarlos de alguna forma. Ejemplos de este cine son *Tiredié* (1956-1958) de Fernando Birri, *La hora de los hornos* (1968) de Solanas, *El chacal de Nahueloro* (1967) de Miguel Littin. El espectador se enfrenta a hechos histórico sociales y se encuentra obligado a tomar partido entre un Nosotros y un Ellos, los dominados y los dominantes, los revolucionarios y los burgueses capitalistas. No hay alternativas intermedias. No hay lugar para la tibieza ideológica: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”, frase de Franz Fanon que rezaba un cartel que se exponía en cada proyección clandestina de *La hora de los hornos*. Es un cine que está ligado a la lucha revolucionaria y se opone a los intereses de la burguesía económica.

El cine, entendido como medio de comunicación, hace posible que esas esperanzas, críticas, ilusiones, utopías sean transmitidas en un lenguaje, el audiovisual, donde ni la instancia emisora ni la receptora son individuales. No es solo el director el que plantea el mensaje, sino también la multiplicidad de responsables de los distintos códigos que intervienen en su producción. El cine es un acto de creación colectiva. También el receptor es colectivo, ya que al tener el cine, por lo general, un carácter industrial, en sus aspectos de producción, distribución y exhibición, se supone destinado a amplios grupos sociales.

Si tomamos como ejemplo el cine argentino de la época del llamado Proceso de Reorganización Nacional observamos que se da un cine de carácter industrial, hegemónico, que hace circular mensajes donde policías, investigadores y militares adoptan un carácter simpático y picaresco para

acercarse al público –por llamarlo de algún modo– popular. También aquí aparecen un “nosotros” y un “ellos”, pero en el sentido contrario del llamado “cine político”. El nosotros implica el sistema y la adhesión a sus criterios; el ellos, la lucha revolucionaria, los que se oponen al orden establecido. Sin embargo, frente a ese discurso hegemónico, aparece otro, contrahegemónico, cargado de otros valores, más metafórico, menos pasatista, pero donde siempre aparecen las nociones de encierro y muerte, por ejemplo: *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976) de José Agustín Martínez Suárez, o *Los últimos días de la víctima* (1982) de Adolfo Aristarain.

Aparece representada una subjetividad social dividida, que encuentra en el cine un lugar privilegiado como modo de circulación de sus mensajes. La mirada sociológica sobre estos hechos tiene que abordar lo evidente y lo oculto, para develar lo que subyace en cada producción.

El cine, en su representación simbólica de la realidad, resignifica los acontecimientos del pasado, del presente y de un posible futuro de la sociedad. Si recordamos lo que se dijo sobre las escenas de tortura en el cine infantil, vemos que éstas son cada vez más naturalizadas, hecho que nos permite prever un futuro donde dichas conductas aberrantes no sean cuestionadas.

Conclusiones

A la hora de abordar el cine desde distintas herramientas del pensamiento sociológico es preciso tener en cuenta que este arte es una manera de representar simbólicamente la realidad, y que en esa representación simbólica se comunican mensajes construidos desde instancias colectivas, siguiendo los lineamientos de la producción industrial, por un lado, y de los detentores del poder político, por otro.

Pensar el cine ajeno a esas circunstancias nos impedirá leer los imaginarios que circulan en los filmes, los valores que se quieren transmitir voluntaria o involuntariamente.

El público receptor muchas veces no está alertado de estos mensajes no evidentes, pero son afectados por ellos, generando acciones o inacciones, promoviendo luchas o adormecimientos sociales, sintiendo simpatías o repudios que dependerán del grado de identificación que se logre con esos discursos.

De este modo, cine e imaginario social, cine e ideología, van de la mano, como ya lo analizamos aquí en los casos soviético, cubano, hollywoodense, melodramáticos, en el cine político latinoamericano, el cine infantil o el cine del Proceso de Reorganización Nacional. En ninguno de los casos hay ingenuidad, sino una necesidad de identificar qué elementos son aceptables y cuáles repudiables para un determinado tipo de sociedad, de acuerdo con las ideas de carácter hegemónico, ya sea con ideas de carácter contrahegemónico.

Bibliografía

- Baczko**, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- Ferro**, Marc. *Cine e historia, colección punto y línea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980. Colección Punto y Línea.
- Hurtado**, María de la Luz. *Les cinémas d'Amérique Latine*. París: Lherminier, 1981.
- Leyda**, Jay. *Kino: historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- Mallimacci**, Fortunato y **Marrone**, Irene. *Cine e imaginario social*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Marí**, Enrique. “Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden”, en *Derecho y psicoanálisis. Teoría de las ficciones y la función dogmática*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Vellegría**, Susana. *El cine entre el espectáculo y la realidad*. México: Claves Latinoamericanas, 1986.
- *El cine de las historias de la Revolución*. Buenos Aires: Gea, 2002.
- Wolf**, Sergio (comp.). *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Buena Letra, 1994.
- Zeitlin**, Irving. *Ideología y teoría sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

La constitución del mundo medieval

Ariadna García Rivello

2

Tres legados

El mundo medieval es de una gran riqueza a la hora de pensar un momento histórico desde una mirada sociológica. El ascenso del cristianismo desde ser entendido como una secta, su persecución y prohibición, que lo llevó a desarrollarse de manera clandestina, expresando sus ideas en espacios que no eran los tradicionales para los acontecimientos religiosos, como ser las catacumbas, hasta ser considerado la religión oficial del Imperio Romano, tan ligado al poder, que los Reyes pasan a estar ungidos con los óleos santos, como si fueran enviados de Dios en la tierra.

Este ascenso del cristianismo se produjo en forma gradual. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, cuando surge este pensamiento, el Imperio Romano aún estaba unificado bajo un solo emperador. En segundo lugar, portador de valores de humanidad, del origen divino de todos los seres humanos, de su dignidad, resultaron en una mirada atractiva para los habitantes de la época, que rápidamente adoptaron esta religión. Finalmente, tal fue la expansión de estas ideas, que llegó un momento en que su proscripción resultó imposible, y Constantino, en el año 313, dicta el Edicto de Tolerancia, dejándose de perseguir a los practicantes del cristianismo. Tiempo más tarde, en el año 380, el emperador Teodosio hace del cristianismo la religión oficial del Imperio, a través del Edicto de Tesalónica. A su muerte, en el 395 el Imperio Romano se separa definitivamente en Oriente y Occidente, siendo sus hijos Arcadio y Honorio herederos, respectivamente, de cada sector del territorio.

El Imperio Romano es la base de nuestra cultura occidental. Por los legados culturales que recibe, es que se lo denomina Sacro Imperio Romano Germánico. El legado de los romanos, es el que origina la forma de dominio imperial. Pueblo de conquistadores, fueron apoderándose de vastos sectores de Europa, Asia, África del Norte y Oriente Próximo. Traen consigo la noción de disciplina militar, de entrenamiento de los cuerpos, severas normas de disciplina, además de una especial relación del hombre con la naturaleza. Daban importancia a la vida práctica. La denominación de ‘sacro’, proviene de la influencia del pensamiento cristiano, religión de origen oriental, que se fue extendiendo simultáneamente en todo el territorio del Imperio. Aportó una nueva idea del valor y de la dignidad humanos, la promesa de una vida mejor después de la muerte, alejar la vida temporal de la espiritual, la oposición de la ciudad terrestre a la ciudad celeste. El legado germánico, quizás el más sencillo de los tres, invade el Imperio de Occidente. Tenían una idea de la vida menos elaborada, ligada al goce de lo físico, exaltaban al valor y la destreza. Este legado fue modelado por las instituciones religiosas, y se mantuvo en la concepción aristocrática de la vida, a través de los lujos que se prodigaban, y los tiempos de ocio.

Periodizaciones de la Edad Media

En el tan vasto tiempo que abarca la Edad Media, los historiadores observaron cambios que llevan a dividirla en distintos períodos. Por lo general, se plantea su inicio en el año 476, con la caída del Imperio Romano de Occidente, frente a las invasiones de los bárbaros (los germanos), y su final, en 1453 con la caída del Imperio Romano de Oriente, a manos de los turcos otomanos.¹ Una periodización tradicional de la historia medieval sería la siguiente:

- Siglo V (476) al IX: Temprana Edad Media.
- Siglo X al siglo XIII: Alta Edad Media.²
- Siglo XIV al siglo XV (1453): Baja Edad Media.

Arnold Hauser, en su libro *Historia social de la literatura y del arte*, mantiene la periodización de las épocas, pero modifica su denominación.

- Siglo V (476) al siglo IX: Alta Edad Media.
- Siglo X al siglo XIII: Edad Media plena o de caballería.

-
- Siglo XIV al siglo XV (1453): Baja Edad Media.

El medievalista Jacques Le Goff, propone una periodización diferente. Al estudiar en profundidad esta época, pone en evidencia que el verdadero quiebre dentro de la Edad Media se produce en el siglo XI. Se puede considerar a este siglo como un punto de inflexión en el mundo medieval, ya que se inician una serie de cambios tanto en el nivel social, económico como productivo que ya no tendrá retorno en el recorrido hacia la mentalidad moderna. Por lo cual este autor plantea la siguiente periodización:

- 476-1050: Primera Edad Feudal.
- 1050-1330: Segunda Edad Feudal.
- 1330-1453: Comienzos del Mundo Moderno.

Las diferencias entre Oriente y Occidente

Al observar que una parte de llamado Imperio Romano sobrevive 1.000 años más que la otra, es lógico preguntarse qué hechos se produjeron, qué políticas socioeconómicas se establecieron en cada sector del Imperio para que sus historias sean tan disímiles.

Según Hauser, quien analiza la historia desde el punto de vista del materialismo histórico, las diferencias entre ambas regiones se vinculan con los modelos económico-políticos que cada uno adopta. En Oriente se continúa con un desarrollo económico monetarista, un fuerte poder centralizado, que reúne en un mismo representante el poder religioso y el político (llamado Cesaropapismo), se continúan los intercambios económicos con las regiones circundantes, no se cierran las fronteras al intercambio con el exterior, el Papa/Emperador se rodea de empleados y militares asalariados que responden a sus órdenes.

En Occidente se adopta un modelo completamente diferente: en primer lugar, la estructura de poder, lejos de estar centralizada en una sola persona, está representada en dos grandes poderes, el Imperio y el Papado. Esta separación genera grandes disputas llamadas *querellas de las investiduras*, donde Papa y Emperador creen ser cada uno más poderoso que el otro. Una forma de describir esta situación es a través de la teoría de las *dos espadas*, la terrenal y la celestial. Se atomiza la idea de poder. Las figuras del emperador y la de los reyes pierden su estatus dentro del reparto del

poder político, y éste queda en manos de los señores feudales, nobles que por sus hazañas guerreras reciben como premios territorios sobre los que ejercerán su influencia. El emperador y los reyes pasan a tener un poder abstracto, y solo ejercen un verdadero poder sobre parcelas territoriales que a veces eran un poco mayores que las de otros nobles. Aparecen las figuras de príncipes, duques, marqueses, condes, vizcondes y barones,³ que organizan sus territorios en forma independiente, llegando a tener monedas propias, y se rodean de familiares que desempeñan cargos estratégicos, por lo general, teniendo en cuenta más sus intereses personales que los territoriales o nacionales, se cierran las fronteras y el intercambio con otras regiones, deja de haber circulación monetaria como la había en el mundo antiguo, se abandonan caminos y ciudades. Se transforma en un conjunto de pequeñas aldeas donde predomina el concepto de autosubsistencia. Los poblados se autoabastecen de alimentos, vestimentas y todo lo elemental para el desarrollo de la vida cotidiana. Son pocos los intercambios que se realizan con otros poblados, ya que no existe la noción de excedente, como se desarrollará a partir del siglo XI. Las invasiones de los germanos, en un primer momento –quienes atacaban los poblados en busca de lugares donde establecerse y que, finalmente, se instalaban junto con los habitantes de la Europa medieval (de ahí su influencia y legado en el Imperio Romano de Occidente)–, hacen que se propague un terror frente a lo diferente o desconocido. Todo aquel que tuviera una apariencia distinta era temido o discriminado. Y esta idea frente al otro desconocido, visto como un ser monstruoso, que no se adapta a las características de la vida en sociedad, pasa más tarde a la literatura. Expondremos, a continuación, dos descripciones de personajes salvajes.⁴

1. Retrato de un hombre salvaje.⁵ En el bosque de Brocéliande, Calogrenant, un caballero del rey Arturo encuentra:

Un campesino que parecía un moro, desmesuradamente feo y maloliente, tan fea criatura que no se la podría describir con palabras. Estaba sentado en un tronco, con una gran masa en la mano. Me acerqué al campesino y vi que tenía la cabeza más ancha que la de un rocin o de cualquier otra bestia, cabellos enmarañados, una frente pelada de dos palmos de largo, las orejas peludas y grandes como las de un elefante, las cejas enormes, la cara chata, ojos de lechuza, nariz de gato, la boca alargada como la de un lobo,

dientes de jabalí, puntiagudos y rojos, roja la barba, los bigotes torcidos. Apoyado en su masa, llevaba ropa tan extraña que no se veía en ella ni lino ni lana, pero tenía, atados a su cuello, dos pieles recientemente desolladas, de dos bueyes o de dos toros.

2. Otro ejemplo, en este caso la descripción de una mujer. Wigalois, caballero inexperto, se encuentra con Rual la Forte, y así la describe:⁶

Era negra de pies a cabeza y peluda como un oso. Ignoraba belleza y buenas maneras ya que era monstruosa. Sus cabellos largos y despeinados llegaban al piso y flotaban sobre su espalda. Tenía una enorme cabeza, la nariz chata, las pestañas largas y grises, dientes fuertes, la boca ancha. Sus orejas, parecidas a las de un perro y largas como de un palmo, colgaban. Era jorobada por delante y por detrás. Sus senos caían y cubrían sus costados como dos grandes bolsas; sus uñas parecían las garras de un grifo. Tenía piernas fuertes y pies torcidos.

Estas descripciones nos muestran el desprecio frente a lo diferente, frente a los habitantes del Occidente medieval que vivían en condiciones diferentes a la de los habitantes de los poblados, a través de recursos como la animación de los rasgos físicos.

El orden ecuménico⁷ feudal⁸

La Temprana Edad Media puede considerarse un período histórico en que se van gestando los rasgos propios de lo que luego será lo definitorio del mundo medioeval: el feudalismo. Lo que comenzó siendo un orden de carácter consuetudinario, donde los grupos sociales se fueron ordenando de acuerdo con su origen hereditario o por la actividad que realizaban dentro de la sociedad, luego se transformó en un orden establecido, que hacia el siglo XI, cuando comienza a haber movimientos sociales que ponen en peligro ese orden que convenía a los grupos más poderosos, pasa a establecerse por escrito, como una norma que rige a la sociedad.

La sociedad feudal estaba constituida por tres órdenes, cada uno de los cuales realizaba actividades para el bien del resto de la sociedad: los *oratores*, eran lo que oraban para beneficio de toda la comunidad, constituían el

clero, representaban la iglesia cristiana, sus discursos e intereses. Los *bella-tore*, eran los encargados de velar las armas para garantizar la protección de toda la comunidad; constituían la nobleza, y junto con el clero eran los que ocupaban los cargos de mayor poder en la sociedad. El tercer estamento y más expandido, los *lavoratore*, son los que trabajan para alimentar a toda la comunidad.

Este orden tripartito es altamente inequitativo en el reparto de las riquezas territoriales. Si bien existe una idea de autonomía de los feudos, también existe una conciencia de necesidad entre unos y otros, por lo cual se generan vínculos de *vasallaje*. El vasallaje implica la aceptación de una relación desigual, donde uno acepta estar bajo el dominio del otro, pero siempre hay una idea de intercambio. Por ejemplo, un vínculo de vasallaje entre un campesino y un señor feudal, implica que el campesino acepta trabajar las tierras del señor feudal, pero a cambio aquel recibe una parcela para su propio provecho y protección en el castillo en caso de invasión de pueblos bárbaros. Este intercambio también se da entre señores de mayor y menor poder, donde se prometen mutua fidelidad en caso de ataques de otros pueblos. Jacques le Goff⁹ transcribe el relato de cómo los vasallos del conde de Flandes rinden homenaje a su nuevo señor, Guillermo de Normandía, narrado por Gualberto de Brujas:

En primer lugar le rindieron homenaje del modo siguiente. El conde preguntó a su futuro vasallo si deseaba ser su hombre sin reservas y aquel respondió: “lo quiero”; después, unidas sus manos con las del Conde, se unieron con un beso. Después, el que había hecho homenaje juramentó su fe ante el portavoz del Conde con estas palabras: “Prometo en mi fe ser a partir de este instante fiel al conde Guillermo, y prestarle contra todos y enteramente homenaje, de buena fe y sin engaños”; y en tercer lugar juró esto sobre las reliquias de los santos.¹⁰

Este orden así establecido resultaba orgánico y funcionaba para el mundo medieval. Injusto en su base, puesto que el campesino (*lavoratore*) quedaba ligado a la tierra, y como se puede deducir del juramento de vasallaje transcripto, el cambio de señor feudal al que se debía tributo no implicaba un cambio en la situación social y económica del campesino.

Este contrato de vasallaje implicaba que el señor otorgaba un feudo a su vasallo, que en un mundo donde la propiedad territorial era el valor más

importante, no era extraño que ese feudo consistiera en una parcela, que como dijimos anteriormente, el campesino podía servirse de ella para su propia subsistencia y la de su familia.

Hacia el siglo IX, los señores feudales comenzaron a exigir que las rentas, además del trabajo en sus tierras, fueran de índole pecuniaria, es decir, que los campesinos pagaran un impuesto por el derecho a la protección y a tener una parcela para su subsistencia. Este cambio obligó a los campesinos a establecer intercambios económicos que, además del trueque de las mercancías por ellos producidas, implicara obtener dinero a cambio de ellas. Y para obtener dinero debían venderlas en el mercado.

Crisis del siglo XI y la Revolución Agraria

El mundo medioeval comenzó a tener, entonces, nuevas formas económicas, y para ello se necesitaban campesinos libres que pudieran transportar las mercancías de un lugar a otro. Paulatinamente comenzaron a usarse caminos abandonados para el traslado de estas mercancías, y con ello surgen nuevos problemas. Los caminos atravesaban zonas que no eran seguras, bosques poblados por personas que no vivían en los poblados, que por decisión propia habitaban estos lugares en situación de marginalidad: amantes cuyo amor estaba prohibido por sus familias, bandidos que aprovechaban los desplazamientos de los peregrinos para robarles sus riquezas, o que robaban las mercancías que estos campesinos libres trasladaban para intercambiarlas en el mercado. Sin dudarlo, los señores que debían proteger a sus vasallos, instalaron otros impuestos, como el *ban*, que se pagaba por el derecho a circular con seguridad por los caminos.

Períodos de pestes y hambrunas

El Medievo se caracteriza, entre otras cuestiones, por ser un período donde Europa es asolada por ciclos de crisis productivas, pauperización de los suelos, falta de alimentos, debilitación de las personas, etapas de grandes mortandades a causa de enfermedades transmitidas por distintos animales (la más conocida es la peste bubónica, transmitida por las ratas).

El ciclo más terrible de estas enfermedades es el que comienza hacia 1330,

y que culmina con la Gran Peste Negra de 1348, donde las dos terceras partes de la población europea muere.

El siglo XI, coincidente con la crisis milenarista, donde se propagaba la idea de fin del mundo, fue uno de estos períodos de grandes crisis. El mencionado autor Le Goff, describe esta época como un momento de grandes cambios. Un siglo que queda dividido en dos etapas, un primer momento de crisis, hambrunas, enfermedades y mortandad; y un segundo período de expansión territorial y demográfica, donde cada vez más bocas debían ser alimentadas.

Es notable en los registros catastrales de los poblados de la época, el aumento de las superficies habitadas y cultivadas. El aumento de las tierras aptas para el cultivo genera la llamada *Revolución Agraria*, que se manifiesta de diferentes maneras, algunas de las cuales enumeramos aquí:

- La ampliación de territorios cultivables se debe a la tala de bosques, transformando esas tierras comunales en espacios para roturar.
- La diversificación de los cultivos generan una mejor alimentación de los habitantes.
- Distintos avances tecnológicos, como el uso del arado asimétrico, que

El ciclo más terrible de
estas enfermedades
es el que comienza
hacia 1330, y que
culmina con la Gran
Peste Negra de 1348,
donde las dos
terceras partes de la
población europea
muere.

— rotura la tierra más profundamente y permite una mejor nutrición de la semilla.

- El cambio de sistema de enganche para el tiro de los animales, permite que los caballos y bueyes puedan tener una capacidad de carga cuatro o cinco veces mayor que con el antiguo sistema que los ahogaba y comprimía el pecho disminuyendo su potencia; de este modo, el caballo puede reemplazar en distintas tareas al buey, aumentando la producción entre un cincuenta por ciento.
- El empleo del hierro en las herramientas, sobre todo en las partes cortantes, también supuso un avance decisivo.
- Un avance decisivo fue la rotación

trinal de los cultivos que reemplaza la bienal, permitiendo un mayor tiempo de descanso y recuperación a las tierras y que las tierras labradas tengan un rinde superior. En lugar de cultivarse el cincuenta por ciento de las tierras, se cultivaba el sesenta y seis por ciento y con cultivos diversos. El rinde era superior no solo cuantitativamente sino también cualitativamente.

- El uso del molino de agua y de viento para la molienda de los granos.
- En otras regiones (Flandes y Holanda, por ejemplo) las tierras ganadas a las regiones pantanosas se transforman en terrenos cultivables.

La burguesía: un nuevo grupo social

Los avances tecnológicos antes mencionados generan un hecho desconocido hasta el momento en la producción agraria: el excedente.

Este nuevo fenómeno se suma a las exigencias de los señores feudales de recibir su pago en moneda y no en especies o trabajo de sus tierras. Los campesinos libres que circulaban por los antiguos caminos que comenzaban incipientemente a ser recuperados, comienzan a circular cada vez más frecuentemente y más cargados de mercancías y dinero. Aumentan entonces los riesgos de circular por los bosques. Las autoridades toman cartas en el asunto y reglamentan la llamada *Paz de Dios*, reclamando seguridad para “los sacerdotes, los monjes, los clérigos, los conventos, los peregrinos, los campesinos, los mercaderes y las bestias de carga”.¹¹

Cada vez más personas se dedican a transportar mercaderías de un poblado a otro. Pero estas personas aún no tenían un lugar en la sociedad medieval. Si la pertenencia a alguno de los estamentos medievales estaba dada por la posesión de la tierra, entonces los que sí eran contemplados en el mencionado orden ecuménico feudal eran los clérigos, los señores feudales y los campesinos. Todos aquellos que escapaban a estos estamentos, o que eran liberados de su condición servil, no tenían lugar en la sociedad medieval. Comenzó a generarse un nuevo grupo social, un grupo desclasado, que recorría los caminos con el excedente de mercadería, pero que no era contemplado por la sociedad de la época. Cuando llegaban a un pueblo pedían resguardo en los castillos de los señores para proteger su mercadería y animales, y eran refugiados en los burgos, que eran poblaciones fortificadas típicas de la Edad Media.

Estos mercaderes se instalaron dentro de las murallas de las poblaciones.

El crecimiento demográfico obligó a que las murallas se expandieran (por eso existen ciudades medievales rodeadas por dos o tres murallas de protección), y los comerciantes comenzaron a ocupar puestos importantes en la administración de las ciudades. Poco a poco van tomando espacios que antes les estaban vedados, y en aquellas regiones donde el esquema feudal de poder no se impuso, como en algunos lugares de la actual Italia, comenzaron a fundar las primeras entidades bancarias y crediticias, como en Venecia o Florencia.

El arte medioeval

El arte medioeval, en Occidente, atraviesa distintos períodos. El llamado “arte cristiano primitivo” se da en un período en el que todavía el cristianismo estaba proscripto por las autoridades del Imperio Romano. Un grupo de personas que se hacen eco de un discurso de origen oriental, que rescataba valores humanistas, dándole al hombre una dignidad que hasta ese momento era desconocida. Todos los hombres son creación de Dios y, por ende, tienen esencia divina. Las promesas de una vida mejor después del tránsito por la pesadumbre de la vida terrena toman un vigor fundamental. Se reunían en espacios secretos, llamados catacumbas, donde enterraban a sus muertos y realizaban sus rituales. También en estos espacios manifestaban su primera iconografía: la imagen de una madre con un niño o la imagen de un pastor con sus animales (Catacumba de Santa Priscila, siglo III), son ejemplos claros que darán origen a posteriores imágenes propias del cristianismo. Estas imágenes carecen de volumen, o de sombras, alejándose del modelo más característico de representación simbólica del mundo antiguo: la estatua. Por un lado, el abandono de la representación tridimensional se relaciona con el cambio en el paradigma del pensamiento cristiano, que hace hincapié en la abstracción, la geometrización de las representaciones, la ausencia de corporeidad en lo espiritual, el abandono del paganismo, donde se idolatraban esculturas que representaban a los dioses del Olimpo como si éstas fueran los propios dioses. El cristianismo limpió sus espacios de todo tipo de representación tridimensional, para generar una nueva concepción del espacio, alejado de lo terrenal, cercano a lo celestial, sin referencias a los entornos naturales, que para los paganos estaban habitados por fuerzas mágicas sobrenaturales. En su afán teocentrista y

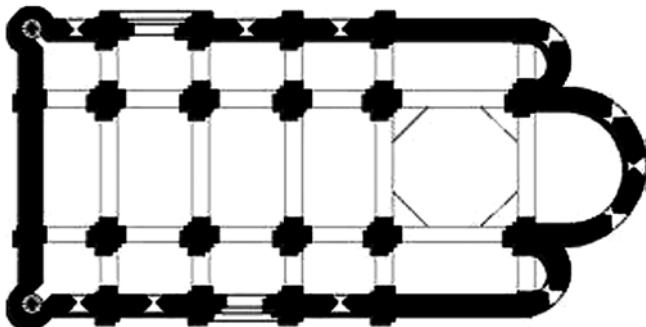
monoteísta, el cristianismo aleja al hombre del pensamiento mágico y mítico anterior. Las representaciones icónicas muestran un mundo diferente, que se aleja del terrenal, y poco a poco las irá cargando de simbolismos, a través de la presencia de objetos litúrgicos o del uso de determinados colores con significaciones propias (el blanco representa la pureza, el rojo la relación con lo sagrado, el verde y el azul la relación con lo terrenal, el dorado la presencia de la luz divina, la falta de sombras lo espiritual de los personajes representados).

Cuando este nuevo pensamiento es aceptado, deja aquellos espacios subterráneos, y los cristianos comienzan a reunirse en las basílicas,¹² recintos de gran importancia en el Mundo Antiguo que servían como tribunales de justicia. El primer cristianismo adopta esta forma arquitectónica para sus primeros lugares de culto, y en muchos casos utilizaron las construidas durante el mundo antiguo por griegos y romanos, dada la capacidad que tenían para la reunión de grandes cantidades de personas.

En la imagen de la planta de la Iglesia de San Martín de Tours, vemos claramente la disposición de los espacios, en una planta rectangular, con tres naves, una principal y dos menores. La planta principal solía ser de mayor altura, y en sus muros se practicaban aberturas para permitir el ingreso de la luz. Las naves menores estaban separadas de la principal por columnas que eran la estructura del edificio.

Ya a partir del siglo VI, las construcciones destinadas al culto cristiano comienzan a incorporar el transepto, el espacio rectangular se erige por delante del ábside principal, reforzando la idea de la importancia de ese extremo del recinto (el ábside), lugar que ocupaba el que levaba adelante la liturgia. Con el paso del tiempo, el transepto se va alejando del ábside, para ampliar el espacio de la liturgia y la ubicación del altar mayor, ricamente ornado con mármoles, oro y plata. Vistas

—
El llamado “arte cristiano primitivo” se da en un período en el que todavía el cristianismo estaba proscripto por las autoridades del Imperio Romano.



Planta de la Iglesia de San Martín de Tours.

desde lo alto, las iglesias adoptaban la forma de cruz con la que se las conoce actualmente. Por otro lado, lo que en las antiguas basílicas era un ábside de entrada es reemplazado por el nártex, un hall de acceso que servía como transición entre el mundo terreno (exterior) y el mundo sagrado (interior) de la construcción. La orientación de las construcciones eclesiásticas cristianas comienza a ser Este (ábside donde se ubica el altar) Oeste (acceso de los fieles).

Son pocas las iglesias romanas de este temprano cristianismo que perduran en la actualidad, víctimas de los saqueos, invasiones o modificaciones arquitectónicas realizadas por los propios eclesiásticos.

Es en el siglo XI, junto con la crisis milenarista, que surge un modelo propio de la arquitectura la cristiandad: el Románico.

Este estilo, contundente en sus formas, imponente en su altura, macizo y cerrado, se vincula simbólicamente con el temor por el Fin del mundo de las profecías religiosas. Los frescos que ornamentan las cúpulas y paredes de estas catedrales, adoptan como eje temático fundamental las descripciones del Apocalipsis. Tal es el caso de la bóveda de San Pietro al Monte (Civate), que data de la primera mitad del siglo XII, donde se representa a la Jerusalén celestial de acuerdo con la descripción del Apocalipsis, Capítulo XXI.

Las representaciones del arte románico carecían de profundidad, no se aplicaba la noción de perspectiva que ya era conocida en el Mundo Antiguo (y que luego será sistematizada por Brunelleschi en el Renacimiento).

Todos los personajes tienen un rostro semejante, una expresión igual. No hay diferencias entre unos y otros ni en forma ni en tamaño. Solo se destaca la figura de Cristo, quien por lo general ocupa el lugar central de la imagen, con un tamaño descomunal al lado del resto de los humanos o ángeles que se representan. De este modo, el arte medieval otorga importancia a los personajes, de acuerdo con el lugar y tamaño que ocupan en la obra. Entendemos esta particularidad del arte de la época como un intento de igualar a todos los seres frente a Dios, y de alejarse de la representación de personajes paganos. La imagen medieval era fundamentalmente didáctica, ya que enseñaba a las masas incultas que no tenían acceso a la lectura por sus propios medios.

La arquitectura románica utilizaba la llamada bóveda de cañón, el arco de medio punto (semicircular). Era una arquitectura que buscaba mayor altura que las basílicas de modelo romano, lo cual hacía que los peregrinos las visualizaran con mayor facilidad en los caminos que recorrían. Además de ser de piedra maciza en su aspecto exterior, tenía muy pocas aberturas para dar paso a la luz, con lo cual daba la idea de un espacio cerrado, oscuro, con imágenes relacionadas con el Fin del mundo, con el momento de la revelación de la verdad al hombre, considerando que llegaba el fin de los tiempos.

Pasada la crisis milenarista, superada las profecías sobre el Fin del mundo, la vida siguió adelante. Y siguió, como dijéramos antes, acompañada de cambios sociales (campesinos libres que vendían o trocaban productos en mercados) y económicos (la Revolución Agraria permite la aparición del excedente en la producción). Estos cambios hacen que el hombre se vea obligado a tomar mayor contacto con la naturaleza, a conocerla más allá de los discursos impartidos en la Iglesia, a perder los miedos a los espacios que hasta ahora no habían sido demasiado transitados y a aprovechar los nuevos recursos de mejores desplazamientos de los animales para el acarreo de piedras y materiales para cambiar las construcciones. Este acercamiento a la observación práctica de los hechos naturales, lo conduce a tener una mirada más naturalista. Se produce un cambio en la representación y en el estilo de las artes.

Este cambio resulta en una nueva forma constructiva, el *gótico*, que va a resultar un desafío para los constructores de la época. La búsqueda de mayor altura, las aberturas en las paredes que reemplazarán la piedra maciza por los vitrales, los cambios en los temas que se representan, la incorporación



La Jerusalén celestial, cúpula de San Pietro al Monte (Civate), primera mitad del siglo XII.

de detalles de la naturaleza que hasta entonces no habían tenido lugar en el arte cristiano, son solo algunos de los rasgos de este nuevo estilo.

El arco de medio punto se reemplaza por el arco ojival, que producía una distribución diferente del peso de los techos sobre las paredes (el peso pasa a ser soportado por columnas más finas y no por toda la pared en forma equivalente); por otro lado, para dar fortaleza a la estructura se utilizan arbotantes ubicados en el exterior de la construcción, lo que permite descargar tensiones de las paredes. De este modo, las anchas paredes de piedra pueden ser reemplazadas por enormes ventanales que no solo permiten el paso de la luz sino que ésta es filtrada por las vidrieras coloridas que constituyen los vitrales. La función didáctica de la iconografía eclesiástica continuó siendo fundamental, entonces estos vitrales narran distintos aspectos de la historia de Cristo, ya no vinculados con el Fin del mundo, sino con momentos más optimistas y agradables, como el nacimiento, la anunciación, los milagros. Ejemplos claros de esta nueva forma constructiva son la Catedral de Chartres, primera en este estilo, la de Notre Dame de París, y

la bellísima Santa Capilla (Sainte Chapelle), también en París, construida como un relicario para guardar la corona de espinas de Cristo.

Estos cambios en la concepción de la representación icónica medioeval también afectan otras manifestaciones, como la pintura y la escultura. Mientras la escultura en el Románico es prácticamente ausente, solo aparece en algunos ornamentos de la fachada de las construcciones religiosas, casi sin desprenderse del fondo que la sostiene; en el Gótico, la escultura adopta un carácter más naturalista, donde cada personaje es representado con características que lo definen y lo diferencian de los demás, así como pasa a estar separado del fondo que lo soporta. Reaparece en el gótico el interés por la representación volumétrica que había estado vedada en períodos anteriores.

Conclusiones

La constitución del mundo medioeval se produjo a través de tres legados principales, el *romano*, el *cristiano* y el *germánico*, cada uno de los cuales aporta rasgos característicos de su pensamiento y cultura.

Los historiadores establecen periodizaciones del largo período que abarca el Medioevo teniendo en cuenta distintos eventos, siendo la más llamativa la periodización que hace Jacques Le Goff, que escapa a la división tradicional del milenio medioeval.

El esquema tripartito de la sociedad medioeval compuesto por los nobles, el clero y los campesinos fue expandido en gran parte de la actual Europa Occidental, adoptando la forma del llamado “modelo ecuménico feudal”. Este modelo se va a ir resquebrajando paulatinamente con el surgimiento de un nuevo grupo social: la burguesía,

—
La función didáctica de la iconografía eclesiástica continuó siendo fundamental, entonces estos vitrales narran distintos aspectos de la historia de Cristo.

que desclasados en un primer momento por no tener propiedades territoriales, se va a ir fortaleciendo económicamente, llegando a ser en ese aspecto más fuerte que los propios señores feudales.

En este período, Europa atraviesa grandes crisis de producción de alimentos, lo que conlleva a períodos de hambrunas, pestes y mortandad, siendo la culminación de esta situación la Peste Negra de 1348, lo que supuso la pérdida de las dos terceras partes de la población europea de la época.

Los cambios que la nueva mentalidad burguesa acarrea (economicismo, mayor racionalismo), van a generar cambios en las formas de concepción del mundo y de sus representaciones simbólicas.

Estas representaciones atraviesan distintas etapas, como ser el arte cristiano primitivo, el Románico y el Gótico, éste último será el más influenciado por la mentalidad burguesa y, no solo encarnará las contradicciones propias de la época,¹³ sino también un acercamiento al próximo mundo renacentista.

Según una mirada materialista/marxista, estos cambios en la representación responden a cambios en las formas económicas con que los habitantes de las distintas etapas del Medioevo se vinculan. Los cambios en los modos de pago de impuestos implican cambios en los modelos de intercambio de mercancías por dinero, y ello reabre las puertas al monetarismo abandonando durante un largo período donde la economía se manejaba a partir de la idea de autosubsistencia.

Es oportuno aclarar que muchos aspectos de este período quedan fuera de este trabajo: la importancia de la figura del caballero, el lugar de los marginales, las ciudades medievales, las querellas de las investiduras y de los universales, los cismas eclesiásticos, los rasgos que acercan el mundo medieval al actual, el papel de las cruzadas, el arte en oriente, entre otros, que seguramente serán motivo de una próxima publicación.

Notas

¹ Según la historia de Turquía esta caída del Imperio Romano de Oriente sería el acto heroico de la recuperación de sus territorios por Mehmet II, luego de haber sido conquistados por los romanos y haber estado bajo su dominio.

² Cuando se habla de “Alto” para un período, se quiere expresar que en ese momento se dan los rasgos más definitorios de la época que se describe. Cuando se habla de “Bajo”, quiere

decir que se entra en la decadencia de una etapa, o que todavía no se terminaron de definir sus rasgos más peculiares.

³ Los títulos nobiliarios están mencionados en su orden jerárquico.

⁴ Lecouteux, Claude. *Les monstres dans la pensé médiévale européenne*. París: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.

⁵ Por el novelista Chrétien des Troyes, en su obra *Ivain ou le Chevalier au Lion* [Iván o el caballero del León], escrita entre 1176 y 1181.

⁶ Wigalois, de Wirnt de Grafenberg, hacia 1210.

⁷ Ecuménico: de carácter generalizado, universal.

⁸ Feudalismo: sistema de organización política, económica y social propio de la Alta Edad Media. Un feudo es un contrato por el cual un rey concedía tierras, beneficio o rentas a un súbdito o vasallo a cambio de determinados servicios u obligaciones.

⁹ Jacques Le Goff. *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1992.

¹⁰ Le Goff. *Op. cit.*, p. 59.

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

¹² En la Antigua Roma, edificios de planta rectangular, con tres o más naves, a menudo con ábsides en los lados menores, destinados a la administración de justicia o al comercio. Despues del Edicto de Tolerancia de Constantino (313) se convirtieron en la forma más usual de la Iglesia cristiana.

¹³ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Londres: Routledge & Kegan, The Social History of Art, 1951).

Bibliografía

Duby, Georges. *Año 1000 año 2000, La huella de nuestros miedos*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1990.

Gombrich, Ernts. *Histoire de l'Art*. Londres: Phaidon Press, 1996.

Lecouteux, Claude. *Les monstres dans la pensé médiévaless européennes*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.

Le Goff, Jacques. *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1992.

Romero, José Luis. *La Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Salvat. “El gran arte en la pintura”, en *Enciclopedia de Pintura Salvat*. Argentina: Salvat, 1985.

Burguesía, racionalismo y capitalismo

Alberto Cassone

3

Siglo XI - El pensamiento racional

La expansión de Occidente se afirma en todos los frentes en la segunda mitad del siglo XI y en el siglo XII y a veces es difícil distinguir, en las formas que adquiere, lo que es causa de lo que es consecuencia [...] (Le Goff, 1992).¹

El siglo XI en Europa marca un quiebre entre lo que fue el pensamiento central del Medioevo, la idea de que todo deviene de Dios, y la aparición del pensamiento racional. El cambio se fue gestando muy lentamente, a partir de una serie de hechos. El desarrollo del pensamiento racional a lo largo de ochocientos años nos permite comprender, entre otras muchas cosas, el auge de los avances tecnológicos, incluidos los medios audiovisuales. El año 476 d.C. marca la caída del Imperio Romano de Occidente, luego de profundas y sucesivas crisis, a manos de los pueblos germánicos llamados “bárbaros”. Mientras en el Imperio Romano se daba una estructura comercial dinámica entre las ciudades, a su caída y frente a la inseguridad de los caminos se van a cerrar las fronteras. Este cierre sobre sí mismos genera a su vez una economía cerrada sobre la base de la subsistencia en cada pequeña región o comarca.

El gran territorio del Imperio entonces se va a dividir en reinos y estos a su vez en feudos, lo que va a generar una nueva estructura social, política y económica que durará casi mil años.

Estructura social del Medioevo

Existen tres clases sociales durante casi toda la Edad Media (476 d.C-1453 d.C) en el occidente europeo. Los *bellatore*² son nobles o señores feudales que detentan las armas con un ejército entrenado para defender su territorio. Los *oratore*³ son el clero, reclutados entre algunos de los hijos varones sin derecho a herencia, también llamados “segundones” y algunas de las mujeres. Y finalmente, los *lavoratore*⁴ que son los trabajadores de las tierras. El castillo es el centro de la población del feudo. Una ciudadela amurallada hacia lo alto, cerrada con grandes portones, que sirve como protección frente a los ataques externos. Allí vive el Señor Feudal con todo su séquito. Alrededor del mismo se ubican los campos sembrados que trabajan los campesinos. Estos a través de los contratos de vasallaje, trabajan la tierra y dan parte de la cosecha al Señor Feudal a cambio de protección. No existe la posibilidad de movilidad social: el hijo del campesino será campesino y seguirá viviendo en el mismo lugar que el padre campesino. Es decir, son siervos de la gleba atados permanentemente a su tierra.

En la arquitectura se destacan las imponentes catedrales de piedra maciza, de estilo románico, construidas en zonas de altura para convocar a sus fieles desde grandes distancias.

Un ciclo de bonanza

La Edad Media se ve afectada por ciclos repetitivos de gran mortandad debido a las pestes que devastan a la población. Un ejemplo es la epidemia de Peste Negra que azoló a mediados del siglo XIV, en la que mueren las dos terceras partes de toda la población de Europa. Son ciclos de desasosiego y muerte que transforman a los habitantes de estas sociedades, estableciendo la idea de que no hay futuro. Esto se ve claramente en la predicción del Apocalipsis, sustentada fundamentalmente por la Iglesia para un tiempo previo al año mil.⁵ Sin embargo, como todos sabemos, el Fin del Mundo no llega. Y se va a dar para la segunda mitad del siglo XI y el XII una ausencia de estas pestes devastadoras. Caen las visiones apocalípticas religiosas y comienza un ciclo de bonanza. Se producen cambios tecnológicos en el trabajo de la tierra que pueden considerarse como una verdadera revolución agraria. Los cambios más importantes están relacionados con

la inserción del caballo como elemento de transporte, con un aumento de la capacidad de carga de un cincuenta por ciento. Además, el caballo, en muchos casos, remplaza al buey en las tareas de siembra, con un tiro al cuello que lo favorece.⁶ El arado de hierro reemplaza al arado de madera, mejorando el roturado de las tierras y aumentando su rendimiento. Otra medida importante en este sentido fue la forma de división de los campos para el sembrado. Hasta aquí se dividían en dos, un año se sembraba una mitad y la otra mitad descansaba, el gran cambio surge al pasar a una división en tres, es decir, se pasó a sembrar en las dos terceras partes y el tercio restante se lo deja en descanso. Esto generó, a su vez, un aumento en la producción agrícola.

Esto sumado a todos los cambios antes mencionados comienza un círculo virtuoso: a mayor cantidad de alimento, población mejor alimentada que da como consecuencia un aumento demográfico importante. Por lo que comienza a desmontar bosques para incrementar la superficie cultivable año tras año. Se busca aumento permanente de la producción, dado que hay más bocas que alimentar. Surge así el elemento que va a ser clave para el cambio social, político y económico que vendrá: *el excedente*.

Los cambios sociales

El concepto de excedente va a cambiar las estructuras de la sociedad medieval. Se pasa de una economía cerrada de subsistencia al intercambio de excedentes. Los personajes encargados de cargar el excedente y llevarlos a los mercados vecinos, no solo retomaron el antiguo tráfico comercial del Imperio Romano sino que terminaron escapando, sin planificarlo, a la estructura social feudal tradicional. Pasan la noche con sus cargas, con el permiso de los señores feudales, en los burgos. De ahí deriva la palabra “burgués”. Son aquellos que dormían en los burgos para luego, al día siguiente, intercambiar el excedente producido en las comarcas más próximas. Este nuevo oficio por fuera de las estructuras tradicionales de la Edad Media se transforma, con el tiempo, en una nueva clase social que viene a quebrar un orden tradicional, porque el sujeto que lo realiza y lo desarrolla a lo largo de los siglos, o sea el burgués, porta una nueva ideología que se sustenta en el pensamiento racional. La mentalidad burguesa conlleva una ideología “un sistema de ideas al que se le asigna valor de

verdad absoluta".⁷ Instala la movilidad social, una concepción móvil de la sociedad y de la historia, a diferencia de la sociedad tradicional medieval. Una concepción individualista, un individuo con una mente y un deseo de escalar socialmente, en medio de un sistema que crece lentamente junto con él: la acumulación capitalista.

Este pensamiento racional cambia el centro del discurso medieval. A la idea de que todo deviene de Dios, de que Dios está en todos nosotros y en todas las cosas, se le va a oponer la construcción de la lógica racional. No obstante, la fe religiosa se sostiene, aunque no ya con aquella unicidad de los siglos anteriores. En el arte, del estilo románico se pasa al gótico. Las paredes de las catedrales, con el recurso de los arcos ojivales, ganan en altura. La piedra maciza es reemplazada por el *vitreau*. Ese deseo de escalar en las alturas y dejar entrar la luz se refleja en el arte en general, no solo en la arquitectura. Algunos consideran que se escala para aproximarse a Dios, otros para acumular riquezas y poder.

Descartes, Kant, Hegel, Rousseau

Este largo recorrido del pensamiento racional junto a la burguesía tiene varios puntos destacados. En 1637, Descartes declara: "Pienso luego existo". La razón se ha instalado definitivamente en el pensamiento humano. Es el hombre que se da su propia existencia a través de su pensamiento y ese pensamiento es el racional. Se aleja notablemente de toda existencia dictada por Dios, y algunos dictaminan aquí la instalación de la Diosa Razón. El otro que más tarde también marcará el territorio de lo racional será Kant, cuando dice: "El sujeto le da entidad al objeto". O sea es el sujeto, con su punto de vista, quien configura, quien crea al objeto. La corriente llamada Iluminista, que tiene entre sus personajes más destacados a Rousseau, menciona este momento como el de "la luz de la razón".

También Hegel aporta con su principio: "Todo lo real es racional y todo lo racional es real" Es decir que aquello que es real lo es porque ha sido atravesado por la razón y a su vez todo lo que la razón alcanza lo transforma en real. Comienza una teoría del ateísmo.

La burguesía como clase social finalmente accede al poder con la Revolución Francesa en 1789 y, establece el sistema parlamentario que no es otra cosa que la democracia burguesa, liberal y capitalista, que nos rige en la

actualidad. El sistema capitalista es la consecuencia de la acumulación incesante de bienes y dinero, que se reproducen a lo largo del tiempo, como bien lo describe Marx.⁸

Del positivismo de Comte a la decepción del siglo XX

Con el positivismo⁹ se instala la idea de que las sociedades avanzan gracias a la ciencia, a través de su aplicación práctica que es la tecnología. La ciencia, expresión máxima del pensamiento racional, hace avanzar, ahora, a toda la sociedad y la movilidad social tiene pretensiones masivas. Los motores de vapor, la energía eléctrica, el telégrafo, los motores de explosión, los nuevos buques para la navegación, la incipiente aviación, la fotografía, el cine, etc. Quienes se opusieron fervientemente al pensamiento racionalista fueron los románticos, surgidos desde mediados del siglo XVIII. Su búsqueda espiritual a través de la creación artística marcó una separación profunda en contra del materialismo racional. En Inglaterra, por ejemplo, los dos bandos opuestos estaban formados, por el lado materialista racional Looke y Newton y, por el otro, los cinco poetas románticos: Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats. Para ellos, la imaginación, la búsqueda espiritual interior, el ideal inalcanzable, eran la fuente de la creación artística que los separaba del mundo mecánico racional. Sin embargo, muchos de los defensores de ambos bandos reconocían la existencia de dios por sobre de todas las cosas.¹⁰ En el siglo XIX el orden y el progreso son el nuevo paradigma de la razón. Pero, en nombre de esa razón positiva el hombre creó, también, armas de destrucción masiva. Esto se produjo entre comienzos y medios del siglo XX y trajo aparejado, como ya sabemos, guerras, destrucción y muertes. Luego, entonces, se

En el siglo XIX el orden y el progreso son el nuevo paradigma de la razón. Pero, en nombre de esa razón positiva el hombre creó, también, armas de destrucción masiva.

instaló un descreimiento generalizado, quizás tan fuerte como aquel previo al año 1000 entre pestes, muertes y predicciones apocalípticas. No todo lo que se instaló como verdad, en nombre de la razón, llegó para mejorar las cosas. Hubo demasiadas muertes en su nombre. La idea de un progreso permanente sucumbió rápidamente. Junto con cierto progreso se desarrollan sociedades muy desiguales, con ciudadanos hambrientos fuera del sistema, versus minorías muy acaudaladas. Violencias raciales y religiosas con más de setenta millones de muertos en dos guerras, con armas que la ciencia contribuyó a desarrollar. Basta mencionar la utilización de los gases mortales en la Primera Guerra Mundial y la tecnología de la guerra mecánica que se despliega en la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio nazi, la fusión nuclear con las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

Alejarse totalmente de la espiritualidad resultó doloroso. No solo de lo religioso, también del arte, de la filosofía y de la ciencia pura aplicada para fines pacíficos. Estas actividades primordiales recorren un borde que nos conecta con lo que está más allá de lo racional, más allá de lo conocido por los seres humanos. Hemos perdido, en muchos momentos, nuestra capacidad de situarnos en ese borde para sostener la mirada hacia lo inconcebible y desconocido. Y, enriquecernos no desde lo material.

El capitalismo del siglo XXI

Justamente el capitalismo del siglo XXI nos muestra ese extremo de la deformación del sistema. Existe un mundo financiero internacional que multiplica el dinero virtual. O sea, se multiplica a sí mismo como las células cancerígenas, destruyendo todo a su paso. Generando sus propias crisis, que las pagan con hambre y muerte los seres humanos reales. Las “recetas” que ellos mismos aplican, para la supuesta cura de esas crisis, crean más concentración y amparo para sus propios grupos financieros, obviamente, para seguir reproduciendo y acumulando dinero. Y se siguen llevando a la rastra, como en un tsunami, poblaciones enteras. Hace unos años eran países periféricos los afectados (nosotros podemos dar cuenta de este fenómeno) pero ahora las grandes olas han llegado, también, a los países centrales. Ese dinero virtual ya no tiene relación con un bien material producido, como en el “viejo” capitalismo, sino que es un dinero invisible, aislado y se reproduce por se de manera exponencial, hasta que alguien, de esos

grupos financieros, pide, reclama, exige, la visibilidad imposible de ese dinero. Esto está gestado previamente por alguna deuda corrupta creada en complicidad con la autoridad política de turno y los organismos internacionales como el FMI que responden, obviamente, a esos mismos grupos financieros internacionales. Recordemos las hipotecas sobrevaluadas en Estados Unidos en 2008 ó la actual deuda pública griega ocultada por los sucesivos gobiernos. Nuestro famoso “megacanje”.

Entonces, estalla una nueva crisis, como la “repetición” en la manifestación del síntoma psicoanalítico. La pregunta es ¿hasta cuándo el capitalismo podrá reconvertirse y continuar? La respuesta seguramente se irá develando en poco tiempo más.

Un recorrido histórico

Aquel personaje que intentaba ganarse la vida con un nuevo oficio, en la esquemática sociedad medieval, intercambiando los excedentes de su comarca, no imaginó jamás que sus descendientes desarrollarían tamaño sistema social, político y económico. En lo inmediato, su aparición significó la ruptura del orden medieval. Pero con el paso de los siglos lo que se consolidó fue un sistema global. Seguramente aquel personaje enfrentó, al igual que sus congéneres, numerosos desafíos. Basta nombrar los ciclos de pestes y hambrunas que devastaban poblaciones enteras durante la Edad Media. Los más de seis mil millones de habitantes hoy tenemos por delante un gran desafío: la necesidad de hacer que la vida digna llegue a todos los seres humanos en un sistema capitalista global que cada vez es más excluye y hambrea en proporciones y geografías antes impensadas.

Notas

¹ Le Goff, Jacques. *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1992.

² *Bellatore*: los que velan las armas preparados para defender su territorio.

³ *Oratore*: los que oran a Dios.

⁴ *Lavoratore*: los que trabajan la tierra.

⁵ Ver el filme de Ingmar Bergman *El Séptimo Sello*.

⁶ Le Goff, Jacques. “Aspectos y estructuras económicas”, en *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1992.

⁷ Romero, José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

⁸ Marx, Karl. “La llamada acumulación originaria”, en *El capital*. México: Siglo XXI, 1992, Cap. XXIV.

⁹ El positivismo es una corriente filosófica que se afirma en el conocimiento científico. Surge en Francia a inicios del siglo XIX con Augusto Comte y se basa en el estudio científico del hombre, tanto individual como colectivamente. Es su creencia que ese pensamiento científico es el único capaz de hacer progresar al hombre.

¹⁰ Bowra, Cecil Maurice. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

Bibliografía

Bowra, Cecil Maurice. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

Comte, Augusto. *Discurso sobre el espíritu positivo*, ed. y trad. de Eugenio Moya. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Le Goff, Jacques. “Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente”, en *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1992.

Marx, Karl. “La llamada acumulación originaria”, en *El capital*. México: Siglo XXI, 1992, Cap. XXIV.

Romero, José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

Serreau, René. *Hegel y el hegelianismo*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

Störig, Hans Joachim. *Historia universal de la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1995.

Filmografía

Feinmann, José Pablo. “Filosofía aquí y ahora”, Cap. 6 “La burguesía y la totalidad del poder” y otros, en *Canal Encuentro* Programa de televisión (recuperado por Internet).

Racionalidad e irracionalidad en el arte moderno

Ariadna García Rivello
y Alberto Cassone

4

Los choques y contradicciones que se suscitan entre las ideas de lo racional y lo irracional se ponen en evidencia muy marcadamente en los movimientos artísticos. Entre los siglo XIX y XX coexisten lo racional y lo irracional en el arte. Así como en el siglo XIX el Romanticismo utilizó los nuevos recursos tecnológicos para subrayar los aspectos iracionales que quería presentar en sus obras, una escuela considerada racionalista del siglo XX como la Bauhaus, apoya su racionalidad en discursos de carácter místico esotérico.

El presente capítulo tomará como eje temático a la escuela de artes y oficios Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal o simplemente Bauhaus), vinculándola dialécticamente con movimientos artísticos que la preceden, como el Romanticismo y el Impresionismo, con otros, sus contemporáneos (como las Vanguardias de principios del siglo XX) y, finalmente, con etapas posteriores, como la Posmodernidad.

Bauhaus: racionalidad y misticismo

Partimos de considerar a la Bauhaus como un paradigma de escuela de diseño, cuyos principios reaparecen en escuelas de períodos posteriores, a veces cuestionados, pero que ganan su prestigio por fundamentarse en los criterios de aquella.

La escuela Bauhaus, en el manifiesto escrito por Gropius, proclama el retorno al artesanado, a los gremios, en un sentido prácticamente medieval. Engloba en este artesanado a arquitectos, pintores, escultores, renegando de la “arrogancia clasista que pretendía levantar un presuntuoso muro entre artistas y artesanos”.¹ Además, pone de relieve una religiosidad subyacente al finalizar el documento con una frase como la siguiente:

Arquitectura, escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas, se alzarán un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe venidera.²

Estos textos, con estos criterios casi medievales, parecieran contradecirse cuando en 1926, en otro texto donde explica los principios de la producción de la Bauhaus, plantea la necesidad de asumir una nueva actitud hacia la técnica:

Aceptación decidida del ambiente vivo de las máquinas y de los vehículos; figuración orgánica de los objetos basada en su propia ley vinculada al presente, sin embellecimientos románticos ni extravagancias; limitación a formas y colores fundamentales típicos, comprensibles para todos; simplicidad en la multiplicidad, economía de espacio, materia, tiempo y dinero; la creación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social.³

Se acerca y se aleja a la vez del trabajo industrial, puesto que el trabajo del artesanado consiste en la construcción de modelos estándar para ser producidos en serie por la industria, a bajo costo, y que satisfagan exigencias técnicas y formales.

Se deja entrever en estos aspectos descriptos una posible contradicción entre una fe religiosa (que induce a algunos teóricos a tildar a la Bauhaus de “secta ocultista”)⁴ y una apuesta a la técnica e industria, que necesitan absolutamente de un sustento racional –éste será más desarrollado durante la dirección de Hannes Mayer (1927-1930)– elementos que se vinculan de tal modo que, bajo una aparente racionalidad, se oculta una serie de elementos irrationales, que van desde la religión, el orientalismo, la teosofía e incluso la masonería. Es decir, racionalidad lograda a partir de elementos que se basan en lo irracional. Este aspecto dual queda claramente ejemplificado en

el filme vanguardista *Metrópolis* (1926-1927), de Fritz Lang, cuando mediante la tecnología de avanzada un robot es revestido con el aspecto físico de María (personaje puro y místico), con el objetivo de modificar la actitud de los obreros.

Romanticismo: superstición y tecnología

Otro período de la historia del arte en que ambos elementos se vinculan es el Romanticismo (siglo XIX), donde la ecuación es exactamente la contraria: mostrar los sentimientos de los artistas, las visiones del alma, personajes sobrenaturales provenientes tanto de mundos fantásticos y folclóricos, como de la imaginación inflamada de los creadores, a través de los avances tecnológicos provenientes de la Revolución Industrial, como es el caso del teatro o del ballet, donde podemos mencionar efectos de iluminación, cambios de decorados, uso de telón entre acto y acto, sin olvidarnos de los mecanismos de tramoya escénica que durante este período se perfeccionaron y revolucionaron; no en vano para Hegel el Romanticismo es el período que ocupa el lugar de la síntesis en su tríada dialéctica, es decir, que comprende y supera las etapas que ocupan el lugar de tesis y antítesis, síntesis que a su vez se establece como nueva tesis. Es evidente la intención de expresar lo irracional a través de elementos racionales, recordemos por ejemplo el ballet *Giselle* (1841), de Adam Coralli, considerado la cúspide del ballet romántico: el momento en que Giselle es recibida en el reino de las *willis* –mujeres que han muerto por haber sido engañadas o despreciadas en su amor, y cuyas almas devienen en furias vengadoras– presenta las características elementales de esta relación técnica-sobrenatural, ya que el espíritu del

—
Para Hegel el
Romanticismo es el
período que ocupa el
lugar de la síntesis en
su tríada dialéctica, es
decir, que comprende
y supera las etapas
que ocupan el lugar
de tesis y antítesis.

personaje aparece desde abajo del escenario, minutos más tarde lo cruza volando, todo esto en un ambiente tétrico: es de noche, en un cementerio en medio de un tenebroso bosque. Es decir, que la Bauhaus, en este planteo, se podría entender como una antítesis de la propuesta romántica, en el sentido de que invierte los factores fundamentales que integran sus obras, los polos racional/irracional.

El siglo XX: Vanguardia y Posmodernidad

Algunos autores ubican los primeros antecedentes de la Posmodernidad allá por 1912 con el hundimiento del Titanic, paradigma del positivismo que cree en el avance de la ciencia y la técnica como solución a todos los problemas. El hundimiento del transatlántico significó a esa teoría lo que Copérnico a la idea medieval del geocentrismo, si le sumamos a esto la Primera Guerra Mundial y la aparición en el campo de las artes de las llamadas Vanguardias, vemos como comienza entonces a desarrollarse una cierta visión apocalíptica del mundo, un criterio de ambigüedad, de fraccionamiento, de multiplicidad frente al intento racionalista de la unidad, es decir, los elementos característicos de la Posmodernidad, aspectos todavía incipientes que a partir de la Segunda Guerra Mundial se profundizarán aún más.

El desencanto social, la reafirmación de un tiempo presente en contra de la utopía del futuro, implantada por el Iluminismo allá por el siglo XVIII. El paradigma del racionalismo comienza a desvanecerse. Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX propician este cambio.

El Modernismo es de esencia democrática: aparta el arte de la tradición y la imitación, simultáneamente engrana un proceso de legitimación de todos los sujetos. Manet rechaza el lirismo de las poses, los arreglos teatrales y majestuosos [...]. Con los impresionistas, el antiguo esplendor de los personajes deja paso a la familiaridad de los paisajes de suburbio [...] Los cubistas integrarán en sus telas cifras, letras, trozos de papel, de cristal o hierro. Con el *ready made*, importa que el objeto escogido sea absolutamente “indiferente”, decía Duchamp, el urinario, el portabotellas entran en la lógica del museo, aunque solo sea para destruir irónicamente sus fundamentos [...].⁵

Si avanzamos en el tiempo, y observamos algunas características de la Posmodernidad (como la mezcla de estilos, la idea de fragmentación, el reciclado), podríamos entender, por un lado, la proyección de los movimientos de vanguardia en la época en cuestión y, por otro, algunos de los aspectos que caracterizan las representaciones de esta época. El siguiente párrafo del libro *Posmodernidad*, de Esther Díaz, puede ayudar a esclarecer lo que intentamos proponer:

Los sujetos nos vamos constituyendo a partir de las prácticas sociales y de los discursos de nuestro tiempo histórico. Estos discursos circulan por la sociedad dando cuenta de esas prácticas y coadyuvando a constituirlos. Nuevas prácticas –hoy– están dominadas por tecnologías sofisticadas y, en general, recientes. En cambio, nuestros discursos son herencias de prácticas ya perimidas o, al menos, cuestionadas. El choque entre las nuevas tecnologías y los léxicos heredados han producido una fragmentación en los procesos de constitución de los sujetos y, por lo tanto, de la identificación de nosotros mismos. Somos sujetos fragmentados o multirénicos, lo cual no necesariamente provoca una situación alarmante. O, dicho de otra manera, lo alarmante se puede tornar estimulante, en sentido positivo. [...] Me referiré en primer término a los dos léxicos heredados y hoy fragmentados a los que apelamos para dar cuenta de nosotros mismos: *el lenguaje del Romanticismo, utilizado comúnmente para dar cuenta de nuestra emotividad; y del lenguaje del Modernismo, al que apelamos para determinar nuestra condición de seres racionales*. Ambos son productos de la Modernidad. Pues el Romanticismo es una contracultura moderna (crítica de la Modernidad) de fuerte influencia cultural y cotidiana expandida a comienzos del siglo XIX y con ramificaciones hasta la actualidad, mientras que el Modernismo responde a una corriente artístico-científica, es decir, cultural, que se afianza con el paso del siglo XIX al XX y sigue marcando todavía su impronta en nuestra autoidentificación como seres organizados racionalmente.⁶

Siguiendo con el recorrido de la dialéctica tal como la plantea Hegel, nos preguntamos si esta coexistencia de discursos puede ser entendida como una nueva síntesis, o bien, si no es, en realidad, un constante entrechocar de distintos discursos contradictorios que, dispersan sus esquirlas “contaminándose” mutuamente. Una coexistencia donde cualquiera puede echar mano de cualquiera de las posibilidades que se han ofrecido al hombre a

lo largo de su historia. Esa gama de posibilidades genera incertidumbre, pero a su vez otras posibilidades de creación, que, a través de recursos ya conocidos, puede generar significados absolutamente renovados. Este concepto queda claramente ejemplificado con el capítulo del filme *Los secretos de Harry* (1998), de Woody Allen, donde un personaje se ve fuera de foco, por estar mal internamente: no es un problema de la cámara (técnico), es un problema del individuo; o en el caso del filme *Moulin Rouge* (2001), de Tim Burton, donde la mezcla de géneros, épocas y estilos conforman un nuevo sentido expresivo. Se narra una historia de corte romántico ubicada en una escenografía teatral y atemporal que no permite vislumbrar su ubicación histórica. Además, encontramos un hallazgo que le da un cariz extremadamente posmodernista, el uso de canciones de música pop de diferentes generaciones (desde Frank Sinatra hasta Madonna) asimiladas en un género operístico.

Retomando la caracterización que hace Gilles Lipovetsky del Posmodernismo, en donde describe que existe un profundo proceso de personalización de la sociedad, ante lo cual el mundo del consumo, al contrario de masificar, permite inducir a una variada elección, encontramos una suerte

—

**El diseño
posmoderno,
apoyado en variadas
y ágiles tecnologías,
instala la necesidad de
ampliarse hacia otros
campos y explorar
nuevas problemáticas
en torno del sujeto y
del objeto.**

de coincidencia respecto de la noción de producción en serie, puesto que para Gropius, la producción seriada no habrá de producir una violencia sobre el individuo, sino que mediante la competencia el número de modelos será tan elevado que el individuo conservará su capacidad de elegir. Lipovetsky parte de considerar una amplia estrategia de seducción, la sobremultiplicación de elecciones, que permite las combinaciones a medida y libres elecciones.

Dentro de este marco, el diseño posmoderno, apoyado en variadas y ágiles tecnologías, instala la necesidad de ampliarse hacia otros campos y explorar nuevas problemáticas en

torno del sujeto y del objeto. Finalmente, el diseñador se transforma en un mediador de una serie de objetivos, deseos y expectativas de una sociedad.

Conclusiones

Se plantean contradicciones propias del arte moderno y de la época en que surgen. El caso del Romanticismo, que surge a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la contradicción aparece cuando para mostrar elementos irracionales, míticos, supersticiosos, se necesita de los recursos que los avances tecnológicos de la Revolución Industrial ubican a su alcance. En el siglo XX, la Bauhaus, una escuela donde predomina la expresión de la racionalidad en los objetos que produce, pregonó la unión entre arte y técnica, el sustrato ideológico es de carácter religioso y místico. Esas contradicciones se trasladan al mundo posmoderno, donde coexisten elementos del pasado para expresar lo nuevo, que aún no tiene términos propios para nombrarlo.

En todos los casos, estas contradicciones aparecen representadas en las manifestaciones artísticas, dando cuenta de la importancia que tiene el arte a la hora de comprender la época en que se origina, las ideologías que se entrecruzan en sus modos de representar simbólicamente la realidad.

Notas

¹ Gropius, Walter. *Manifiesto de la Bauhaus*, 1919.

² *Ídem*.

³ Gropius, Walter. *Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus*. Dessau: 1926.

⁴ Sebrelli, Juan José. *La aventura de las vanguardias*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

⁵ Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1983, 1989.

⁶ Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

Bibliografía

Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

Gropius, Walter. *Manifiesto de la Bauhaus*, 1919.

— *Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus*. Dessau: 1926.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1983, 1989.

Sebrelli, Juan José. *La aventura de las vanguardias*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Buenos Aires: Anthropos, 1989.

La mujer id(r)eal

Anabella Speziale

5

Representaciones simbólicas del rol social de la mujer¹

Los hombres dicen “las mujeres” y ellas toman esas palabras para designarse a sí mismas, entonces no se sitúan auténticamente como sujeto.

Simone de Beauvoir

El presente capítulo tratará de establecer un panorama general sobre los modos de representación del rol social que se les asigna a las mujeres a través de diversas producciones simbólicas según determinados contextos históricos.

¿Pueden los relatos, las imágenes pictóricas, las publicidades y las realizaciones audiovisuales, entre otras manifestaciones culturales, adjudicar cierto tipo de conocimiento sobre el género femenino? O por el contrario ¿son dichas representaciones las que contribuyen a construir y a afianzar las nociones sobre cómo debe ser y comportarse la mujer? Muchos autores describen como la representación social de ciertos estereotipos de lo femenino refuerzan cuales son las conductas aceptadas para las mujeres en cada época: tanto para su forma de actuar, como para los roles que les son reservados a ellas.² El objetivo está puesto entonces en analizar procesos relacionados a modelos de costumbres socialmente construidos, estudiar los estereotipos que de ellos se desprenden, para evidenciar como han sido naturalizados, que pueden dar indicios sobre los patrones de organización social y cultural de la cual forman parte. Así, a través del estudio del tratamiento

que ciertos discursos culturales realizan sobre el género femenino, se buscará identificar como los mismos refuerzan el imaginario social de la época en que fueron creados.

La historia del arte y de la cultura en Occidente da cuenta de las diversas representaciones que se dieron en los relatos, las imágenes y en los papeles que la figura femenina ha ido representando en las distintas manifestaciones simbólicas, aunque dichas representaciones fueron creadas, en su mayoría, a través del prisma masculino. Sin embargo, cuando se intenta estudiar a las mujeres, no las retratadas sino las de carne y hueso, a través de diversas sociedades, se plantea un problema por la escasez de documentos que hablan de ellas, sobre todo hasta finales de la Edad Media.³ Fue recién, a partir de la Modernidad, y en especial desde el siglo XIX y XX, que junto a los cambios políticos, económicos y sociales el rol de la mujer tomó un giro hasta entonces soñado. ¿Bajo qué prisma se las mira? ¿Son ellas las que toman la palabra? O como dice Simone de Beauvoir, quizás no exista un universal femenino creado por las mujeres, sino que éstas toman lo que se dice de ellas como natural y lo asumen como propio.

La misma noción de género alude a una construcción social, que no se agota en la diferencia de sexo, sino que incluye lo político, lo social, lo jurídico, todo lo concerniente a lo discursivo y las prácticas que aluden a una forma de estar y actuar en el mundo. La idea de “género femenino” es una manifestación cultural, que no tiene que ver con lo natural o con lo biológico, es decir con su sexo, sino con las obligaciones, las tareas, las normas, los pensamientos, las conductas asignadas a la mujer en una época por el solo hecho de ser mujer. Algunas de estas prácticas pudieron variar a lo largo de los siglos, aunque otras aún se siguen reactualizando.

Simone de Beauvoir lo expresó en su libro *El segundo sexo*, donde con una frase profunda y sencilla resume este concepto: “*no se nace mujer: se llega a serlo*” (1949 [2007: 207]). Es la cultura la que dice cómo debe ser la mujer y cómo debe comportarse. Por ello, para la autora, la mujer se construye a sí misma e, incluso, vive siguiendo el papel de la *otra* desde su niñez hasta su vejez. Es decir, la mujer es la alteridad de signo negativo con respecto al hombre, en un mundo donde ellos se configuran como el tipo absoluto, positivo y neutro (Beauvoir, 1949 [2007: 17-18]).⁴ Puesto que son los hombres los detentadores del poder, para ella son ellos los creadores de la cultura. Así, sentencia: “la Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él, no la considera como en

ser autónomo” (1949 [2007]). En ese mundo masculino la mujer queda en una relación de asimetría con respecto a ellos. El hombre se constituye como Sujeto universal, mientras que a la mujer se la educa para que se posicione como un Otro. Así, ella no se asume como auténtico Sujeto y contribuye en su propia subordinación (1949 [2007: 21-23]). Para la autora la vía de liberación está dada en que la mujer debe educarse para la autonomía⁵ en todas sus dimensiones. Por ello, es importante dar cuenta de cómo se construye la función de la mujer a partir de la mirada masculina para poder empezar de nuevo.

Tradicionalmente el campo de acción de la mujer se acotaba al desarrollo de diversas actividades circunscriptas al ámbito privado, dedicando sus actividades principalmente a la realización de las tareas domésticas, la procreación y al cuidado de los niños. La mujer carecía de voz legal propia y era sometida al riguroso dominio del hombre, sea por medio de parentesco, matrimonio o tutoría. Beauvoir, evidencia como desde la Antigüedad a la mujer se la definió como un ser con cierta *falta* de cualidades, con una imperfección natural, incluso denuncia como Santo Tomás la denominó como *un hombre fallido* (1949 [2007: 18]). Haciendo eco de Simone Beauvoir, Georges Duby y Michelle Perrot en su estudio sobre la *Historia de las mujeres*, dan cuenta cómo desde el mito de la creación, la mujer surge de la costilla del hombre y es acusaba de ser la responsable del sufrimiento, el trabajo y la muerte habían entrado en el mundo. Eran los hombres, los encargados de vigilarla, condenar sus pecados y castigarla. Según Jaques Le Goff, en la Edad Media la mujer era considerada como un ser deforme, con un cuerpo defectuoso y sucio que era dominado por el Mal.

Sin embargo, pareciera que siempre existe una frontera entre el deber ser de la mujer y la propia esencia femenina. Una frontera que, si bien se va modificando acorde a los estilos de cada época, siempre parece marcar dos espacios bien delimitados, uno adentro de la sociedad, y uno afuera, salvaje. Más allá de las diferencias existentes entre el relato histórico, el testimonio o el registro visual en tanto canales discursivos, lo que se vislumbra a lo largo de las obras es la presencia de un permanente juego de inclusión/exclusión y, como consecuencia, la construcción de imágenes o estereotipos en correlación con esta dinámica de naturaleza dual.⁶

Desde el discurso religioso parecería que las representaciones de la mujer se encuentran en constante tensión entre dos roles. Por un lado, el de Eva, la pecadora, quien vino al mundo como un sexo inferior bajo la primacía

del hombre, quien lleva al hombre a la desobediencia, a la tentación y por quien éste pierde el preciado Paraíso. Es la mujer la que primero viola la Ley Divina. Por otro lado, está María, virgen y madre, llena de virtudes como la Inmaculada Concepción, la Asunción, la Divinidad. Es ella la que da a luz al Salvador, la que emana ternura materna y misericordia. María encarna la figura del ideal femenino. Sin embargo, este es un rol inaccesible para la mayoría de las mujeres, sobre todo a las casadas, dado que su cuerpo estaba destinado a la procreación, no podían conservar su castidad. Por esta razón, entre los siglos XI y XII el culto a María Magdalena se vuelve popular. Ella es la pecadora arrepentida, la mujer descarriada por la debilidad de la carne que es encausada por la confesión de sus pecados. Esta figura representa un rol posible de seguir para las buenas esposas, quienes ven en su figura una salvación. Pero dicha redención es por medio del arrepentimiento, la confesión y la penitencia.⁷

Hacia mediados del siglo XIII, surge en Europa un debate que se denominó *La Querella de las Mujeres*, fue un movimiento intelectual que continuó hasta la Revolución Francesa y cuyo interés estaba puesto en discutir cuestiones relacionadas al lugar que hombres y mujeres debían ocupar en el orden social. En él participaron principalmente hombres, tanto en favor como en contra de la teoría de la superioridad *natural* masculina. Fue a principios del siglo XIV, que irrumpió la figura de Christine de Pizan, quien le dio, por primera vez, forma y contenido feminista al movimiento. Ella da los argumentos para pensar la igualdad de los sexos, aunque esta igualdad era entendida en relación con el acceso al conocimiento. Así, quiere demostrar que las mujeres son tan dignas como los hombres y recuperar los propios deseos y fantasías femeninas. Cuestionan las obras que se refieran a la mujer como un cuerpo inferior, defectuoso y deforme, y buscan una nueva definición de su cuerpo para reivindicar su singularidad.⁸

En el Renacimiento surge cierta noción de ideales de belleza asociada a la mujer que continúa hasta hoy. Es en ese momento histórico cuando se asocia a la mujer con los ciclos de la moda. Las relaciones entre el atuendo y el género femenino están en sintonía con la apertura de caminos para el comercio y la recuperación económica que vive Europa por aquel entonces. Las telas con brillos y diseños novedosos hacen que la moda se expanda en las Cortes. No obstante, estar “a la moda” también involucraba ciertos sacrificios. Por ejemplo, en Italia el uso de recetas para crear maquillajes, cremas y tinturas para el cabello se difundieron a través de varias

publicaciones, se buscaba mantener la palidez y congeniar con los cánones de belleza del momento. La piel blanca en la mujer daba estatus social, puesto que las campesinas de clases bajas tenían la piel curtida del trabajo al sol. La blancura connotaba pureza. Es frecuente encontrar en las pinturas renacentistas que los hombres, apelando a su virilidad, tienen la piel más trigueña que las mujeres. Incluso, las mismas muestran las frentes y las cejas depiladas y los cabellos dorados, aclarados con recetas que involucraban miel, limón y hasta polvo de alumbré y sulfuro. Para poder conseguir esta apariencia, las mujeres pasaban largo tiempo aplicándose cremas para palidecer su rostro y maquillaje para resaltar sus mejillas. Sin embargo, estos contenían ingredientes desfavorables para su salud, como el sublimado de mercurio, plomo o arsénico, que con el tiempo les adjudicaba una vejez prematura.⁹ Los cosméticos se convertían en una máscara que hasta les impedía tener expresiones faciales. Por consiguiente, a diferencia de lo que sucedió en la Edad Media, el Renacimiento le adjudicó a la belleza un valor que hacía visible atributos interiores a la persona, como la bondad, la pureza, la salud. La belleza se convirtió en una obligación pues daba cuenta del *carácter moral y de la posición social*.¹⁰

Estos atributos se tradujeron en fórmulas narrativas tradicionales arraigadas al imaginario colectivo de la época, así durante el Renacimiento, tanto relatos como pinturas retrataban y desplegaban el dinamismo, la juventud y los cánones de belleza femeninos. De hecho, si tomamos los escritos del historiador Aby Warburg, veremos que a lo largo de la historia de las representaciones culturales siempre ha habido *formas* que remiten a cierto tipo de sentimientos y valores. Estas formas simbólicas surgieron en la Antigua Grecia y se reiteran a lo largo de muchos siglos en diverso tipo de producciones artísticas de Europa. Warburg las llamó *pathosformel*, por ser representaciones de figuras ligadas a una idea que acompaña cierta sensación o sentimiento. Así propuso construir un atlas de la memoria para analizar la génesis de las mismas, ya que estas fórmulas expresivas organizan ciertos significantes destinados a *evocar una emoción* y un significado que es entendido en determinado contexto social (Burucúa, 1992: 7-15).

Warburg (1966 [1999]) insiste que para entender las creaciones de las obras del presente, hay que estudiar las representaciones del pasado, pues allí se encontrará la raíz de dicha creación. Estas formas están marcadas en la memoria colectiva que se rearman desde el recuerdo. Entre todos los *pathosformel* estudiados por Warburg, el análisis que hace de la figura de la

ninfa es el más conocido. La ninfa representa la fuerza de la vida plena y adolescente que se despliega en el movimiento de la naturaleza, que hace eco con los cambios sociales, políticos y económicos que fueron teniendo lugar en Europa a raíz de la ascensión social de la burguesía. Sin embargo, Warbug advierte que hay un carácter esquizofrénico en esta figura, puesto que encierra una contradicción y una multiplicidad de significaciones. Esto radica en su devenir histórico, es decir, son fórmulas expresivas de una sociedad y cultura determinada, no son válidas universalmente para todas las civilizaciones. Por ello, en un mismo *pathos* se puede llegar a observar sensaciones opuestas. La ninfa pertenece a una forma simbólica de la Antigüedad, silenciada y ocultada durante la Edad Media, ya que no se la puede encontrar en las producciones simbólicas europeas. A menos hasta el Renacimiento en el arte occidental, dicha forma va a resurgir atravesada por la cosmovisión de la religión cristiana, es decir, con valores contrarios a la era histórica donde nació, la Antigüedad.

Warbug estudia la figura de la ninfa representada por Botticelli en su obra *La Primavera* de 1478, donde se encuentra todos los *pathos* posibles en una misma obra: desde la serenidad de Venus hasta la agitación de Flora, desde el movimiento grácil de Cloris hasta el baile de las Tres Gracias. Cada ninfa que vemos en la pintura asume un arquetipo femenino distinto. Todas ellas evocan una idea de mujer diferente, sin embargo, están todas juntas, en la misma obra, reafirmando, según Warbug, la esquizofrenia de las representaciones simbólicas creadas bajo la mentalidad burguesa. La ninfa que describe Warbug nos devuelve una figura múltiple de lo femenino (Burucúa, 2002; 32).

Michel Foucault nos señala cómo los discursos sobre las prácticas, e incluso la censura de las mismas, son producidos por el poder. Son estos discursos los que van a establecer cuáles son las conductas aceptadas y cuáles son las rechazadas. En su *Historia de la sexualidad*, marca como desde que la burguesía se establece en el poder y comienza un período de represión e hipocresía. No será el poder quien censura las prácticas de la sexualidad de cada uno de los géneros sino que será el propio poder quien establece los discursos sobre los mismos. Se difunden las formas correctas de la moral y de las costumbres; de la subordinación de los géneros y las prácticas que operan sobre el cuerpo; las formas de vida útiles y dóciles al sistema. Así se infiere que es el propio poder quien reprime las conductas de las mujeres que no le son favorables, y afianza los roles socialmente aceptados. Son las

instituciones, las que hacen circular los bienes simbólicos –desde los museos hasta los grandes estudios audiovisuales–, que afianzan y clausuran el imaginario de lo que está bien visto y lo que no. Establecen los códigos de la decencia para que las mujeres actúen en sus límites y así no llegar a ser marginadas (Foucault; 1976 [2003: 9-47]).

La importancia de la figura de la santa, y de la monja, entre los siglos XVI y XVIII es un ejemplo de como las producciones simbólicas pueden estar puestas en función a afianzar un modelo a seguir y relacionadas con el poder dominante. Este tema es tratado por Gabriela Braccio, en *Para servir a Dios. El oficio de ser monja*. La monja, vestida en su hábito, silencia su cuerpo para darle prioridad a su vida espiritual. El convento fue donde “*el deber de los hombres era hablar de Dios, la tarea de las monjas era hablar con Dios*”. Propició un lugar donde las mujeres podían tener acceso a la educación y a vías creativas de expresión. Fue un modelo basado en la clausura y la reclusión para evitar los peligros del mundo. Para Braccio, “si bien todas las mujeres que profesaban renunciaban al mundo para mejor servir a Dios, los móviles que las inducían a hacerlo, así como los fines de los cuales lo hacían, no eran los mismos para todas” (1999: 235). Estaban quienes tenían vocación por la vida religiosa y quienes tenían ansias de acceso al saber. También sirvió para encausar a las mujeres, “ya fuese por excedente femenino, por la incapacidad de procurarles un matrimonio conveniente o por la necesidad de subsanar defectos” (Braccio, 1999: 226). En América Latina, en el convento había diversos estratos bien diferenciados que respetaban el modelo social y dependía de la dote, la pureza de sangre y la legitimidad de nacimiento: las monjas de velo blanco –encargadas de dirigir–, las monjas de velo negro, las donadas –cuyo rol era servir– y las esclavas, quienes ingresaban por compra o donación. De todos modos, las monjas al igual que otras

—

No será el poder quien censura las prácticas de la sexualidad de cada uno de los géneros sino que será el propio poder quien establece los discursos sobre los mismos.

mujeres de la época se “encontraban sujetas al control masculino y circunscriptas al ámbito de lo privado” (Braccio, 1999: 244); ellas estaban sujetas a la autoridad del Obispo.

La inserción de las mujeres en el ámbito de lo religioso, más allá de los móviles personales, les posibilitó la construcción de un lugar alternativo. Las monjas tenían la posibilidad de producir textos, canciones, imágenes que hablaran sobre ellas. Algunas continuaron con la línea que ejemplificaba modelos a seguir, como representaciones de la vida de las santas –Santa Ana, Santa Teresa, Santa Catalina, Santa Rosa, etc.–; mientras que otras monjas comenzaron a expresar su propia voz. Tal es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz,¹¹ quien en 1669 entró al Convento de San Jerónimo en México, para evitar el matrimonio y así poder estudiar. Fue una trasgresora de su época, por escribir sobre los ejes de la pasión, tanto intelectual como erótica, que le estaban vedados al género femenino. Su obra va desde ensayos hasta obras de teatro y poemas. Una de sus redondillas más conocida es *Hombres necios...*¹² Allí, denuncia la hipocresía de los hombres, dado que son ellos los que incitan a las mujeres a actuar de manera licenciosa y luego las castigan por aquello mismo que ellos provocaron. Sor Juana fue admirada y perseguida, tanto por integrantes de la Iglesia Católica como por personalidades de su época, más allá de las diferencias de sus lectores su pensamiento aún está vigente.

Tal vez el origen de estas posturas, tan distantes entre sí, se encuentre en lo que el sociólogo Roger Barta (1987) identifica como los mitos fundacionales de lo femenino en México. Este autor señala la existencia de dos fuentes originarias y contrapuestas: la Virgen de Guadalupe¹³ que encarna a la madre protectora de los desamparados; y por otro, la Malinche¹⁴ percibida como la responsable de las desgracias terrenales de toda una civilización. Mientras la primera encarna al amor, la virtud y el perdón; la segunda encarna la traición. Es a partir del desarrollo de esta dualidad que se alimentan las representaciones de la mujer en ese territorio: *dominante y dominada, virgen y ramera, reina y esclava*. De todos modos, las polaridades de estas dos representaciones de lo femenino trascienden los límites geográficos mexicanos y se pueden encontrar ejemplos similares en otras latitudes.

Por ello, se debe destacar que estas dos figuras de lo femenino construyen modelos sociales y estereotipos que operan como condicionantes, tanto de la forma de actuar de las mujeres como de las actitudes sociales destinadas

a ellas. Es necesario identificar sus características puesto que, dichas representaciones –sean ficciones pictóricas, literarias o audiovisuales– muchas veces tienen un correlato y vínculo estrecho con hechos reales y relatos históricos. Es decir, como en la literatura de cada época se relatan los acontecimientos que forman parte de la historia, y como a veces hasta el propio relato histórico se apoya en historias particulares para exemplificar las circunstancias en donde ocurren estos acontecimientos.

Emeric Essex Vidal, un marino inglés y pintor de acuarelas, que en 1820 publica en Inglaterra relatos e ilustraciones sobre su viaje a Buenos Aires y Montevideo. También expresa esta dicotomía cuando al hacer un relato somero y general sobre América del Sur, no pudo escapar de relatar acontecimientos, que si bien se arraigaron formando parte de las leyendas de las colonias demuestran el espíritu de aquellos tiempos y son necesarias para entender los sucesos históricos. Essex Vidal cuenta la leyenda, que había sido relatada en las crónicas de Ruy Díaz de Guzmán, de un cacique, Mangora, quien se enamoró perdidamente de la española Lucía Miranda, esposa de uno de los principales oficiales españoles, Sebastián Hurtado. La pareja residía en el Fuerte Espíritu Santo, y se vio envuelta en un triángulo amoroso pasional con final trágico. Cuando Hurtado fue enviado en una misión, el cacique visitó el Fuerte¹⁵ y ante la negativa de Lucía Miranda de mostrarse en público ordenó una emboscada para arrasar con el lugar y sus pobladores. Mangora murió en el ataque y Lucía junto a otras mujeres y niños fue tomada prisionera y llevada ante el nuevo cacique Siripo, hermano del difunto. Éste también sucumbió ante su belleza, y le concedió el beneficio de no sentirse como una cautiva. La mujer despreció estos favores del cacique, quien se enamoró aún más de ella y la respetó sin violarla. Cuando Hurtado volvió al Fuerte, fue en busca de su mujer a la tribu, pero cayó preso. Lucía Miranda suplicó por la vida de su esposo al cacique, y éste le concedió el cautiverio. Ellos comenzaron a verse y fueron descubiertos por Siripo, quien en un ataque de celos y furia ejecutó a ambos (Essex Vidal, 1999: 20-23). Lucía Miranda es descripta en el relato histórico de Díaz de Guzmán y en la leyenda de Essex Vidal como una heroína romántica cuyo corazón pertenece a su marido, rechaza los favores de otro hombre y, lo que es más importante, no es violada. Su virtud queda intacta y es esencial para construirla como personaje de la historia. Este hecho había sido retomado por Manuel José de Lavardén a finales del siglo XVIII, para crear la que fuera la primer obra de teatro nacional no religiosa, *Siripo*.

En esta leyenda, que es tomada como parte de la historia y como un texto fundante de la literatura rioplatense, se juegan roles que marcan la cuestión de género y las diferencias en los roles entre los sexos. También, María, la cautiva representada por Esteban Echeverría, tiene esa imagen de heroína romántica, quien es la que asume actitudes viriles para degollar a su captor y no dejar que éste la viole. María, como Lucía Miranda, no es sometida por las pulsiones pasionales del indio. Para Laura Malosetti Costa, esta idea de violación de sus mujeres “resultaba insoportable para los varones blancos” (2000: 95), por ello en estas ficciones el honor de las heroínas no es mancillado y así pueden volver junto a sus amados. Malosetti Costa da cuenta que más allá de estos relatos ficcionales, hubo mujeres reales que han sufrido este tipo de rapto, cautiverio, violación y luego han sido intercambiadas, como mercancías, por víveres y municiones en otros poblados. Una vez que una mujer era llevada del otro lado de la frontera, por más que la rescatasen, era estigmatizada y ya no podía volver a insertarse en la sociedad criolla por el alto grado de sus valores masculinos. Había sido deshonrada, por medio de la violación, y muchas veces quedaban embarazadas. Por lo tanto, muchas de estas mujeres no querían volver a sus pueblos de origen por el costo que eso significaba: enfrentar el estigma social, pero si hubiesen tenido hijos, tampoco querían abandonarlos. Si bien, se encuentran relatos, leyendas, cifras y estadísticas sobre las cautivas blancas, casi no hay registros sobre las mujeres indígenas, puesto que tomarlas como mancebas por parte del hombre blanco “fue una práctica habitual que llegó a considerarse algo *natural*” (2000: 91). Así, la cautiva es una imagen de mujer robada que cruza una frontera, y a partir de allí es “un cuerpo que es llevado a un viaje sin retorno, a la pérdida de su identidad, pues quedará signado (aunque regrese) por la no pertenencia” (2000: 93). Así queda expuesto estos dos espacios delimitados, el adentro y el afuera de la sociedad. Estos relatos y leyendas también tuvieron su representación en diversas imágenes pictóricas, las cuales encerraban un alto potencial erótico. Las cautivas –jóvenes, bellas y blancas– movilizaron la sensibilidad de la época adquiriendo un alto valor de símbolo. Malosetti Costa relata como el cuadro *La vuelta del malón* pintado por Ángel Della Valle en 1892, creado para el cuarto centenario de la llegada de Colón a América, y exhibido en la vidriera de una ferretería y pinturería de la calle Florida en la Ciudad de Buenos Aires conmocionó a los transeúntes retratando una escena que condensa todos los tópicos que giraban en aquella época en torno a los

males que aquejaban a los pueblos en la frontera con los territorios de los pueblos originarios. Allí, unas cautivas de tez bien clara, eran llevadas a cuestas de los caballos guiados por el cacique Cayutril y su tribu. Se apeló a la experiencia sensible de la figura de *la cautiva* para formar parte fundamental en la conformación del imaginario colectivo alrededor de la Campaña al Desierto que tuvo lugar a finales del siglo XIX en Argentina (2000: 98-100). Esta figura ayuda en la “conformación de una identidad subjetiva en términos de nacionalidad” (2000: 89), donde se ponen en juego la construcción de cierto tipo de mujer, pero también de indio y de militar como valores masculinos contrapuestos. Para Malosetti Costa, las crónicas de malones y de cautivas afianzaron el imaginario social para llevar adelante fines políticos relacionados con el dispositivo de poder de la época. De todos modos, todas estas representaciones fueron producidas por hombres.

Incluso en los primeros años del cine argentino, aunque luego de acabada la Campaña al Desierto, se puede encontrar en el filme *El último malón*, dirigido por Alcides Greca en 1918, la fórmula de la cautiva: mujer robada, pero a su vez activa y con rasgos viriles, que no deja que la violen, que sueña con su hombre que quedó en su pueblo natal y que lucha por librarse de su captor. El director recreó la última rebelión de los mocovíes que tuvo lugar en 1904 al Norte de Santa Fe, representando los hechos en el mismo lugar donde se sucedieron y hasta con personajes que estuvieron presentes. Así, Greca, si bien con este procedimiento en la representación de hechos reales se adelantó al género documental del cine-verdad, no dejó de otorgarle connotaciones románticas a su heroína (Couselo, 1992: 29). Asimismo, ya para comienzos del siglo XX la imagen de la mujer y su rol en la sociedad han, en parte, cambiando. Varias mujeres, habían estudiado y graduado de las universidades, también comenzaron a ocupar puestos de trabajo en ámbitos que antes estaban solo destinados a los hombres. Por ejemplo, dos años después de la invención del cinematógrafo, una mujer, Alice Guy-Blanché, estaba dirigiendo, produciendo y escribiendo para la Gaumont en Francia. En los primeros años de 1910, Lois Weber le sigue los pasos en Estados Unidos, mientras que en Argentina los nombres de María V. de Celestini y Emilia Saleny se mencionan como las dos directoras pioneras del cine mudo nacional. Saleny, quien también fue actriz, dirigió *La niña del bosque* y *El pañuelo de Clarita*, entre 1916 y 1917, mientras que De Celestini produjo y realizó *Mi derecho* en 1920. Sin embargo, para

que el cine argentino diera otras directoras mujeres se debería esperar bastante tiempo (Couselo, 1992: 34).

Así, se observa que progresivamente los roles socialmente asignados comienzan a ser cuestionados, produciendo la liberación de ciertas pautas sociales de carácter represivo. Dora Barrancos en su artículo sobre los cambios que se produjeron en la *moral sexual y la sexualidad de las mujeres trabajadoras en el período de entreguerras*, señala que en la Argentina entre la década del 20 y 40 se producen transformaciones que se reflejan en la vestimenta con una mayor exhibición del cuerpo; en la adquisición de nuevos hábitos y en la participación en ámbitos de socialización que hasta el momento era de uso casi exclusivamente masculino. Si bien se produce un viraje desde el desarrollo de tareas domésticas a la intervención en el espacio público, en especial con la inserción de grandes grupos de mujeres al mercado laboral; no será hasta el 60 que se podrán subvertir las convenciones sociales. Es de destacar que el campo de ejercicio de la acción política aún se encontraba en dominio de los hombres.

Barrancos hace un recorrido por cómo se ha difundido a través de la literatura, la pintura, el cine, etc., diversas *imágenes* asociadas a lo femenino lue-

—

Se observa que progresivamente los roles socialmente asignados comienzan a ser cuestionados, produciendo la liberación de ciertas pautas sociales de carácter represivo.

go de la Primera Guerra Mundial y comienza por las revistas de modas. Allí, el nuevo figurín daba cuenta del cambio de época, se utilizaba telas más livianas, faldas más cortas y hasta materiales más económicos, acorde a los tiempos donde la mujer comenzaba a adquirir mayor dinamismo en la economía. Este cambio en el vestuario, también es representado en el filme *Coco antes de Chanel*, que retrata la vida de esta diseñadora, cuyo éxito estuvo basado en modelos para la mujer moderna, sin ostentaciones, con telas de precios accesibles debido a la crisis que provocó la guerra y, principalmente, liberando a la mujer de las ataduras del corsé. Barrancos

también describe los cambios radicales en el uso de maquillajes y los peinados, por ejemplo, de las cabelleras largas propias de los ideales románticos de mujer del siglo XIX se pasó a melenas cortas, más propicias para el aseo diario y la nueva vida laboral, retratado en una canción de época: “hay una melenita / melenita de oro / que me vuelve loco” (Barrancos, 1999: 200). En el contexto histórico estudiado por Dora Barrancos, la imagen de las mujeres fuera del hogar no gozaba de reconocimiento social y representaba para los sectores más conservadores un peligro social, lo que conllevó a la puesta en tela de juicio de la integridad moral de las mismas. Para despreciar a una mujer tan solo bastaba hablar mal de su moralidad sexual. No se veía con buenos ojos que las mujeres salgan a trabajar, pues adquirían mayores libertades y conductas más audaces, como fumar y beber en público. De esta generalidad eran exceptuadas las maestras, siempre y cuando cumplieran con las expectativas de la comunidad, cuya actividad era concebida como un apostolado y una prolongación de la labor maternal. El casamiento y la maternidad seguían siendo el destino para la mayoría de las mujeres de todos los niveles sociales. En el imaginario se siguió afianzando la obsesión de las familias más pobres por casar bien a las hijas, pero debido al alto porcentaje de viudas, los jóvenes esposos muchas veces debían vivir con la suegra. Esto trajo aparejado la figura de la “suegra ogro” (Barrancos, 1999: 207-214), como esa mujer entrometida y mandona que fastidiaba a su yerno.¹⁶

Desde principios del siglo XX, con el afianzamiento de la cultura de masas la figura femenina comienza a configurarse como *sujeto potencial y como posible objeto*. La publicidad ha contribuido en esta dicotomía, por un lado, apela a ella como posible sujeto que puede consumir su producto; y, por el otro, utiliza el propio cuerpo femenino para la promoción de la venta de dicho producto. Luisa Passerini, da cuenta como los nuevos modelos de lo femenino incluyen “a la nueva ama de casa y a la mujer emancipada, como sujetos de nuevos consumos de masas incluso en el plano cultural” (1993: 350). Hay un desplazamiento en como ellos apelan a la mujer tradicional, modificando pero a su vez uniformizando –mediante mecanismos de autoafirmación y de subordinación–, los aspectos relacionados con el cuidado de la casa y de la belleza física. El trabajo doméstico va a ir variando después de la Primera Guerra Mundial por los nuevos hábitos de consumo que llevan a la *nueva ama de casa* a adquirir características de la forma de producción de la época dentro del hogar. El trabajo doméstico comienza a

taylorizarse al ser asistido por la oferta de electrodomésticos, nuevos equipamientos y productos de limpieza.¹⁷ “El ama de casa debe ser al mismo tiempo consumidora y administradora de la casa” (Passerini, 1993: 354). A mismo tiempo, la apariencia física despunta como una exigencia influenciada por la creciente industria cosmética. La autora cuenta cómo a partir de la publicidad de estos productos hay “una versión del principio de la igualdad de oportunidades y de la democratización: todas las mujeres pueden alcanzar la belleza, siempre que se lo propongan con decisión” (1993: 355), incluso pueden llegar a mantener su juventud. La cantidad de productos para evitar el envejecimiento de la piel¹⁸ refuerzan la noción de una cultura de la belleza que, a su vez, debe ser siempre joven. Estos valores se expanden entre los periódicos, las revistas, la publicidad y el cine. Sin lugar a dudas con el correr del siglo pasado, los medios de comunicación masiva, sobre todo desde las producciones norteamericanas, han contribuido al afianzamiento de ciertos patrones dado la función que cumplen en el desarrollo de las conciencias de los individuos, pero también allí proliferaron las representaciones de las nuevas sensibilidades y libertades que gradualmente fueron adquiriendo las mujeres. Los nuevos modelos de ensoñación se leían en los folletines y novelas rosa,¹⁹ con historias para el corazón en el viaje del tranvía cuando se iba al trabajo, o se escuchaban en la radionovela y se apreciaban en el cine. Historias que llevaban adelante las fantasías cada vez más libres y eróticas de aquellas jóvenes que aún no tenía la plena autonomía sobre sus vidas: las más comunes eran las tramas amorosas entre distintas clases sociales, o de amantes trasgresores de las buenas costumbres morales, pero siempre con final feliz o reparador. Por ejemplo, en la trilogía cinematográfica protagonizada por el personaje de Niní Marshall conocido como Catita Manicura,²⁰ queda en evidencia las convenciones de la época: dos muchachas de bajos recursos, trabajan y sueñan con historias de otras mujeres que se casan con los hijos de dueños de fábricas; luego ellas conocerán a dos muchachos de clase adinerada, viajarán al Viejo Continente y cada una vivirá una historia de amor, donde disputarán a los muchachos con otras mujeres que tenían la debilidad de las salidas nocturnas, no como ellas, quienes saben comportarse dentro de la casa, por ello lograrán conquistarlos, casarse y hasta habrá un nacimiento. Las audiencias femeninas:

Encontraron en el cine un vehículo [...] de proyección de deseos y erotización,

y también modelos de “ser” [...] de afirmación personal y de erotismo, [propuestos] por la industria cultural [que] tuvo eficaz apropiación por las propias mujeres, que querían imitarlos. [...] Las heroínas que emocionaban hasta las lágrimas y que presentaban conductas trasgresoras [...] (Barrancos, 1999).

Ayudan a sublimar las nuevas sensibilidades morales que aún en la vida cotidiana y, en la realidad de aquellas espectadoras, se chocaban con *obligaciones y estereotipos del pasado* (Barrancos, 1999: 220-221).

En la pantalla se proyectaban las figuras de las grandes divas para tomar como modelos a seguir: el enigmático comportamiento de Greta Garbo, el glamour de Marlene Dietrich, la silueta de Lucille Ball, el peinado de Verónica Lake, el mito erótico de Rita Hayworth, quien se consagró como símbolo sexual en el filme *Gilda*. Las estrellas comenzaron a encarnar distintos papeles que reunían “dos términos tradicionalmente irreconciliables, la *vamp* y la *virgen*”. La figura femenina cobra en la vida cotidiana, que se propaga en la cultura de masas, un rol protagónico ligado al erotismo, “que Occidente ha identificado con la sexualidad misma” (Passerini, 1993: 350); pero que a su vez contribuye a su deseo de autoafirmación.

Tanto en los estereotipos de la mujer vampiresa de la década del 20, las *femme fatales* de los 40 ó las víctimas de la violencia masculina en los 70 de las producciones de Hollywood, se observa una relación directa con la organización social y cultural de la que forman parte. Las películas, por un lado, apelan a las fantasías y sus narrativas procuran sublimarlas y, por otro, exhiben determinados modelos de comportamiento. Las *heroínas de la pantalla* personificaron los sueños de las audiencias femeninas en cada uno de los distintos períodos; contribuyeron a difundir el comportamiento socialmente deseable y afianzaron un determinado ideal de belleza basado en la apariencia física muy cuidada, delgada y siempre joven, que se impone cada vez con más firmeza.

Al respecto Molly Haskell, en su análisis sobre los estereotipos que se difunden por medio del cine, nos señala que “las mujeres han sido siempre representadas por el cine como servidoras y esclavas románticas, figuras débiles y secundarias, sin ambición o autonomía narrativa” (1975: 363).²¹ Laura Mulvey sugiere que el hombre y la mujer tienen bien definidos sus roles en la estructura narrativa del cine clásico. El varón es el que lleva adelante la historia, él posee el papel activo, ideal y poderoso, es el encargado

de la resolución del conflicto, mientras que el papel de la mujer actúa en dos vías: por un lado, está puesta para el mero espectáculo fetichista, es decir, para el placer sexual de la mirada, de un espectador masculino; por el otro, cuando es ella la que mueve la narrativa lo hace de forma más diabólica, o si se la muestra poderosa en el final sucumbirá o será destruida. Mulvey, haciendo eco a lo postulado por Beauvoir, llega a la conclusión de que la mayor parte del cine narrativo clásico se construye en función del punto de vista masculino, interpela solo esta forma de subjetividad como la única subjetividad posible. ¿Qué ocurre con las subjetividades de las mujeres? Una explicación es que la audiencia femenina queda atrapada en el discurso donde el hombre es el sujeto universal, se identifica con la retórica que tiene formas masculinas de interpellación, pues aún no se ha sido capaz de crear alternativas específicas de su propio de vista como género femenino. Así, la autora determina que existen dos procedimientos contradictorios en este tipo de cine; por un lado, existe una objetivación de la imagen y, por el otro, una identificación con la misma.

Un ejemplo interesante es el analizado por Pam Cook en las películas inglesas dirigidas a la audiencia femenina a mediados de la década del 40. Durante la Segunda Guerra Mundial la mujer había cambiado su rol en la sociedad, ocupando los lugares que quedaron vacíos por los hombres al ir a la guerra. Ellas adquirieron una liberación tanto económica como de diversos deseos y placeres más rebeldes. Dadas las circunstancias, experimentaron una libertad sexual que no era aprobada abiertamente. Si bien no se cuestiona la institución del matrimonio, las mujeres habían tenido nuevas experiencias que les habrían modificado sus actitudes dentro del matrimonio. Algunas de ellas habían tenido hijos con otros hombres, mientras que otras no querían volver con sus maridos una vez que ellos volvían del frente de batalla. Terminada la guerra, existe una necesidad de reconstituir la familia, de ahí que desde instituciones gubernamentales británicas se financien varias producciones cinematográficas para el público femenino donde los personajes combinan los nuevos deseos con su *tradicional* rol de subordinación en la sociedad. Tal es el caso de *La mujer bandido*,²² que trata el tema de la liberación femenina mediante el uso de estereotipos del Bien y del Mal para expresar el conflicto fundamental entre matrimonio, afecto y estabilidad. La trama nos muestra a una mujer que se casa con un muchacho bueno, se aburre de su vida matrimonial y decide llevar una doble vida donde expresa sus pasiones más sensuales, rebeldes y aventureras. Por

las noches, se hace pasar por hombre vistiéndose de bandido y se dedica a asaltar diligencias. Así conocerá a otro delincuente, a quien tomará como su amante. Frente a ella, está su mejor amiga, una mujer amable, fiel y buena, que se dedica a las tareas propias de una dama de sociedad. La primera sucumbe, se enferma y muere, mientras la segunda se casa con quien ama. Con este tipo de representaciones se trató de llevar a las mujeres a su “verdadero” rol en la vida cotidiana inglesa. Ellas fueron empujadas a un lugar de subordinación en la esfera doméstica, pero sin ser sacadas de la economía de posguerra. Así se trata de satisfacer a los dilemas tanto de las amas de casa, como de las trabajadoras de las fábricas o servicios de clase obrera y de clase media que oscilaban entre la buena vida establecida que debía tener y la necesidad de llevar adelante sus nuevas necesidades emocionales. La escritora Annette Kuhn sostiene que, estos personajes están (re)construidos bajo la perspectiva de una institución específica que tiende a poner a la mujer en función del placer de la mirada. Solo para ser parte del espectáculo y no como protagonista del mismo, sus roles en el cine van a tender a subordinarse al masculino. Las estructuras narrativas canónicas se centrarán en el cortejo, siempre heterosexual, en el cine de la industria hegemónica. Así, el amor romántico parece que es el papel normativo más relevante de la industria audiovisual. Kuhn analiza el film *El suplicio de una madre*,²³ para dar cuenta de que cuando una mujer toma la iniciativa, lleva adelante un papel activo en el mundo de la producción y dispone de sus ingresos, al final de la trama, ella deberá cederle al hombre el control económico. Hay una restitución del vínculo tradicional de hombre/mujer. Hollywood también contribuye con la *tendencia de la cultura de poner a la mujer en su sitio*. Es decir, la mujer deberá enamorarse, casarse o aceptar su rol dentro de las normas de la sociedad. Si esto no ocurre, para que se restablezca el orden perdido del mundo ficcional, ella será castigada con la exclusión social, el encarcelamiento o la muerte. Kuhn hace hincapié en comprender los textos filmicos en relación con su industria como institución, con su mecanismo ideológico, con el aparato social que pertenecen y con las condiciones de recepción de los mismos.

¿Cómo se dirigen las películas a su público? ¿Quién es ese público? La autora establece que “la recepción cinematográfica funciona visualmente y en el tiempo”, por ello su interpretación tiene que estar en función del momento histórico para el cual fueron creados esos textos audiovisuales (Kuhn, 1991: 56).

De todos modos, tanto en el caso analizado por Cook (*La mujer bandido*), como en el Kuhn (*El suplicio de una madre*), se puede aplicar la noción de Warbug sobre el *pathosformel* de la ninfa. En cada una de estas dos producciones del período clásico del cine encontramos más de un modelo de mujer en una misma obra. Está aquella que, como Venus, con actitud serena, es sumisa y obediente, y está también aquella otra que, como Flora, se agita, se mueve al borde del vértigo, que busca la aventura, o que huye despavorida de su rol asignado dentro de la sociedad.

Estas nociones también parecen regir las películas de dibujos animados de Disney dirigidas al público infantil, tanto Blancanieves, como la Cenicienta o Aurora (de la *Bella Durmiente*) representan mujeres que sueñan con su príncipe azul. Ellas son frágiles y sumisas, esperan a su “príncipe” para que las consuele de sus penurias y les solucione la vida. Su juventud, hermosura y habilidad para las tareas de la casa parecen ser los únicos atributos de estas heroínas. En contraposición están las madrastras, las hechiceras y las reinas malvadas que siempre terminarán desplazadas. Incluso en *La Bella y la Bestia*, hay una desvalorización de lo femenino en una línea de diálogo cuando Gastón relega a Bella del saber diciéndole que “*no está bien que una mujer empiece a tener ideas y a pensar*”; mientras le saca un libro, reforzando su papel subordinado al del hombre, quien sí puede tener acceso a aquellos textos. Desde estas producciones para el público infantil, y continuando con las producciones para las jóvenes adultas, la cultura de masas ha fijado el uso de valores –que tienen que ver con el dominio de la fuerza, la actividad y la agresividad para el rol masculino, delegando la dulzura y la ternura para lo femenino– pero a la vez debido a su difusión entre un número a gran escala de espectadores, los democratiza (Paserini, 1993: 350). Sin embargo, los ideales de belleza y valores morales que se encuentran en estas producciones establecen valores femeninos colocando a la mujer blanca en una situación de superioridad a la mujer de color. Recién va a ser en los 90 cuando encontraremos en los filmes de Disney a Mulán o Pocahontas en representación de las minorías étnicas. Pero incluso, al igual que Ariel (de *La Sirenita*), al final del filme cada una de estas heroínas adoptará las costumbres, clase social o hasta la fisonomía, de su hombre amado.

Este aspecto se ve incluso en Fiona quien, por más que es una heroína que parodia las películas de Disney con un desborde energético para una feminidad potenciada –quien lo hace todo desde cocinar hasta defenderse de los bandidos en el bosque, pero también, le da las instrucciones a su salvador de cómo

tiene que rescatarla de la torre del castillo— al final del filme ella se transforma en ogro, dejando de lado la cultura de la belleza aunque subordinándose y adoptándose a la forma de Sherk, su flameante esposo.

Un ejemplo contrario es la serie animada para adultos, *Aeon Flux*, creada por Peter Chung,²⁴ donde se busca una comunicación de los roles de los géneros más equitativa, donde se evita naturalizar la subordinación femenina. En esta serie los hombres y mujeres son semejantes y se construyen desde la Ambigüedad de las conductas que no pretenden ser normalizadoras. Ambos personajes, Trevor y Aeon, él y ella, son buenos y malos, amantes y enemigos, cambian de posición y parecen tal vez más reales, sin reproducir una hegemonía determinada.

Los modelos de mujer-niña que se encuentran en las producciones de Disney también fueron afianzados por la publicidad y las revistas de moda. A finales de los 60 este ideal obtuvo gran popularidad con la modelo Twiggy,²⁵ y gran cantidad de mujeres aspiraban a tener su cuerpo delgado. Pero para un gran número de ellas el camino para llegar a esas medidas diminutas es por medio del sometimiento de su cuerpo a dietas muy estrictas. Estos modelos de belleza, que aún hoy siguen en vigencia, traen consigo el origen de los desórdenes alimenticios en muchas adolescentes y mujeres que ven en el cuerpo delgado el éxito en el plano de lo estético y sensual, pero también en el plano laboral. No hay Miss Universo que tenga una figura excedida de peso, como tampoco hay (aún) en el mercado una *Barbie* con rollitos de más.²⁶ El estereotipo de la mujer delgada como símbolo de belleza y éxito personal, tanto en lo amoroso como lo profesional, incita a que la mujer pierda la autonomía de su cuerpo. La humorista gráfica Maitena, en una viñeta para el diario *La Nación* publicada en 2001 cerca de la temporada estival, hace un chiste alusivo a este tema: Una amiga la dice a otra:

—Basta de dietas, basta de gimnasios. Este año voy a encarar el tema del cuerpo de una manera menos torturada y más placentera. Voy a ir a la playa de 7 a 9 de la mañana.

A lo que su amiga le responde:

—¡Es la mejor hora! Porque todavía el sol no te calcina...

Pero la primer mujer contesta:

—No, es la mejor hora porque no te ve nadie (citada en Amado Suárez, 2003: 47).

Hoy en día, este modelo está siendo fuertemente cuestionado. En 2006, en un evento de moda español, la pasarela de Cibeles, fue la primera en exigirles a las modelos una masa corporal y peso saludable acordes a su altura.²⁷ Con esta política se rechazaba a las *mannequins* con delgadez extrema que podían llevar a otras mujeres a querer identificarse con ellas y para lograr esos cuerpos llegar hasta trastornos como la bulimia o la anorexia. Al año siguiente, el fotógrafo Oliverio Toscani retrata a la modelo francesa Isabelle Caro para una campaña de Nolita, y sobreimpone la leyenda: *No Anorexia*. La modelo sufrió esa enfermedad, en las fotografías se la puede ver desnuda con sus 31 kg y las consecuencias que ese flagelo le produjo en su cuerpo. Las imágenes fueron creadas para ser exhibidas antes de la semana de la moda en Milán, causaron un impacto elevando voces en favor y en contra. Por un lado, se pretendió educar sobre la anorexia, pero, por el otro, al estar ligadas a una campaña publicitaria y al mercado de la moda, se está posicionando una marca y se puede caer en el riesgo de naturalizar esas imágenes de la realidad. Para el filósofo Jaques Rancière, esta campaña publicitaria como “imagen es declarada poco apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad” (2010: 85). La imagen está recreada, la pose de la modelo toma los parámetros de la tradición simbólica del desnudo femenino, es decir, la imagen es testimonio de la enfermedad pero también está construida desde su representación. Para Rancière, “el simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema” (2010: 87). Por ello, como esta campaña reúne las dos cosas, el testimonio y la ficción, se anula su denuncia, es decir, lo que allí se muestra se hace tolerable.

Sin embargo, más allá del trabajo de Toscani, a principios del siglo XXI comenzaron a disolverse aquellos modelos de mujeres ideales basados en la delgadez extrema. Con el eslogan de “*Las mujeres reales, tienen curvas reales*” [“*Real women have real curves*”], la marca Dove de Unilever, lanzó una *campaña por la Belleza Real*, con el fin de discutir, ampliar y redefinir el concepto de belleza. La firma de ropa Ralph Lauren, luego de retocar digitalmente la silueta de una de sus modelos, Filippa Hamilton, para que luzca más delgada, fue denunciada, lo que llevó a la empresa a retirar las fotografías de la vía pública y pedir las disculpas correspondientes. La revista de modas alemana *Brigitte*, luego de notar una baja en las ventas, en el 2009 realizó una encuesta entre sus lectoras de la cual llegó a la conclusión

que las mismas querían ver mujeres “de verdad” y no modelos inalcanzables. A partir de su primer número del 2010 se dejó de lado a las modelos delgadas para cambiarlas por mujeres *más* reales. La revista francesa *Elle*, en su edición de marzo de ese año, también se hizo eco de este pedido y publicó un especial para mujeres *redondas* en cuya tapa se exhibía a Tara Lynn, considerada como modelo XL.²⁸ La apuesta de la revista es mostrar que ser sensual y atractiva no es una cuestión de peso.

Incluso, en el cine que proviene de los modos de representación más institucionalizados, como la industria norteamericana –pero también en otras latitudes– se comenzaron a representar otros tipos de mujeres a partir de la década del 90. Thelma Dickinson y Louise Sawyer (Geena Davis y Susan Sarandon) irrumpieron en la pantalla como rebeldes y aventureras buscando su propio camino, mientras que a punta de pistola enfrentaban a los hombres que pretendieron atraparlas, ellas lucharon por su emancipación y autorrealización. Este filme se ha transformado en un clásico, ellas, porque terminaron eligiendo caer en el vacío de un acantilado antes que perder sus libertades, se convirtieron en un mito para la lucha de varias mujeres. Otros modelos de mujeres comenzaron a verse, mujeres que por más que tomasen la iniciativa de la acción, fueran activas en la historia y satisfagan sus propios ideales no siempre serán castigadas. Por ejemplo, Beatrix Kiddo, The Bride (Uma Thurman), el personaje principal de *Kill Bill*, quien busca venganza de todos aquellos que la traicionaron, para así reencontrarse con su hija. En la última escena, la madre y la hija están solas en una habitación de hotel, Beatrix llora de alegría, y el filme cierra con la frase: “la leona se ha reunido con su cachorro y todo está bien en la selva”. Este final, dista de los descriptos por Kuhn cuando hace su análisis del cine clásico.

Otros personajes que se representaron en pantalla durante estos años

—
El cine que proviene de los modos de representación más institucionalizados, como la industria norteamericana, se comenzaron a representar otros tipos de mujeres a partir de la década del 90.

fueron la seductora que se sale con la suya Catherine Tranell (Sharon Stone) de *Bajos Instintos*, la mujer casada que se permite un amor extramatrimonial Francesca Johnson (Meryl Streep) en *Los puentes de Madison*; Erin Brockovich (Julia Roberts) quien por su necesidad de trabajo, su tenacidad y a pesar de no estar formada en una universidad logra hacerse valer en el mundo jurídico; Sayuri (Ziyi Zhang) en *Memorias de una Geisha*, exclama: “quiero una vida que sea mía”. Esta es solo una lista somera con la peculiaridad de que sus directores eran hombres. Hoy varias mujeres, desde distintas prácticas artísticas han tomado la palabra para autorrepresentarse y elevar su voz denunciando desigualdades.²⁹ De todos modos, aún se siguen repitiendo los antiguos modelos tradicionales con historias llenas de príncipes azules.

Por lo tanto, creemos que es importante revisar los modelos de representación, los roles que le son asignados a cada uno de los géneros, los valores y los modelos de belleza que nos traen las imágenes tanto fotográficas como audiovisuales. Estos patrones de la estructura narrativa clásica persisten aún hoy en producciones que parecieran querer transmitir algún tipo de autonomía femenina, pero que en el fondo solo repiten viejas fórmulas. Por ejemplo, la serie norteamericana *Sex and the City*, donde nos encontramos con cuatro mujeres profesionales, independientes y decididas, al finalizar su última temporada cada una de ellas termina en pareja. Desde el primer capítulo las cuatro mujeres, discutieron abiertamente sobre distintos tipos de relaciones. Pero al final: Charlotte cumple su sueño de casarse y ser madre, Miranda que pensaba que se quedaba sola, se va a vivir al suburbio con esposo e hijo, hasta Samantha que disfrutaba de las relaciones sin ataduras y vivía con autonomía su cuerpo muy similar al modo que lo hacen los hombres, termina amando y prometiéndose fidelidad con su novio. Finalmente Carrie, la protagonista, quien esperó temporadas tras temporadas a su príncipe azul, Mr. Big, logra que se rinda a sus pies. Parecería que la naturaleza femenina siempre está signada por una contradicción. Así, las cuatro glamorosas, independientes que podían mostrarse con relaciones ocasionales, repiten el modelo clásico de los cuentos de hadas. De las cuatro muchachas neoyorquinas pasamos a cuatro *Amas de casa desesperadas*, que viven en los suburbios y pretenden manipular a sus esposos a su antojo. En varios episodios de esta serie, las mujeres tratan de persuadir a sus maridos para que estos actúen en función a sus caprichos; sin embargo, casi siempre cuando ellas tratan de llevar a cabo sus intensiones, estas

se les vuelven en contra. Son castigadas de alguna forma. Por ejemplo, en un episodio Lynette Scavo persuade a su marido Tom para que cambie de trabajo. Tom le concede el gusto a su mujer, muy a pesar de sus propios deseos y ambiciones. Pero al tiempo, Lynette sufrirá las consecuencias de este cambio, por las demandas del nuevo empleo de su marido, este comenzará a trabajar largas horas en la oficina, irá a convenciones y carecerá de tiempo para dedicarle a ella; como consecuencia la pareja se distancia y se separa. Sin embargo, cuando Lynette reconoce en uno de los últimos capítulos que fue ella la que originó todas sus desventuras, es decir, *cuando confiesa su error en voz alta a uno de sus amigos*, es recién en ese momento que la trama de la serie repara estas circunstancias: el marido deja el empleo, abandona a su nueva novia y vuelve a manifestar los sentimientos que tenía, restaurando el orden perdido. Lynette se reprocha su propio accionar, se arrepiente de que siempre quiso controlar la vida de Tom, y como penitencia admite que el único resultado de tratar imponer sus ideas fue la frustración propia por no sentirse feliz con lo que tenía. Linette, como María Magdalena, solo mediante la confesión se redime de sus pecados. Esta estructura dramática, repite el relato religioso donde Eva es la causante de llevar a la tentación a Adán; por ello no es casual que la gráfica de promoción de esta serie, como su secuencia de créditos, esté inspirada en la pintura renacentista de Lucas Cranach, el Viejo, *Adán y Eva*.³⁰ En la apertura hay una animación del cuadro, donde se ven los mismos personajes: está Eva junto a Adán, delante del Árbol de la Sabiduría, y una serpiente le entrega a ella una manzana roja. Pero como consecuencia, cae otra manzana gigante que aplasta a Adán, donde se lee el título. Aquí, se refuerza el concepto de que son ellas las que mueven los hilos en la serie. Incluso al final de la secuencia, se vuelve al árbol que tiembla y caen cuatro manzanas, una para cada protagonista, que sonríen ofreciéndola, cómplices, a la audiencia.³¹

¿Es que acaso aún en el siglo XXI se sigue reiterando en las representaciones del rol social de la mujer son los mismos modelos de conducta que se han propagado sistemáticamente desde el comienzo de los tiempos? ¿Son las mujeres las culpables de mover los hilos de la vida de sus maridos? ¿Tienen que ser castigadas por tal atrevimiento?

A partir de los diferentes estudios aquí tratados queda de manifiesto que a lo largo de la historia, la mujer ha sido retratada, en repetidas ocasiones, bajo una mirada signada por la dualidad. Mujeres que se debaten entre la autonomía y la subordinación, evas y marías, vampiresas y vírgenes,

mujeres emancipadas y amas de casa, como opuestos que se convierten en *materias primas de la imagen de la mujer* que circula en la cultura contemporánea. Mujeres mostradas como posible objeto para el placer de la mirada y como sujeto potencial de la sociedad que forma parte. La tarea de los que estudian estas representaciones es evidenciar “la duplicidad de las producciones culturales, que alimentan grandes esperanzas de innovación para ofrecer al final respuestas en perfecta consonancia con el respeto al orden existente” (Passerini, 1993: 361).

Pareciera que siempre existe una barrera entre lo que una mujer debe ser y su propia naturaleza femenina. Un borde que se fue modificando de acuerdo fue cambiando la sensibilidad de cada momento histórico. Atravesadas por temas relacionados con la represión, el ocultamiento o la exclusión, con la frivolidad de la moda, la independencia económica o la inserción en la esfera pública; la figura de la mujer se encuentra en sincronización con las características de la sociedad donde estas representaciones se llevaron a cabo. Estos textos también deben ser analizados con relación a cómo fueron recibidos por las mujeres, y los hombres, de cada período. Cuáles fueron las elecciones y las interacciones que con ellos hicieron sus destinatarios.

A través de los discursos difundidos por medio de los relatos históricos, las obras literarias, las artes plásticas, la televisión y el cine puede observarse la existencia de lo establecido por Simone de Beauvoir: la mujer como identidad separada aún no existe, se sigue definiendo en función del hombre. Podemos tomar las palabras de Luisa Passerini, sobre la cultura de masas, para decir que ya no se la acusa “de connivencia con un solo género, sino que más bien se señalan, los modos en los que reformula la subordinación de las mujeres, gracias incluso a sus nuevos comportamientos y modos de pensar” (1993: 353). Pero, también están aquellas que no se callan, que toman la palabra, que se hacen escuchar y buscan nuevas formas de dar a conocer la esencia femenina y masculina, que se combinan en cada uno de los miembros de la cultura. Esta tarea no es fácil, pero habilita otras miradas para seguir preguntándonos si estos relatos contribuyen a reactualizar valores tradicionales sobre la mujer o, por el contrario, muestran las grietas de viejos sistemas y comienzan a abrir un camino posible para dar a conocer una nueva concepción de mujer: ni sumisa, ni pecadora sino libre, autónoma: distinta.

Notas

¹ Se han utilizado algunos pasajes del trabajo de Rivero, Emilse y Speziale, Anabella. “Representaciones del rol social de la mujer en producciones fotográficas y audiovisuales del siglo XX”, en Colombo, María Elena (comp.). *Concepto de Representación en las Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de Ciclo Básico Común-UBA, 2008, digital. Anteriormente presentado en las *II Jornadas Nacionales de Representaciones Sociales: Representaciones Sociales, minorías activas y memoria social*, organizadas por la Facultad de Psicología de la UBA y la Universidad Nacional de Quilmes, 2007. En esta oportunidad se partió de este escrito que tenía una extensión de seis páginas para ampliar la investigación y presentar otros ejes de trabajo.

² El concepto de representaciones sociales es elaborado por Serge Moscovici para referirse a los sistemas de ideas, valores y prácticas que contribuyen al orden y a la comunicación entre los miembros de una comunidad. El autor parte de la noción de representaciones colectivas de Emile Durkheim, que se refiere a una clase general de ideas y creencias (ciencia, mito, religión, arte, etc.), como el fenómeno social desde donde se van a construir las representaciones individuales. Para Moscovici, las personas construyen y son construidas a partir de su realidad social y de sus producciones (Moscovici, 1984).

³ Véase Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Madrid: Taurus, 1993.

⁴ Para Beauvoir esta categorización que pone al hombre como tipo positivo y la posición de la mujer es considerada como la *otra* con respecto al hombre, se da no solo en Occidente, sino que en todas las culturas desde el comienzo de la historia. Se ha valorado más a aquellos que salían a enfrentar el mundo arriesgando su vida, que a aquellas que daban vida. Incluso, se puede pensar en el libro oriental del *I-Ching. Libro de las Mutaciones*, donde lo masculino es lo luminoso, lo creativo, lo activo, lo firme; mientras que lo femenino es lo oscuro, lo receptivo, lo pasivo y lo blando (véase Wilhelm, 2003).

⁵ Véase también Cháneton, July. *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 19-21.

⁶ Véase Malosetti Costa, Laura. “Mujeres en la Frontera”, en *Historia de las Mujeres en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2000, vol. 1: “Colonia y siglo XIX”; y Barrancos, Dora. *Inclusión/Exclusión: Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁷ Véase Dalarun, Jacques. “La mujer a los ojos de los clérigos”, en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Madrid Taurus, 1993, vol. 2: “La Edad Media” de Christine Klapisch-Zuber; y Wade Labarge, M. *La mujer en la Edad Media*. San Sebastián: Nerea, 1989.

⁸ Véase Rivera Garretas, María Milagros. “El cuerpo femenino y la ‘querella de las mujeres’ (Corona de Aragón, siglo XV)”, en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*, Madrid: Taurus, 1993, vol. 2: “La Edad Media” de Christine Klapisch-Zuber.

⁹ Véase el cuadro de Leonardo da Vinci: *La dama del armenio*, donde retrata a Cecilia Gallerani,

la amante de Ludovico Sforza, duque de Milán. Allí, se notará la frente depilada de la doncella, sus cabellos dorados y la palidez producto de las cremas, los maquillajes y, a veces, una pátina de clara de huevo para darle brillo.

¹⁰ Véase Matthews Grieco, Sara. “El cuerpo, apariencia y sexualidad”, en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1993, vol. 3: “Del Renacimiento a la Edad Moderna” de Natalie Zemon Davis y Arlette Farge.

¹¹ La película dirigida por María Luisa Bemberg y basada en una publicación de Octavio Paz, *Yo la peor de todas* (Argentina, 1986), da cuenta de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz y sus conflictos con la Iglesia Católica.

¹² Primeras tres estrofas de la redondilla de Sor Juana Inés de la Cruz: “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis; /// Si con ansia sin igual / solicitáis su desdén, / ¿por qué queréis que obren bien / si las incitáis al mal? /// Combatis su resistencia / y luego, con gravedad / decis que fue liviandad / lo que hizo la diligencia...”.

¹³ La Virgen de Guadalupe es considerada matrona de la ciudad de México. Su origen se encuentra en la supuesta aparición de la virgen al converso azteca Juan Diego Cuauahltatoatzin el 9 de diciembre de 1531.

¹⁴ *Malinche o Malitzin* (1502-1529), una mujer oriunda de uno de los pueblos originarios de México, fue cedida como esclava a Hernán Cortés junto con otras 19 mujeres. De procedencia noble (el sufijo tzin se añadió al nombre para indicar jerarquía) sirvió de interprete durante la primera parte de la colonización y tuvo un rol primordial en el asesoramiento de las costumbres, tanto sociales como militares de los nativos a los españoles.

¹⁵ El Fuerte Espíritu Santo por ese entonces estaba bajo el comando de Nuño de Lara, solo contaba con ciento diez hombres, lo que levó a incentivar las buenas relaciones de amistad con los caciques de las distintas tribus vecinas. Entre ellas se encontraban los timboos, tribu muy poderosa cuyo cacique Mangora fue invitado varias veces al Fuerte para recibir homenajes. En una de esas visitas, Mangora divisó a Lucía Miranda y se enamoró de ella.

¹⁶ Un ejemplo de las relaciones estrechas entre suegras y yernos es la historieta “Doña Tula, suegra” de José Escobar Saliente publicada en la revista *DDT* de la editorial española Bruguera entre 1951 y 1955. Lo interesante es ver en la representación de los dos personajes que el hombre es pequeño, mientras que su suegra adquiere proporciones gigantescas sobrepasándolo en peso y altura para dimensionar esta figura de suegra-ogro.

¹⁷ Aparecen muchas publicidades, sobre todo en gráfica, donde muestran a amas de casa sonrientes frente a una heladera o un nuevo lavarropas. Incluso, las publicidades de polvo para lavar la ropa cuyas cualidades es dejar la ropa *bien blanca*, recuerdan los ideales de pureza que se le asignaban a ese color desde la Edad Media. Hoy en día, la publicidad de estos productos ha incluido a la figura masculina haciendo ecos a los cambios en el espacio laboral y doméstico.

¹⁸ La “eterna juventud” que publicita la industria de la cosmética, se ha visto alanzada por el desarrollo en la medicina y la popularidad de las cirugías plásticas. Es frecuente encontrar en los comerciales televisivos productos para verse siempre joven. Adriana Amado Suárez hace un estudio de estas publicidades en la Argentina evidenciando que la mayoría contienen locutores masculinos que les dicen a las mujeres cómo dejar de tener arrugas. Pone de ejemplo el comercial de crema cosmética ROC del 2002: “La preocupación de las mujeres son las arrugas. Nuestra preocupación son los resultados” (2003: 32).

¹⁹ Se puede mencionar a la escritora española Corin Tellado, quien alcanzó éxito y renombre internacional con más de 4.000 títulos de novela rosa, cuyas historias transcurren en la actualidad, con personajes corrientes que facilitaban la identificación de las jóvenes. Por supuesto que estas historias sentimentales y románticas terminaban con la boda de los protagonistas.

²⁰ Trilogía dirigida por Manuel Romero: *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940), *Luna de miel en Río* (1940), protagonizadas por Nini Marshall, Enrique Serrano, Sabina Olmos, Marcelo Ruggero y Roberto García Ramos.

²¹ Traducción de la cita al castellano recuperada de: <http://www.fmujeresprogresistas.org/visibili11.htm>

²² *The Wicked Lady* fue conocida en el mercado español como *La mujer bandido* (o su remake: *La dama perversa*). Este filme inglés, protagonizado por Margaret Lockwood y James Mason, fue un éxito de taquilla cuando se estrenó apenas acabada la Segunda Guerra. Un filme de época, donde por primera vez en el cine de Inglaterra se observaron en vestidos de escotes prominentes. Recordamos que la economía estaba devastada y las mujeres solo vestían en su vida cotidiana overoles que les proveía el Estado. Las mujeres iban al cine a fantasear con aquellos atuendos para sublimar la carencia de su vestuario y los hombres a curiosear hasta dónde permitían ver esos diseños.

²³ *Mildred Pierce* (título original), es protagonizada por Joan Crawford, Jack Carson y Zachary Scott. El filme cuenta la vida de una mujer, Mildred, casada, engañada y abandonada por su marido, que se hace cargo de sus hijas y comienza a trabajar como camarera. Obtiene un lugar dentro de la industria gastronómica y lográ ser dueña de una cadena de restaurantes. Se vuelve a enamorar y a formar pareja con Wally. Pero por más que se esfuerza por complacer los caprichos de Veda, su hija mayor, ésta la traiciona manteniendo una relación amorosa con Wally, y juntos planean quedarse con el negocio. Pero las cosas no salen bien y Veda termina asesinando a su amante. Finalmente, va a la cárcel, y Mildred se reconcilia con su ex marido, quien se hace cargo del negocio que ella formó.

²⁴ Esta serie televisiva de cortos animados fue creado para ser trasmítido por el canal MTV. Tuvo tres temporadas, 1991, 1992 y 1995. Luego, en el 2005, se llevó al cine bajo la dirección de Karyn Kusama, aunque no mantuvo su formato animado.

²⁵ Twiggy (Lesley Lawson) saltó a la fama como *top model* internacional cuando *Daily Express*

publicó una fotografía suya con la leyenda “El rostro del 66”. De cabello rubio platinado, cortado a la *garçon* y altura de 1,67 m, dejaba ver sus delgadas piernas tras una minifalda. Millones de jóvenes la tomaron como modelo para imitar su *look*. Varios padres denunciaron que la difusión masiva de esta imagen escuálida podría traer riesgos de anorexia en las adolescentes sin una educación alimenticia adecuada.

²⁶ La muñeca *Barbie* es conocida por ser alta, flaca, de ojos azules, cabello largo, lacio y rubio. Este modelo de mujer ideal, creado por Ruth Handler y producido por Mattel, se impuso en las jugueterías desde marzo de 1959.

²⁷ El evento comenzó a exigir a las modelos un índice de masa corporal (IMC) del 18,5%. Por ejemplo, tener unos 57 kg para una modelo de 1,75 de altura. Esto se aproxima a lo establecido por la Organización Mundial de la Salud como el mínimo saludable.

²⁸ XL: *extra large*, es la medida utilizada para marcar el talle de ropa para personas con medidas extragrandes. En ese número se la puede ver a la modelo Tara Lynn, fotografiada por David Oldham, modelando distintos atuendos, en poses seductoras.

²⁹ Ejemplo de ello es el “Mujeres Creando”, colectivo artístico boliviano que escribe graffitis para dar cuenta de la desigualdad entre géneros. Una de sus frases, en conmemoración del 50º aniversario de la muerte de Pablo Neruda fue: “Mujer, no me gusta cuando callas”. También “Guerrilla Girls”, grupo neoyorkino que denuncia la desigualdad de género y de etnia en los museos y en Hollywood (el cine y la cultura de masas construyen los estereotipos de género), a través de pósteres y pancartas haciendo uso del humor satírico. En una de sus piezas artísticas se lee: *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del tres por ciento de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el ochenta y tres por ciento de los desnudos son femeninos.*

³⁰ *Adán y Eva* pintada por Lucas Cranach, el Viejo, en 1528, es un díptico de 172 x 63 cm y 167 x 71 cm, que se encuentra en la Galería de los Uffizi, Florencia.

³¹ Véase el sitio Web: http://anglosite.free.fr/sites_eleves/1ES1_Desperate/

Bibliografía

Amado Suárez, Adriana. *La mujer del medio*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003.

Barrancos, Dora. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en *Historia de la Vida Privada en la Argentina: la Argentina entre multitudes y soledades, de los años treinta hasta la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999.

— *Inclusión/Exclusión: Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Barta, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Enclace-Grijalbo, 1987.

-
- Beauvoir**, Simone de. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Siglo XX, 2007.
- Braccio**, Graciela. “Para servir a Dios. El oficio de ser monja”, en *Historia de la Vida Privada en la Argentina: país antiguo de la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Burucúa**, José Emilio (comp.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: CEAL, 1992.
- *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Cook**, Pam. *Gainsborough Pictures (Rethinking British Cinema)*. Londres: Cassell, 1997.
- Costa Knufinke**, Joana y **Martin**, Jan. *Heroínas y víctimas del cine*. Barcelona: Océano, 2011.
- Cosuelo**, Jorge Miguel. “El período mudo”, en **AA.VV.** *Historia del cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- Cháneton**, July. *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- Dalarun**, Jacques. “La mujer a los ojos de los clérigos”, en **Duby**, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Madrid Taurus, 1993, vol. 2: “La Edad Media” de Christine Klapisch-Zuber.
- Duby**, Georges y **Perrot**, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Madrid: Taurus, 1993.
- Essex Vidal**, Emeric [1820]. *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires. Emecé. 1999.
- Foucault**, Michel [1976]. *Historia de la sexualidad. I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Haskell**, Molly. *From Reverence to Rape: the treatment of women in the movies*. Londres: New English Library, 1975.
- Kuhn**, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1991.
- Le Goff**, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Buenos Aires: Altaya, 1999.
- Malosetti Costa**, Laura. “Mujeres en la Frontera”, en *Historia de las Mujeres en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2000, vol. 1: “Colonia y siglo. XIX”.
- Matthews Grieco**, Sara. “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en **Duby**, Georges y **Perrot**, Michelle. *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1993, vol. 3: “Del Renacimiento a la Edad Moderna” de Natalie Zemon Davis y Arlette Farge.
- Moscovici**, Serge. “The phenomenon of social representations”, en **Farr**, Robert y **Moscovici**, Serge (comps.). *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Mulvey**, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en **Brandy**, Leo y **Cohen**, Marshall (eds.). *Film theory and criticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1999, pantalla 16.3 [otoño de 1975].
- Passerini**, Luisa. “Sociedad de consumo y cultura de masas”, en **Duby**, Georges y **Perrot**, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Madrid: Taurus, 1993, vol. 9: “El siglo XX. Guerras, entreguerras y posguerra” de Françoise Thébaud.

-
- Rancière**, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rivera Garretas**, María Milagros. “El cuerpo femenino y la ‘querella de las mujeres’ (Corona de Aragón, siglo XV)”, en **Duby**, Georges y **Perrot**, Michelle. *Historia de las Mujeres*, Madrid: Taurus, 1993, vol. 2: “La Edad Media” de Christine Klapisch-Zuber.
- Wade Labarge**, Margaret. *La mujer en la Edad Media*. San Sebastián: Nerea, 1989.
- Warbug**, Aby [1966]. *The renewal of pagan antiquity*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 1999.
- Wilhelm**, Richard. *I Ching*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Filmografía

- Blancanieves* (Disney, 1937).
- Bajos Instintos* (Paul Verhoeven, 1992).
- Casamiento en Buenos Aires* (Manuel Romero, 1940).
- Coco antes de Chanel* (Anne Fontaine, 2009).
- Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939).
- El suplicio de una madre* (Michael Curtiz, 1945).
- Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000).
- Gilda* (Charles Vidor, 1946).
- Kill Bill: Vol. I* (Quentin Tarantino, 2003).
- Kill Bill: Vol. 2* (Quentin Tarantino, 2004).
- La Bella Durmiente* (Disney, 1956).
- La Bella y la Bestia* (Disney, 1991).
- La Cenicienta* (Disney, 1950).
- La mujer bandido* (Leslie Arliss, 1945).
- La Sirenita* (Disney, 1989).
- Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995).
- Luna de miel en Río* (Manuel Romero, 1940).
- Memorias de una Geisha* (Rob Marshall, 2005).
- Mulán* (Disney, 1999).
- Pocahontas* (Disney, 1995).
- Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991).
- Sherk* (Disney, 2001).
- Yo la peor de todas* (Octavio Paz, 1986).

Antecedentes de la Posmodernidad

Alberto Cassone

6

Titanic, una fisura entre la Modernidad y la Posmodernidad

La noticia del hundimiento del Titanic corrió por los periódicos de la época. Si bien toda catástrofe en el mar era noticia de tapa, la del Titanic trascendió ese lugar. El trasatlántico más grande de la historia de la humanidad, yacía en el fondo del mar, muy a pesar del sentimiento positivista del momento que lo había bautizado como inhundible. La herida, como siempre en estos casos, fue fatal. Aún hoy commueve el hundimiento del Titanic.

Alrededor de esta fecha se ubican los primeros antecedentes de la Posmodernidad. La Primera Guerra Mundial, la aparición en el campo de las artes de las llamadas “vanguardias”. Comienza entonces, a desarrollarse una cierta visión apocalíptica del mundo, un criterio de ambigüedad, de fraccionamiento, de multiplicidad frente al intento racionalista de la unidad. Aspectos todavía incipientes, que a partir de la Segunda Guerra Mundial se profundizarán aún más. El desencanto social. La reafirmación de un tiempo presente en contra de la utopía del futuro implantada por el iluminismo allá por el siglo XVIII. El paradigma del racionalismo comienza a desvanecerse, por eso la tragedia del Titanic, marcaría, quizás, el comienzo de este límite. Lo grandilocuente e invencible que se desmorona, como una metáfora del fin de la Modernidad.

El cine, como no podía ser de otra manera, tomó en reiteradas oportunidades la historia, hasta batir todos los récords de público y presupuesto

jamás alcanzados por un filme, como con la versión de James Cameron. En esta película, el avance científico-tecnológico, nos permite ser espectadores del fondeo del mar, con las nuevas cámaras. Éstas se adentran en el barco hundido en un espectáculo estremecedor. Los restos están allí, la fisura es efectivamente “la fisura” que lo hundió. La ciencia y la tecnología solo se dedican aquí a observar sus propios límites, más allá de los sueños positivistas por lograr que ellas se independicen del hombre y sean por sí mismas, hoy sus límites, siguen siendo los nuestros y viceversa.

El filme pertenece al cine del gran espectáculo, lo ostentoso se despliega y desborda toda la producción. Se iguala al concepto positivista con el que fue botado el trasatlántico. Fastuoso, como el aspecto más importante de su apuesta, queda del lado de la Modernidad que cree en un avance incontenible, a través de la ciencia y la tecnología. Por lo tanto, la fisura también atraviesa la película.

Titanic, una tragedia de la Modernidad

El hundimiento del Titanic es, también, una tragedia de la modernidad, porque si tomamos los fundamentos de las enseñanzas que los trágicos griegos le dejaron a toda la humanidad, y en especial a Occidente, podemos partir de una de sus máximas didácticas: “trágico es el error humano que ocurre al creer, por un instante, que podemos igualarnos a la condición de los dioses”. Y esto no es una convocatoria al politeísmo griego, ni a ninguna otra religión, sino a la comprensión de ese error trágico por creer que el ser humano puede construir algo indestructible.

Entonces, la atracción que produce la historia del Titanic no es solo la orquesta que heroicamente tocó hasta el final, ni las historias de amor que se dieron en el breve trayecto, ni los espectaculares efectos especiales de la versión filmica. Titanic es, fundamentalmente, la reaparición de la fisura, más allá de la que el hielo le provocó a la nave. Es la fisura no advertida a tiempo entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses en nuestra antigua tradición griega. Es la fisura moderna entre las aspiraciones positivistas del avance permanente y la realidad que la desmiente. Entre la utilización de la palabra que, nombrando algo, pretende apropiarse de la cosa, del objeto, dominarlo, construirlo a su voluntad y finalmente no lo logra. Es la fisura de la condición humana entre el recurrente intento por alcanzar

el lugar y la imposibilidad de concretarlo. Así nos lo han transmitido los griegos, pero nos cuesta aceptarlo, por nuestra condición de mortales que vivimos negando.

“Cada individuo que llega al mundo, retoma por su propia cuenta la obra que desde los orígenes realiza la especie humana”. Llegar al mundo, es “tomar la palabra”, es transfigurar la experiencia en un universo del discurso” dice Georges Gusdorf en su libro *La palabra*. Por la experiencia que han vivido aquellas generaciones con el Titanic, deberíamos observar que, “inhundible”, no puede considerarse un término humano. Así, en el reciente accidente del Crucero Costa Concordia, vemos como alguien, que queda personalizado en su capitán, hace lo no recomendado, fuerza una situación peligrosa. Inmediatamente vuelve a surgir la tragedia del Titanic, y aunque hayan pasado cien años, la situación se reaviva. Casi todos la nombran y no es casual.

Entonces, hay un sujeto, el espectador, que se constituye en sujeto de la observación, de la representación del hecho trágico. Y en ese instante, su conciencia trágica es la conciencia del tiempo, de la finitud, porque ser humano, es ser tiempo. Y en su remota memoria guarda antecedentes, antecedentes que le advierten, que le atraen. Uno de ellos, quizás, podría ser este relato homérico que se diferencia de la versión que luego recrea Esquilo:

Cronos, derrocado por sus hijos Zeus, Plutón, Neptuno y Juno, es exiliado. En el exilio, Cronos, decide tener un hijo con Gea, la Tierra. Este hijo (Epimeteo, el hombre) no está dotado del espíritu celestial, pues su padre es un dios derrocado. Prometeo, por encargo de Cronos, roba el fuego sagrado para infundírselo a Epimeteo, y así este se convierte en mestizo, está hecho de polvo y de Eternidad. Y va a consagrarse a olvidar su condición de mestizo. Dejará de llamar a Cronos “padre” y empezará a llamar “padre” a su hermano Zeus [...] el hombre no quiere ser hijo del Tiempo, quiere ser hijo de la Eternidad (Kovadloff, 1991).¹

Luego, este devenir trágico, se convierte en metáfora, en arte, en poesía. Y es el pequeño sosiego que tenemos desde aquellos tiempos.

Quizás cuando los millones de personas se sientan frente a la pantalla para ver un hundimiento, siguen viendo el del Titanic, se sientan con todo este pasado. Se sientan, también, para ver al sujeto de la Modernidad que ha sido expulsado del Paraíso que el positivismo le prometió y no fue.

En definitiva, para vernos a nosotros mismos en la inútil y repetida tarea de negar nuestra condición de mestizos. Un espejo que sirve para reflejar una historia reciente pero que, además, emite solapadamente una voz que habla de otra, histórica y trágica repetición en el ser humano, por olvidar sus límites. Una voz que regurgita desde más allá de nuestra conciencia y que tiene más de dos mil quinientos años.

Notas

¹ Kovadloff, Santiago. *Seminario: Lo trágico, una indagación* [clases desgrabadas]. Buenos Aires: 1991.

Bibliografía

- Cannone**, Miguel Ángel. *Estructuras narrativas audiovisuales (Dimensión dialéctica)* [clases desgrabadas]. Buenos Aires: 1998.
- Gusdorf**, Georges. *La palabra*. Buenos Aires: Galatea, Nueva Visión, 1957.
- Jaspers**, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960
- Kovadloff**, Santiago. *Seminario: Lo trágico, una indagación* [clases desgrabadas]. Buenos Aires: 1991.
- Subirats**, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Buenos Aires: Anthropos, 1989.

Posmodernidad: características y debates

Ariadna García Rivello

7

Cuando nos preguntamos qué es la Posmodernidad, nos enfrentamos ya sea con un vacío de respuestas o con una cantidad tan desbordante de características, incluso contradictorias, que resulta muy complejo dar una respuesta unívoca y satisfactoria.

El presente capítulo no pretende dar definiciones determinantes sino plantear distintos puntos de vista sobre lo que es la Posmodernidad, marcando algunas de sus contradicciones, la imposibilidad de establecer una fecha o acontecimiento que determine su comienzo, definir los rasgos fundamentales del llamado “proyecto moderno” que se degradan durante este período.

La base de la Posmodernidad, según Fermín Fevre,¹ está en el pluralismo, la diversidad y la ausencia de sentido unívoco del concepto y habría dos maneras de entender su idea. Por un lado, sería un concepto metahistórico, una categoría espiritual. Toda época tendría su posmodernismo o manierismo. De este modo la Posmodernidad no sería algo distinto de la Modernidad sino que formaría parte de ella. Lejos de ser el fin del modernismo, sería el estado naciente de un nuevo modernismo (entendiendo lo moderno como lo nuevo). Desde esta óptica, el posmodernismo no tendría una marca cronológica, no sería posible periodizarlo. Por otro lado, se lo puede entender como una relación cronológica, que sucede al modernismo, generando un nuevo proceso histórico, que trae aparejado un cambio de

expectativas, una nueva percepción de la realidad, la transformación de los valores sustentados por el período moderno, la descentración, la heterogeneidad de significaciones. En este otro sentido, la Posmodernidad se erige como antimodernidad, oposición y antítesis de la Modernidad.

Este modo de entender la Posmodernidad es lo suficientemente abierto como para permitirnos pensar que se están produciendo cambios respecto de lo que se entiende por Modernidad pero, a su vez, pone en evidencia que estamos transitando este período complejo, y cuyos rasgos más distintivos aún no están claramente delineados.

Por lo pronto tenemos una punta para poder empezar a desentrañar los rasgos de la época que nos toca vivir, y es que el período posmoderno buscará diferenciarse del moderno. Esta época también recibe el nombre de “crisis de la Modernidad”, y se la relaciona con el capitalismo tardío, con la Era Digital, con lo efímero y la incertidumbre.

Tan incierto e inasible se presenta este concepto que pretende identificar la época presente, que a la hora de plantear una periodización histórica, de darle un comienzo, nos encontramos con las más variadas teorías, que tienen como eje común la idea del resquebrajamiento de la concepción moderna del mundo.

Algunos teóricos proponen acontecimientos precisos que anticiparían esta nueva etapa de la historia, como ser el hundimiento del Titanic o la implicancia de las vanguardias artísticas como crítica al mundo racional en que se originan. En otros casos, como el filósofo norteamericano Francis Fukuyama escribe en su manifiesto: “¿El fin de la historia y el último hombre?”,² que la caída del Muro de Berlín (1989), al dar fin a la llamada Guerra Fría entre capitalistas y comunistas, y que con la hegemonía de los primeros, la historia y las ideologías habrían llegado a su final.³

Pero, esa hegemonía es una hegemonía contestada, que debe confrontarse con nuevos frentes, como la *Comunidad Económica Europea* (CEE), Japón o el propio Mercado Común del Sur (Mercosur).

Otra propuesta más pintoresca es la de Wilfred Jenks, que plantea que la Posmodernidad tiene comienzo en un día y horario precisos, el 15 de julio de 1973, a las 15:32 horas, cuando dinamitan un edificio construido a la manera de los funcionalistas europeos, en Estados Unidos, por inhabitable. Jurgen Habermas, considera la siguiente periodización para la Modernidad:

- Un primer período que comienza en el siglo XVI con la Reforma Luterana,

la colonización de América y la invención de la imprenta. Este período sería la Premodernidad, puesto que existen cambios históricos significativos, pero no los suficientes como para definir la nueva conciencia y sensibilidad modernas.

- Un segundo período que comienza con la Revolución Francesa, en 1789; aquí aparecen definidos los rasgos de esta nueva conciencia, luego de haber transitado el Iluminismo. El Romanticismo, estéticamente, subraya la sensibilidad moderna, en su contradicción de querer envolver a toda humanidad en un proceso unívoco, proyección utópica que se acompaña por la introspección psicoanalítica, que conduce a la angustia y la duda respecto de la posibilidad de concretar el proyecto utópico de la totalidad. Marx se adelanta y lo define en su frase “todo lo sólido se desvanece en el aire”.⁴
- Un tercer período que abarca fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX; marcado tanto por la aparición de las vanguardias estéticas (como el Dadaísmo, el Expresionismo, el Cubismo, el Surrealismo y el Futurismo); cuanto por el surgimiento de la fotografía y lo que Benjamin denominaría “la pérdida del aura”, en su texto *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936). El arte moderno se torna autónomo frente a la realidad y aparece como una nueva forma de conocimiento. La obra ya no representa algo existente, sino que presenta un objeto nuevo.
- Un cuarto período, que se da con la llamada *posvanguardia* o Era Posmoderna, que coincide con la fase crítica de la Posmodernidad, acompañada por el resurgimiento de posturas vanguardistas en los 60, en manifestaciones como el Por Art o el Op Art.

Este autor considera que la Posmodernidad no es una nueva época, sino que la encuadra dentro de la Modernidad. Es interesante este pensamiento, ya que si nos hacemos eco de la postura de Fukuyama, estaríamos viviendo en una época sin historia, sin ideologías, sin luchas de ideas contrapuestas.

El proyecto moderno

El proyecto moderno tiene sus antecedentes tempranos con la Revolución Agraria que se da en el siglo XI, durante la Edad Media, y nace juntamente con una nueva clase social, *la burguesía*. Esta clase implica un nuevo pensamiento, una mirada distinta de la realidad. A la fe, predominante en el mundo medioeval, contrapone la razón, que va a ser uno de los ejes

principales del pensamiento moderno. Lentamente sus parámetros de pensamiento se van a ir imponiendo, primero en el plano de lo económico y luego en lo político, llegando a derrocar a la monarquía francesa en 1789, guillotinando al Rey, destruyendo los íconos representativos del llamado Antiguo Régimen.

En el siglo XVIII, los pensadores de la Ilustración, que consideran la razón como el único eje para pensar y entender el mundo, van a dejar sus ideas en *La Encyclopédie*, que compilaba escritos de los principales científicos de la época, oponiéndose al pensamiento religioso y metafísico que ocupaba un lugar primordial en el período histórico anterior. Diderot, Voltaire, D'Alambert, apuestan al pensamiento científico como única manera de comprender el mundo.

Este proyecto moderno trae aparejadas las ideas del progreso constante, de una historia única.

La idea de progreso constante implica que en cada momento de la historia se estará mejor que en cualquier período anterior. La razón gobierna las actividades humanas que se orientan hacia la perfección. Así como el mundo antiguo se guió por los mitos, que narraban los orígenes de las cosas y del hombre, acentuando la idea del pasado que era reactualizado a través de los rituales, ordenado en la idea de tiempo cíclico, pudiéndose graficar como un círculo; y, el mundo medieval se guió por el relato crístico, donde la propuesta era que el destino del hombre ya estaba prefijado por la voluntad de Dios, con lo cual el desenvolvimiento de los acontecimientos se producirían en una línea recta imaginaria, siempre horizontal; el mundo moderno se guió por la razón, que apuntó hacia el futuro, pudiéndose graficar la noción de tiempo como una línea recta en ascenso constante.

La cultura, según el orden racional, se divide en tres esferas:

- La ciencia, cuyas explicaciones tienen carácter de verdad.
- La moralidad, que orienta las acciones del hombre, el deber.
- El arte, que debe orientarse a la búsqueda de la belleza.

De este modo, según Fermín Fevre,⁵ la Modernidad se instala como la afirmación del *yo*, la sobrevaloración del futuro como ámbito de la realización de la *idea*, la imposibilidad de retorno al pasado, el futuro como proyección del presente.

En el plano del arte aparecen estos criterios reflejados, y es durante el siglo

XIX y principios del siglo XX en que estas premisas racionalistas se van a ver con mayor claridad.

Pero, también podemos entender al arte de esa misma época como un arte que va a buscar oponerse a las condiciones de vida a la que conduce la Modernidad. Ésta es la gran paradoja del siglo XIX, que al mismo tiempo que se exacerbaban los aspectos racionalistas que se plantean con tanta claridad en el Iluminismo del siglo XVIII, con el surgimiento de teorías, como el Positivismo de Augusto Comte, empiezan a manifestarse posturas estéticas y filosóficas que se van a oponer el racionalismo extremo, y van a preferir que afloren los sentimientos de los artistas, como es el caso del Romanticismo.

Resquebrajamiento del mundo moderno

La concepción racionalista del mundo, lentamente se va a ir resquebrajando. Ya los poetas románticos ingleses de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX van a plantear una idea revolucionaria, al decir que la imaginación tiene carácter de verdad. Mientras Locke y Newton reafirmaban la ciencia y la razón, los poetas predicaban que aquello que surgiera de la imaginación del hombre tenía tanto valor de verdad como lo que predicaba el discurso científico.⁶

El Romanticismo es, a nuestro entender, el movimiento artístico que adelanta las rupturas dentro del discurso moderno, puesto que desde su propuesta artística busca alejarse de lo racional y de su representación. Pero, al mismo tiempo, es un arte que aprovecha los avances de la tecnología para representar esas manifestaciones de mundos encantados y habitados por seres que la razón despreciaba (es claro en el caso del ballet, donde la tecnología sirvió para mostrar personajes espirituales, espíritus voladores, a través de novedades aplicadas a la tramoya escénica). La novela también propiciaba que los lectores imaginaran la existencia de otros mundos posibles, narrando acontecimientos ubicados en el mundo medieval, generando en los lectores la idea de que un mundo distinto es posible, no solo distinto sino más deseable que el que ellos habitan, ubicado en un tiempo pasado, con lo cual se entra en una severa contradicción con lo predicado por el discurso científico.

Luego del Romanticismo vinieron otros movimientos artísticos, algunos

de ellos más vinculados con el pensamiento racionalista imperante, como el Realismo y el Impresionismo. Las pinceladas que dejan los pintores en sus cuadros son segmentadas, fraccionadas, reflejando así lo que ocurría en la realidad laboral de la época: a la división del trabajo se correspondería el divisionismo en la pintura. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, también evidencian fisuras dentro de la Modernidad.

En otros aspectos, la historia misma se ocupó de poner en crisis la mirada del progreso constante propuesta por el Racionalismo. A pocos años de iniciado el siglo XX, en 1914, se genera la Primera Guerra Mundial, acto irracional e inexplicable, que hace cuestionar la posibilidad de que el hombre viva en un progreso constante, y que cada vez la tecnología lo llevará a estar mejor, puesto que esos avances lo condujeron a una situación de crisis y de emergencia inimaginables. La Segunda Guerra Mundial eleva a un nivel inconcebible la irracionalidad de la primera, teniendo como grado de incoherencia máxima el haber armado una maquinaria racional, compleja y precisa para aniquilar a un pueblo.

Frente a estos y otros hechos, los llamados Grandes Relatos de la Modernidad de desploman. Los propios hombres se encargaron de que esos ideales

—

El realismo propone
representar la
realidad, pero desde
otro punto de vista,
una realidad que hasta
entonces no había
tenido lugar en el
arte...

hacia los que tendía la humanidad, guiados por la razón, entraran en contradicciones tales que resulta un absurdo.

Jean Francois Lyotard⁷ enuncia que los relatos modernos no buscan su legitimidad en el pasado, en un acto fundacional, sino que se presentan como una idea a realizar, como proyecto. Esos relatos de redención por el cristianismo, de emancipación de la ignorancia por medio del conocimiento igualitario, del relato marxista de la emancipación de la explotación y alienación por la socialización del trabajo, del relato capitalista de emancipación de la pobreza por el desarrollo técnico industrial, tenían como objeto lograr

la libertad universal de toda la humanidad.

Sin embargo, no fue así, distintos acontecimientos históricos se encargaron de correrlos, fracturarlos, frustrarlos, y, henos aquí, en un mundo en que el cristianismo como religión es cada vez más contestado, donde surgen grupos religiosos y sectas capaces de seducir a los fieles y encauzarlos en otras creencias alternativas. Vemos que el conocimiento igualitario no se produjo nunca, que los países llamados “en vías de desarrollo” tienen altos niveles de analfabetismo, y que los trabajadores siguen explotados, en condiciones cada vez mayor de precariedad y de gran inestabilidad laboral o económica. El avance de la tecnología, antes que la búsqueda de una mejora de calidad de vida de las personas, fue aplicado a las carreras armamentistas. El proyecto moderno, lejos de ser exitoso, fracasó en la mayoría de las causas que lo motivaron.

La fase crítica de la Modernidad o Posmodernidad

El fracaso del discurso moderno se puede ver entonces en la mayoría de los ejes en que se propuso un avance constante, un progreso ilimitado, el mundo moderno.

El arte fue siguiendo los pasos de estos avances, a veces acompañándolos, a veces criticándolos. Los movimientos artísticos del siglo XIX, según Gombrich,⁸ plantean tres grandes revoluciones: la revolución *romántica*, la *realista* y la *impresionista*. Estos tres movimientos, según el autor, van a romper con los paradigmas del arte académico vinculado a la noción de *mínesis*, de imitación de la realidad. Los románticos permiten que afloren sus emociones, se enamoran de mundos exóticos, representan lo que la razón había reprimido, como personajes míticos o legendarios, recuperando el folclor de distintas nacionalidades. El realismo propone representar la realidad, pero desde otro punto de vista, una realidad que hasta entonces no había tenido lugar en el arte, la de personas que no fueran de la nobleza, aristocracia o burguesía (quienes podían pagar a los artistas sus retratos). Ahora son los campesinos, picapedreros, trabajadores, los que aparecen representados.

La tercera revolución artística del siglo XIX, la impresionista, buscará retratar la luz y sus efectos sobre los objetos y paisajes. Aprovecharán los avances de la ciencia en materia de física y óptica para generar una nueva

técnica de representación, llamada *divisionismo*. El uso de pinceladas rápidas y entrecortadas, los colores sin mezclar, yuxtapuestos, generan una mezcla de los pigmentos que se realiza en la percepción del ojo antes que en la paleta del pintor.

Puestos en correlato con acontecimientos históricos y filosóficos contemporáneos, el Romanticismo acompaña el fin de la ocupación napoleónica de distintos países europeos, que se vieron en la necesidad de reconstruir sus nacionalismos, y por eso bucean en sus tradiciones y leyendas, además de la restauración de las monarquías en los países que fueran invadidos (incluso Francia). La reaparición de una forma de gobierno cercana al mundo medieval implicó la recuperación de las creencias predominantes de la época; el surgimiento del Positivismo es acompañado artísticamente por el Realismo, que ilustra la realidad que está por fuera del atelier del artista; finalmente el Impresionismo, con su nueva técnica de trabajo, estaría dando cuenta de la cada vez más instalada división y especialización del trabajo, así como de los avances tecnológicos de la época (trenes, máquinas de vapor) que generan cambios en la atmósfera y, por ende, en la percepción que tenemos de los paisajes.

El siglo XIX, entonces, abre la puerta para que el discurso de la Modernidad se vaya desmoronando, dando lugar a nuevas alternativas.

La Posmodernidad, cuyo origen, como ya explicamos, es muy difícil de datar, se viene gestando con todos estos elementos que irrumpen en un mundo donde la razón aparecía como elemento dominante, pero que empieza a ser contestado por otros puntos de vista.

A la idea de historia unidireccional, cuyo modelo era, para los modernos, la historia europea, se van a oponer distintas versiones de los mismos acontecimientos, distintas voces que van a empezar a hacerse oír. Los modelos perdurables que pretendió construir la Modernidad son puestos en discusión.

A la construcción de leyes universales que explican la realidad, expresadas en términos como *determinismo, racionalidad, verdad, progreso, emancipación, unidad*, se van a oponer, en la Posmodernidad, términos como *deconstrucción, alternativas, perspectivas, indeterminación, descentralización, diferencia*.

La Posmodernidad implica consensos parciales, ausencia de absolutos, valoración de lo local y regional, no se atiene a imperativos meramente racionales. Nuevos discursos afloran, y se comienza a conocer lo que piensan las minorías hasta entonces acalladas por una versión unidireccional de la

historia. Los medios masivos de comunicación van a dar espacio a estos discursos.

A los *-ismos* modernos (Iluminismo, Racionalismo, Positivismo), se van a oponer los *pos-* (postindustrial, posciencia, poshistoria). La Posmodernidad profundiza el desencanto del mundo, deja de lado las utopías modernistas, no se lanza hacia el futuro refirmando el presente, sino que rescata fragmentos del pasado.

El arte de la fase crítica de la Modernidad

Así como la arquitectura moderna nace con la Escuela de la Bauhaus (1919-1933), estructurada en función de un orden racional (aunque sustentada por un pensamiento de carácter místico), donde cada curso tenía una serie de objetivos a cumplir, los talleres estaban divididos en función de los materiales que se aprendían a usar en cada uno, y estipulan los principios del funcionalismo arquitectónico (cada espacio debía ser concebido en relación con las actividades que se iban a desarrollar en él),⁹ el ornamento (carente de función) no tiene lugar, se hace eco de la frase de Mies van der Rohe, “menos es más”; la arquitectura y el arte posmodernos se van a oponer a estos principios.

La oposición al racionalismo en la distribución de los espacios conduce a experimentos como el Hotel Buenaventura, donde la estructura convencional se deja de lado, y generaba desorientación e incertidumbre en los visitantes del lugar.

La arquitectura y el arte posmodernistas rescatan la multiplicidad de códigos, adoptando la multiplicidad de materiales y técnicas disponibles, recursos que provienen del pasado como los de última generación, rescatando a veces la tradición, otras negando la historia. Se vuelve a usar el ornamento por el ornamento mismo, sin que tenga un sentido simbólico como era habitual en el arte de épocas anteriores, adoptando las producciones un carácter *kitch*.

En el plano de la arquitectura, se recurre a la disfuncionalidad, al reciclaje, a la deconstrucción.

Los Grandes Relatos de la Modernidad también incluían las propuestas artísticas. La unidad en la narración literaria era entendida como un argumento que servía como eje conductor del sentido, como unidad en el

género escogido para la obra, que no se mezclaba con otros géneros. La obra como mímesis de la vida, la ausencia de ironía o de humor. Las primeras en transgredir el orden de la literatura fueron las vanguardias que, como el Dadaísmo o el Surrealismo, tenían como premisa fundamental la fugacidad, la atracción por lo nuevo, la falta de perdurabilidad en el tiempo. La transgresión de estas vanguardias es aplacada cuando son incorporadas por el sistema, legitimándolas.

La literatura posmoderna, adopta rasgos similares a los que planteó la arquitectura, como la mezcla de estilos. Los géneros se hacen híbridos y aparecen citas falsas, entre otros recursos.

Las artes plásticas, que inician su recorrido contra el arte académico en el siglo XIX, y que va a encontrar su punto máximo de transgresión con las vanguardias del siglo XX, en la Posmodernidad rescatan características locales, mezclando elementos del arte tradicional con elementos comunes, fotografías con dibujos, artesanía con electrónica. Por otro lado, se rescatan elementos del pasado sin actitud crítica y se utilizan recursos que fueron postergados o rechazados en períodos anteriores.

En el arte posmoderno todo vale. Los recursos de otras épocas se vacían de significado al ser descontextualizados. Se produce la ausencia de un proyecto colectivo y, por el contrario, aparecen manifestaciones individuales. Según Jameson,¹⁰ el *pastiche* reemplaza a la parodia; la proliferación actual de jergas, disciplinas, etnias, religiones generan una heterogeneidad estilística y discursiva que carece de normas. El *pastiche* es:

La imitación de una máscara particular, un discurso en lengua muerta; pero es una práctica neutral, carente de los motivos ulteriores de la parodia, sin impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal de la que se ha echado mano existe una saludable normalidad lingüística [...] el *pastiche* es una parodia vacía. Los productores de la cultura solo pueden volverse hacia el pasado, la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global.

La definición de esta forma de construcción de las obras de arte nos permite inferir que en el arte de esta época todo está permitido, que se puede apelar a recursos del pasado sin pudor, que todo ello se puede combinar con nuevos elementos tecnológicos y nuevos materiales, generando una

nueva lectura, vaciada de sus sentidos originarios, de los recursos que se utilizan en la obra.

Para concluir

A lo largo de este capítulo, se ha hecho un recorrido por distintas miradas acerca del concepto de Posmodernidad, entendido como una categoría espiritual, metahistórica o como un período determinado de la historia, cuya periodización se presenta muy dificultosa.

Transitamos luego los aspectos que definen el proyecto moderno y de qué manera la propia razón se encarga de resquebrajar los relatos que lo sosténían. Relatos que se proyectan hacia el futuro, a diferencia de los que sostenían el pensamiento del mundo antiguo, los mitos que se referían a los orígenes de los tiempos.

Los cambios en el arte son paradigmáticos a la hora de comprender como se va resquebrajando la mentalidad moderna, representando las contradicciones intrínsecas del pensamiento moderno, en movimientos como el Romanticismo, quizás el más significativo para comprender las angustias del hombre cuya expresión sensible se ve limitada por la razón. También las vanguardias de comienzos del siglo XX son cruciales para observar la caída del pensamiento moderno. Las posvanguardias de los años 60 acompañan al capitalismo tardío como forma de representación artística, así como el pastiche, tal como lo define Jameson, una manera de usar los recursos del arte del pasado en una combinación que los descontextualiza y vacía de su significado originario.

Notas

¹ Fevre, Fermín. *Modernidad y posmodernidad en el arte*. Buenos Aires: Fundación de Arte Ana Torre, 1992.

² Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre* [ensayo] 1992.

³ Si tenemos en cuenta que desde el pensamiento hegeliano, si no hay contradicción, o negación de un discurso dominante, dejaría de haber desenvolvimiento del ser y, por ende, la historia dejaría de existir.

⁴ Marx, Karl. *Engels Friedrich, Manifiesto comunista*. Buenos Aires: Libertador, 2008; citado por Marshall, Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.

-
- ⁵ *Op. cit.*, supra nota 1.
- ⁶ Bowra, Charles. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.
- ⁷ Lyotard, Jean-Francois. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- ⁸ Gombrich, Ernts. *Histoire de l'art*. París: Flammarion, 1990.
- ⁹ Cuando se dinamita, en 1972, un edificio funcionalista por inhabitable en Estados Unidos, construido a partir de esta lógica arquitectónica, el filósofo Jenks considera que es un punto de quiebre fundamental que articula el pasaje de la Modernidad a la Posmodernidad.
- ¹⁰ Jameson, Frederic. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2001.

Bibliografía

- Casullo**, Nicolás. *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- Benjamin**, Walter. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* [1936], Jesús Aguirre, trad. Madrid: Taurus, 1973.
- Díaz**, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Fevre**, Fermín. *Modernidad y posmodernidad en el arte*. Buenos Aires: Fundación de Arte Ana Torre, 1992.
- Gombrich**, Ernst. *Histoire de l'art*. París: Flammarion, 1990
- Jameson**, Frederic. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2001.
- Lyotard**, Jean-Francois. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Schnaith**, Nelly. *Las heridas de Narciso, Ensayos sobre el descentramiento del sujeto*. Buenos Aires: Editora, 1990.
- Vattimo**, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Matrices de realidades y simulacros imaginados

Anabella Speziale

8

Representaciones de la tecnología y la realidad virtual en la industria audiovisual

Even better than the real thing.

U2

En el presente capítulo intentaremos reflexionar acerca de cómo el cine, que proviene de la consolidada industria audiovisual anglosajona –como Hollywood y productoras vinculadas a ella–, representa los avances tecnológicos relacionados con los medios de comunicación; y al hacerlo estas producciones tienen un rol importante en la creación de imaginarios que naturalizan su uso y afianzan ciertas nociones de realidad.

Es sabido que las películas fomentan el consumo de servicios, modelos de conducta y formas de actuar, por ello estudiar cómo estas producciones simbólicas retratan dichas tecnologías puede darnos herramientas para entender cómo se organiza la sociedad contemporánea; no porque estas producciones sean determinantes de las prácticas específicas de sus individuos sino porque dan cuenta de la organización social donde fueron creadas y, a su vez, afianzan un determinado mundo simbólico que es compartido por quienes pertenecen a dicha sociedad.

Se puede decir que el cine siempre ha representado lo que afecta a determinadas sociedades, sus logros y sus miedos. Desde mediados de la década del 90, se observa un desplazamiento en la manera en que ciertas producciones cinematográficas representan la realidad. Critican a una sociedad cuya cultura tiende a perder su referente real, y sus integrantes solo tienen

experiencias cada vez más mediatizadas. Estos filmes dan cuenta de cómo los medios producen y reproducen una realidad donde los acontecimientos cada vez más parecen lejanos al ser experimentados desde las pantallas audiovisuales: primero televisivas y, más recientemente, informáticas.

Un ejemplo es el primer largometraje de la saga *The Matrix* (1999) de los hermanos Andy y Larry Wachowski, que es un referente para dar cuenta de cómo las computadoras han dominado a la humanidad. Tal vez esto se debe a que desde 1984 en Silicon Valely (Estados Unidos) se comenzó a comercializar de forma masiva las computadoras personales (las CPU) y una década más tarde Internet comenzaba a ser accesible para las masas.

Uno de los ejes temáticos de los filmes de ciencia ficción se basa en cómo el desarrollo de la inteligencia artificial de las mismas pueden someter al hombre. De hecho, el filme *The Matrix* es lo más parecido a un juego de computadora que Hollywood haya producido hasta el momento de su estreno. Este proceso se ha acentuado en los últimos años, donde las nuevas tecnologías han modificado la relación entre cuerpo y sociedad; mientras que ciertos filmes funcionan como espejo de dichas relaciones. Por ello, si entendemos cómo la tecnología y la realidad virtual son representadas –y naturalizadas– se puede determinar su misma institucionalización.

El cine de ciencia ficción, desde sus comienzos, haciendo eco con la literatura de este mismo género, ha tratado temáticas relacionadas con los problemas de los avances científicos de la sociedad en la que surge y que, para analizarlos mejor los coloca en un mundo distante como extrapolación del mundo actual donde viven aquellos que crean esos guiones, producen esos filmes y aquellos que son los espectadores de esos contenidos (Bassa y Freixas, 1993: 18). Es decir, la ciencia ficción crea un universo simbólico que critica –o denuncia, pero que también asimila– situaciones en el futuro para dar cuenta de los miedos y angustias de su presente.

Por ello, ante estas producciones nos debemos preguntar cuáles son los mecanismos de las relaciones de poder que ordenan a esa sociedad, puesto que, como describe Michel Foucault, es la propia sociedad la que produce los discursos sobre cómo se debe actuar en las mismas y cuáles son las formas de vida correctas.

Desde la década del 90 se estableció un grupo de películas que critican a la sociedad cuya cultura tiende a perder su referente con lo real, en ellas sus integrantes solo tienen experiencias mediatizadas a través de la puesta en práctica de la tecnología que opera sobre la población como un todo. Estas

producciones describen mundos virtuales y se cuestionan por la propia naturaleza de la realidad.

Jean Baudrillard (1984 [1994]) había notado que el género de ciencia ficción estaba cambiando como el resultado del descubrimiento y el desarrollo de este tipo de tecnología. Sin embargo, como veremos más adelante, el desarrollo de temáticas que remiten a la realidad virtual es cada vez más amplio y no solo son usadas por el género de ciencia ficción. Para este autor, las sociedades de fin de siglo XX tienden a confundir la realidad con su simulacro. Este simulacro es construido por los medios de comunicación, sobre todo los audiovisuales. En términos de Baudrillard se puede decir que en las sociedades contemporáneas altamente mediatizadas hay una esencianificación de la realidad para llenar un vacío.

Slavoj Žižek (2006) describe como la creación de mundos simulados es cada vez más frecuente en el desarrollo de las temáticas audiovisuales que remiten a realidades controladas por los recursos tecnológicos y donde las relaciones entre los habitantes son cada vez más virtuales. En este sentido, Žižek ha considerado a la realidad virtual como una representación cultural que está creando, o reforzando, un imaginario social determinado, inscribiéndose en distintos géneros audiovisuales y hasta creando un subgénero propio. Él nos habla de un nuevo subgénero llamado “realidad virtual” entre las películas de ciencia ficción (1999), y toma a la película *The Matrix* como su mayor referente.

Pero, el mismo término de *realidad virtual* revela una naturaleza paradójica. La palabra “virtual” indica que existe en esencia pero no en una forma o hecho real, es decir, es casi la cosa descripta pero no lo es completamente. Por su parte, el término “realidad” tiene como cualidad el ser real o verdadero, es el mundo real, lo experimentable, existe de hecho y no solo en la mente de alguien. Esto nos permite definir a la realidad virtual como la manipulación de los sentidos a través de ambientes generados por dispositivos tecnológicos que son vividos como reales para aquel que los está experimentando.

¿Será cierto lo que nos expresa Guy Debord (1967 [1983: 1]) cuando dice que todo aquello que alguna vez era directamente vivido hoy se ha transformado en una forma más de representación? ¿Realmente estamos próximos a vivir representaciones como experiencias en vivo? o más aún, ¿podrán las representaciones transformarse totalmente en aventuras reales? Debord define a la sociedad del espectáculo como aquella donde

las relaciones sociales entre las personas son mediadas por imágenes. De hecho, este tema es el que desarrollará Baudrillard (1994) en su teoría de la simulación, donde cuestiona como la producción de la realidad social contemporánea está construida por medio de códigos. Son los signos los que organizan la realidad, le dan forma, y, por ello, ha llevado a las sociedades a confundir la realidad propiamente dicha con su simulacro. Las producciones de los medios audiovisuales también han contribuido en dicha creación de modelos de lo que concebimos como real.

Baudrillard pone énfasis en que la realidad ya no emite signos que den cuenta de ella sino que el proceso se ha invertido, y en la actualidad son los signos los que construyen la realidad en forma de simulaciones.¹ Y que los simulacros construidos por las sociedades mediáticas enmascaran la ausencia de la realidad profunda, y los individuos ya no son capaces de distinguir entre la copia y el original, que ya no existe. La copia es aún mejor que la cosa real, como enuncia el grupo U2 en una de sus canciones. Es decir, la producción de signos que dominan nuestra vida cotidiana dejan de guardar relación con su referente, se presentan más reales que la realidad misma. Para el autor, la simulación “es la generación por los modelos de algo

real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (1978: 9). Esta simulación no es falsa, sino que es “fingir tener lo que no se tiene” (1978: 12), es una copia de algo que ya no existe.

El mismo término de
realidad virtual revela
una naturaleza
paradójica. La
palabra “virtual” indica
que existe en esencia
pero no en una forma
o hecho real.

Sin duda, desde los tiempos del Paleolítico se ha tratado de representar la realidad lo más exactamente posible. Para André Bazin, con la invención de las cámaras fotográficas se ha comenzado a desdibujar las diferencias entre la representación y lo representado. Bazin (2008: 62) explica que el cine nace como una máquina mimética, y los hombres que lo inventaron tenían la idea de que mediante este desarrollo tecnológico se hacía posible el cielo platónico. Para este autor el aparato

cinematográfico permite reproducir y repetir la realidad. Sin embargo, para poder captar la realidad, la técnica cinematográfica debería convertirse en un medio de no manipulación. “El realismo absoluto de la imagen cinematográfica es una ilusión del siglo XX, esencialmente occidental” (Brakhage, 1999: 231). Son imágenes mecánica y socialmente construidas cuya verdad se debe entender de forma parcial y no como fieles registros de la realidad objetiva.

Para Bazin de todos modos con el devenir del cinematógrafo, que incorpora la categoría del tiempo a la representación, se puede mostrar una imagen del mundo mucho más auténtica. Por lo que concibe al cine como el sueño de la humanidad por su doble, su espejo: con la capacidad de crear un imaginario que va junto al propio ser humano (Elsaesser, 1998: 9). Un espejo que le permita a la audiencia penetrar en una realidad distinta, una realidad de ficción. Como en *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* y en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* de Lewis Carroll, quien después de atravesar el espejo comienza a vivir una realidad de fantasía.

El cine se ha convertido en más que la suma de fantasías que la cultura proyecta en la pantalla. Como dirían Joan Bassa y Ramón Freixas “el cine, no es otra cosa que una fantasía con voluntad de suplantar la realidad” (1993: 11).

Sin embargo, la ambición de reproducir la realidad lo más fiel posible no se ha detenido en este tipo de representaciones. El deseo de una apropiación de lo “real” ha dado origen a un número de inventos, generalmente dentro de las fuerzas militares, que buscan “simular” el mundo, generando mundos virtuales. La realidad virtual incorpora la tercera dimensión a su forma de representar la realidad. Las tantas posibilidades de aplicaciones de estas tecnologías están abriendo diversos debates sobre sus futuros usos y los efectos que éstas traerían. Lo cierto es que el mayor acceso a los adelantos tecnológicos en los últimos años (por ejemplo: en el ámbito de la imagen en movimiento, el sonido, las computadoras personales y la telefonía, entre otras), han modificado y mediatizado aún más la forma de relacionarnos en nuestra vida cotidiana.

Desde 1994, Internet ha popularizado su uso entre usuarios de diferentes edades y ha cambiado la manera de conectarse con el mundo. Es un medio masivo no solo para enviar información, estar en contacto, investigar y buscar datos, sino que permite al usuario ponerse seudónimos, crear su propia historia personal, edad, decidir sobre su género y hasta inventarse

una identidad distinta para cada ocasión. Simular ser aquel que no es, como en los avatares de algunos videojuegos, a tal punto que es común encontrar usuarios que componen todo un universo ficticio, el cual está totalmente alejado de su realidad diaria. En este sentido, se comienza a perder la noción entre la realidad y ese mundo virtual, dado que existe un desplazamiento de las fronteras entre realidad y fantasía. Las innovaciones de las nuevas tecnologías que actualmente invaden nuestra cultura contemporánea nos dejan con la curiosidad de saber si la *realidad* misma es aquello que aparenta ser o hay algo más detrás de ella.

The Matrix hace eco a los postulados de Baudrillard, siendo esta matriz el simulacro de todo aquello que nosotros conocemos como la realidad. Un mundo que parece más real que la realidad misma, “un desierto de lo real” (Baudrillard, 1988: 166). En el filme, Morpheus utiliza de forma literal estas palabras diciéndole a Neo: “Bienvenido al desierto de lo real”, cuando éste le explica lo que representa esta matriz que genera un mundo virtual, o aparentemente real, en oposición a lo que es el verdadero mundo real. El filme nos muestra como en un futuro formas de inteligencia artificial han devastado el planeta y toda la humanidad está viviendo vidas virtuales conectadas a esta matriz. La misma es un *software* que desarrolla representaciones de finales del siglo XX en sus mentes; mientras que sus cuerpos sirven de batería para estas formas de vida artificial. Si bien, la saga completa lleva al extremo el control de los dispositivos tecnológicos sobre los seres humanos, también es un buen ejemplo para entender como el cine construye imaginarios sobre la realidad virtual.

De este modo la matrix (la matriz), en sí misma, es una reproducción sin referente, una copia de un mundo cuyo original ya no existe. Incluso en el filme, el libro de Baudrillard (*Simulacra and Simulation*), se ve en pantalla en un plano detalle. Es donde el personaje de Keanu Reeves guarda el *software* que vende de forma clandestina. Pero incluso este libro es un simulacro del original, puesto que cuando se lo abre se visualiza en el lugar del primer capítulo el último capítulo que es sobre el nihilismo, y no el primero como debería suceder (Rovira, 2005). A su vez, este filme usa la metáfora del espejo del cuento de Lewis Carroll, para pasar del “país de las maravillas” generado por las computadoras al devastado mundo real. Sin embargo, para Baudrillard (1994: 125), en la Era del Simulacro no existe más un espejo que pueda reflejar algún tipo de realidad. Para él, dado que la simulación es insuperable, no se podrá pasar más al otro lado del espejo.

Como en el filme, la manera de entrar y salir de este mundo virtual generado por la matriz es a través del teléfono, y es allí donde encontramos una clara analogía con el uso de Internet y el acceso que éste nos brinda al ciberespacio, que a finales de la década del 90 era a través de la red telefónica. Incluso el personaje encarnado por Reeves tiene un nombre distinto en cada una de las dimensiones de la realidad allí mostrada: es Thomas Anderson o su seudónimo Neo, dependiendo de que lado de la matriz se encuentre.

The Matrix es el simulacro en su mayor exponente, dado que allí la humanidad vive frente a la imagen de una realidad virtual, la cual reconoce como real y no puede discernir que es una copia de algo que ya no existe. Es una realidad más real que la realidad misma.

Baudrillard alerta como los medios están provocando que los individuos se relacionen a través de pantallas en un mundo que cada vez tiene menos relaciones presenciales. Un mundo aislado, mediatizado por imágenes y conectado solo por redes. Así establece que el simulacro es verdadero, que la matriz es la copia que precede al original, una realidad que en ese presente está vacía y tan solo queda un *desierto de lo real*.

Entonces este filme deja resonando en nuestra conciencia cierta angustia que genera el desarrollo de la ciencia. Interpela acerca de la postura que adopta el hombre frente a la máquina, reducida a ser una batería cuya función es la de alimentar a la inteligencia artificial que la ha dominado. De hecho, en la actualidad las posibilidades de la Web 2.0 permiten a sus usuarios alimentar la red de Internet subiendo todo tipo de información. Información que puede ser utilizada, incluso para el control de aquellos mismos que la proporcionan.

La película habla de cómo se codifica la realidad en ficciones virtuales, cómo se puede ir más allá de ella y transformarla; cómo se puede organizar el pensamiento y nuestras vidas en un solo código de barras. La realidad se presenta como una puerta abierta a la ficción.

De todos modos, Žižek aclara que “dificilmente puede considerarse original la idea de un héroe que vive en un universo artificial totalmente manipulado y controlado: *Matrix* no hace más que radicalizar la idea trasladándola a la realidad virtual” (2006: 176). Por ejemplo, ya en los 80 encontramos un filme que se preocupa por estas cuestiones: *Videodrome* (1983), dirigida por David Cronenberg, da cuenta de las nociones de Baudrillard sobre la hiperrealidad y la idea de sujetos humanos representados

a través de procesos electrónicos e irreales (Bukatman, 1997: 74). De este modo, estas realidades mediadas ya no son un espejo fiel de la realidad sino una porción de un nuevo tipo de realidad (Bukatman, 1997: 74); a lo que Žižek agrega que hay otros filmes cuyos guiones abordan temáticas referentes a cuestiones relacionadas con la realidad virtual. Muchos de ellos hacen alusión al ciberpunk donde, por lo general encontramos historias que, siguiendo la tradición de la ciencia ficción, hablan de grandes desarrollos informáticos y del nihilismo de las sociedades que se generan a partir de estas tecnologías. El principal referente de este género es el escritor William Gibson, quien acuñó el término “ciberespacio” en su novela *Neuromancer* (1984), sin saber que ya había experimentos de este tipo en laboratorios militares. El describe como la hiperrealidad causada por el desarrollo tecnológico puede convertirse en una pesadilla de alucinaciones consensuadas. Como en un sueño, el ciberespacio tiene la cualidad de dar cohesión a situaciones que no forman parte del espacio real. Gibson lo describe como un espacio interior, no como un lugar real pero como “el no espacio de la mente” (1984: 51).

Siguiendo estos conceptos, Claudia Springer (1999) clasifica este tipo de películas como *cyberthrillers*. Ella muestra como muchos filmes de los 90 tienen personajes que prefieren, se refugian, huyen o no les queda otra alternativa que relacionarse con el mundo a través del ciberespacio. Siendo *Tron*, dirigida por Steven Lisberger en 1982, la primera en mostrar cómo un humano es absorbido por una computadora y tiene que pelear contra ella desde esta nueva concepción espacial del ciberespacio. Sin embargo, este filme fue una gran decepción comercial, por un lado, se encontró con el gran costo y la falta de desarrollo técnico para llevar a la pantalla imágenes generadas por computadora y, por el otro, todavía no había cierta identificación de la audiencia por el argumento del filme. Para ese entonces, no era fácil el acceso de públicos masivos a las computadoras personales y a los videogames, como sí ocurría en los 90. Ya en ese contexto la audiencia estaba más en contacto con los adelantos de la informática y reconoce mejor estas problemáticas. Springer indica que películas como *El hombre del jardín* de 1992, *Fuera de Control (Johnny Mnemonic)*, *La Red, Días extraños*, *Hackers*, todas estrenadas en 1995, muestran cómo los seres humanos y sus invenciones tecnológicas se mimetizan unos con otros mientras se van introduciendo dentro de las riquezas brindadas por los adelantos electrónicos en retóricas pseudocientíficas con analogías religiosas y militares (Springer, 204).

No obstante, el desarrollo de temáticas que remiten a la realidad virtual es cada vez más amplio y no solo son usadas por el género de ciencia ficción. Žižek (1999 y 2006) también da cuenta de otras películas de los 90 donde sus personajes viven dentro de situaciones virtuales. Estas producciones ponen el acento en una particular preocupación filosófica acerca de las relaciones culturales y las asociaciones entre realidad y simulacro que se provocan dentro de las sociedades informatizadas. Ellas muestran personajes que viven en mundos virtuales que los lleva a buscar sus identidades en escenarios donde es cada vez más indistinguible la auténtica realidad de la falsa. Dentro de esta línea encontramos a *The Truman Show* (1998) dirigida por Peter Weir, que nos muestra cómo Truman Burkbank puede vivir toda su vida en una realidad creada para un programa televisivo. Su día a día está siendo manipulado permanentemente a fin de mantener una audiencia en vivo. Truman está rodeado de un gran escenario construido a modo de set, donde nada es realmente auténtico. *Mentiras que matan* (1997) dirigida por Barry Levinson, muestra cómo una nación entera está siendo engañada por los medios de comunicación que, con el fin de esconder un escándalo que podría desacreditar el honor del presidente, crean una guerra que nunca existió y de este modo desvían la atención de la opinión pública. En *El talentoso Señor Ripley* (1999) nos encontramos con un protagonista que prefiere ser un falso alguien, antes que un auténtico nadie, haciendo eco a la creación de seudónimos en Internet. Sin ir más lejos, desde la misma promoción del filme *¿Quieres ser John Malcovich?* (1999) de Spike Jonze, nos encontramos con la pregunta: “¿Alguna vez quisiste ser alguien más?”. Así podemos continuar la lista con: *El vengador del futuro* (1990), *Hechizo del Tiempo* (1993), *Acoso sexual* (1994), *El Cubo* (1997), *eXistenZ: Mundo Virtual* (1999), *La Celda* (2000), *Sentencia previa* (2002), *Equilibrium* (2002), *Cube 2: Hypercube* (2002), *Simone* (2002), *La Isla* (2005), *V de Venganza* (2006), *Vanila Sky* (2001) dirigida por Cameron Crowe (que es una remake del filme de Alejandro Amenábar), *Abre los ojos* (1997), entre otras.

Más recientemente se ha estrenado *El Origen* (2010), dirigida por Christopher Nolan, donde se refuerza la problemática de realidades virtuales donde los protagonistas pierden la referencia entre cuáles son los mundos soñados y cuáles los realmente vividos. A su vez, el 17 de diciembre del 2010 se estrenó *Tron: el legado*, como saga de aquel filme que ha dado el puntapié a este tipo de representaciones, pero ahora con la puesta en forma de

todo un despliegue de tecnología digital en tres dimensiones (3D). Incluso existe un proyecto de hacer la adaptación cinematográfica de *Neuromancer*, la novela de Gibson.

Asimismo, el filme de animación *Los Simpson, la película* (2007) tiene una escena donde hay una referencia crítica, aunque en “tono” ligero por apelar al humor, sobre el uso de tecnologías digitales y la falta de reflexión sobre sus implicancias en la vida cotidiana. En la película, en un momento el gobierno está tratando de arrasar con Springfield, ciudad donde viven los Simpson, porque se encuentra en un estado de alta contaminación. Para ello pretenden eliminarla del mapa, tanto física como históricamente. Esta eliminación se ve reflejada en una escena donde un personaje se encuentra manejando por la ruta dirigiéndose a Springfield guiado por medio de un Global Positioning System (GPS). El gobierno antes de bombardear la ciudad la elimina ‘tecnológicamente’ del sistema del GPS, por ello el conductor advierte que la ciudad deja de titilar en el monitor que le estaba dando las indicaciones del camino. Sin embargo, no se pregunta qué ha pasado o si hay un error del sistema, solo se encoge de hombros y prosigue en busca de otro destino, sin más reflexiones sobre el asunto. El conductor no puede ver más allá de lo que la tecnología le indica. Así, hay una metáfora sobre la confianza ciega que los usuarios tienen sobre estas tecnologías y sus contenidos; sin cuestionamientos sobre su fácil manipulación y la construcción de sentido que devienen de los mismos. Ya no es posible distinguir qué es real y qué ha sido construido o cambiado. Esta simple escena, que es solo una anécdota en la totalidad del filme causa una reacción de risa y divertimento en el público de la sala cinematográfica cada vez que se exhibe. El público ríe, como ríe el público que describen Max Horkheimer y Theodor Adorno cuando ven los dibujos animados con escenas violentas entre el gato y el ratón.

Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo, es el de martillar en todos los cerebros la antigua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida de esta sociedad (1987: 167).

¿Será que aún hoy se trata de acostumbrar al público a los golpes del sistema? Así, se puede decir que el espectador como consumidor de ese bien simbólico mientras se entretiene se acostumbra al reconocimiento de la

violencia y el control que las nuevas tecnologías digitales pueden ejercer en su propia vida cotidiana. Pero este ejemplo subraya la noción que estas tecnologías también pueden manipular, no solo el presente, sino también el pasado y la memoria sobre el mismo.

De todos modos, esta somera lista de producciones audiovisuales que se han mencionado no siguen una línea fiel a un determinado género cinematográfico, sino que cada una de ellas muestra de distintos ángulos lo que podría significar una realidad virtual. La aproximación que las mismas hacen de una sociedad que cada vez se apoya más en ciertas tecnologías para implementar su control sobre los individuos es lo que las reúne en este grupo. Su preocupación acerca de lo difícil que es trazar los límites entre lo que es real y lo que no lo es, nos da una visión crítica de nuestra cultura contemporánea y desarrolla al mismo tiempo, nuevas imágenes y formas de representación dentro del cine. Pareciera que hoy en las sociedades tan fuertemente mediatizadas ya nadie puede dar cuenta de qué es una invención o un discurso ficcional y qué es realmente real.

Como diría Baudrillard, estos filmes están representando los fragmentos de este universo de simulación en que se ha convertido el “llamado mundo real” (1994: 124). Para él, existe un nuevo imaginario que está emergiendo de la implosión de sistemas previos, hoy saturados por los medios.

En términos de Baudrillard, la realidad es meramente virtual, puesto que ya no hay distancia entre el referente y el signo, es decir, entre el objeto y su representación. Hoy, los signos pueden carecer de referente y ser meros simulacros. Para Philippe Dubois, es el programa informático, el que se ha fagocitado a la realidad, “y las instancias subjetivas, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo del dispositivo, son solo ‘instancias del programa’: el creador es, salvo excepción, un creativo-programador, el espectador es un ejecutante del programa” (2001:

—

Se podría decir, que el mayor acceso a los diferentes usos de la tecnología está causando la necesidad de crear producciones audiovisuales que dramaticen cambios en la vida cotidiana.

18). Solo queda la máquina como mayor protagonista para concebir al mundo.

Estos filmes que tomamos aquí como nuestro objeto de estudio presentan posiciones parciales sobre cómo los dispositivos construyen realidades y determinan relaciones sociales. En ellos, se representan con cierto énfasis, o exageración, como los dispositivos construyen ámbitos totalizadores pero, a su vez, dentro de los mismos también se encuentran lugares de resistencia que luchan contra el funcionamiento de sus mecanismos. El dispositivo es presentado como una matriz, que es manejada o programada por alguien o por alguna entidad y que puede ser, o no, desarticulada. Así, en *The Matrix* quienes operan el dispositivo son las máquinas que, mediante un programa informático, son quienes controlan las vidas de los humanos. De todos modos, incluso dentro del programa original de la matriz, se pueden encontrar personajes que ejercen ciertas acciones para encontrar las fisuras o resquebrajamientos del sistema.

Se podría decir, por lo tanto, que el mayor acceso a los diferentes usos de la tecnología está causando la necesidad de crear producciones audiovisuales que dramatizan estos cambios en la vida cotidiana. Estas películas abren el juego a una visión crítica acerca de cómo se vive la realidad en nuestra cultura contemporánea, de cómo se construye la realidad en sociedades que están siendo inundadas por las experiencias cada vez más mediáticas y el constante cambio en los valores culturales dado el avance de los dispositivos tecnológicos. Y pretenden cierta crítica social que subyace bajo el trazo, a veces naïf, de los argumentos; poniendo conciencia audiovisual a cuestiones contemporáneas. De este modo, no solo muestran los cambios en los valores culturales a partir de la modificación en nuestras relaciones sociales por el uso de nuevas tecnologías, sino que también abren interrogantes acerca de la desintegración de la realidad dentro de su propio simulacro y la influencia de estos medios en la creación de nuevas identidades (Springer, 1999: 206).

No es nuestra intención responder a la pregunta de cómo estas realidades virtuales generan nuevas instituciones culturales o relaciones sociales, tampoco cómo la misma puede llegar a cambiar la manera de hacer cine, pues la narrativa filmica aún mantiene su linealidad, al menos para su proyección en salas cinematográficas. Por lo que nuestro interés esta puesto en dar cuenta acerca de los interrogantes que se desprenden de estas producciones:

¿Tendría la tecnología que ser usada para reproducir el mundo o para reemplazarlo, para capturarlo o para inventar uno nuevo...? El imaginario digital ha llegado a un nivel de abstracción matemática tal que a veces parece indistinguible una realidad de otra (Mónaco, 2000: 544).

Este tipo de cine nos puede estar mandando guiños para llamar la atención acerca de nuestra manera de manejarnos en nuestra cotidianidad, pero quizás también pueden ser ficciones que pretenden adoctrinarnos. Quizás uno de los tantos mensajes que se pueden deducir de estos filmes es dar cuenta del uso que se le puede dar a estas tecnologías, cómo vamos a emplear estas máquinas, o si vamos a ser sometidos por ellas. *The Matrix* todavía no existe, pero su planteo interesa dado que deja una puerta abierta a entender de que manera se ficcionalizan las realidades en un ciberespacio, a donde cada vez es más fácil acceder. De modo que, si logramos entender cómo los formatos de las nuevas tecnologías son representados se puede llegar a discernir de que manera están siendo institucionalizadas.

Notas

¹ Véase también Darley, Andrew. *Cultura Visual Digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002, 103-114.

Bibliografía

- Bassa, Joan y Freixas, Ramón. *El cine de ciencia ficción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978.
— *Jean Baudrillard: Selected Writings*, ed. M. Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
— *Simulacra and Simulation*, trad. de S. Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* 8^a ed. Madrid: Rialp, 2008.
- Brakhage, Stan. "Metaphors on vision", en *Film Theory and Criticism*, comps. L. Braudy y M. Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Bukatman, Scott. "Who programs you? The science fiction of the spectacle", en *Postmodern After-Images. A Reader in Film, Television and Video*, eds. P. Brooker y W. Brooker. Londres: Arnold, 1997.

-
- Caroll**, Lewis. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. 1871.
— *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. 1865.
- Darley**, Andrew. *Cultura Visual Digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Debord**, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.
- Dubois**, Philippe. *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.
- Elsaesser**, Thomas. “Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference”, en *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, eds. T. Elsaesser y K. Hoffmann. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.
- Foucault**, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Gibson**, William. *Neuromancer*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1984.
- Horkheimer**, Max y **Adorno**, Theodor. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1897.
- Monaco**, James. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory*. 3^a ed. Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Rovira**, Jim. “Subverting the Mechanisms of Control: Baudrillard, The Matrix Trilogy, and the Future of Religion”, en *International Journal of Baudrillard Studies*. Quebec: Bishop's University, 2005, N° 2, Vol. 2. Recuperado de http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_2/rovira.htm.
- Springer**, Claudia. “Psycho-cybernetics in Films of the 1990s”, en *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*, ed. A. Kuhn. Londres-Nueva York: Verso, 1999.
- Žižek**, Slavoj. “The Matrix Rules”, en *The Thing 1999*. 1999. Recuperado de <http://www.bbs.thing.net>.
- “Movies without sex”, en *The Thing 1999*. 1999. Recuperado de <http://www.bbs.thing.net>.
- *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Debate, 2006.

Dispositivo audiovisual: pantallas Greenaway

Anabella Speziale

9

Algunos cruces entre las posibilidades tecnológicas y la creación artística audiovisual

En la actualidad, la experiencia de abordaje teórico de las creaciones audiovisuales se encuentra en constante redefinición por la rápida renovación tecnológica de los medios de producción y los distintos tratamientos estilísticos que permiten los mismos. ¿Cómo abordar el objeto audiovisual en su dimensión tecnológica y estilística a la vez? ¿La producción de obras artísticas audiovisuales está determinada por las posibilidades técnicas del dispositivo?

Vivimos sumergidos en una cultura donde existe una sobreabundancia de imágenes de registro audiovisual –sea el mismo mecánico, electrónico o informático–; que desde todo tipo de pantallas representan al mundo mediante un recorte espaciotemporal. Sin embargo, muy pocas veces nos detenemos para reflexionar sobre la materialidad de las mismas. Cualquier análisis que se quiera emprender sobre las realizaciones audiovisuales no debe desconocer que son imágenes técnicas, que requieren ser producidas y reproducidas por medio de aparatos, es decir, por medio de mecanismos que involucran dispositivos. Muchas veces los discursos que giran alrededor de ellas han naturalizado posturas optimistas que olvidan la inscripción histórica, económica y social que existe en estas producciones.

Con frecuencia podemos notar que cuando estas producciones provienen de centros industriales consolidados e institucionalizados sus narrativas sobre la tecnología tienden a invisibilizar el dispositivo que las produce.

La técnica parece ser transparente y, si bien se diluye en historias que la pueden interpelar, muy pocas veces ofrecen un debate profundo y crítico sobre sus fundamentos. A veces, estas obras quedan en la espectacularidad del despliegue audiovisual que, acompañado de discursos que alaban la novedad de los adelantos tecnológicos, solo dejan enunciados vacíos acerca de la relación que existe con la materialidad de la obra. Sin embargo, siempre están aquellos que buscan las grietas en el sistema y mediante su obra dejan al descubierto esa violencia sensorial que nos supera y nos afecta sin darnos cuenta. Ellos hacen visible aquello que los discursos tradicionales han dejado de lado.

En el campo del arte audiovisual contemporáneo están los que reciclan la cultura existente en función a las demandas del mercado y, aquellos que buscan, a través de su obra, generar un cuestionamiento sobre las formas de representación y los modos de producción.

Claudia Kozak (2006) nos advierte que cuando no existe un cuestionamiento del trabajo con los materiales en el campo artístico, la obra suele quedarse dentro de los límites de lo *tradicional*, lo *conservador* y hasta lo *antiexperimental*. Solo cuando el arte da cuenta de su inscripción técnica, con el propósito de discutir las técnicas heredadas, el *resultado es un arte experimental* que va a abrir nuevos caminos para pensarse a sí mismo como medio de producción técnica desde una expresión sensible. Solo así construirá nuevas formas de creación.¹

A lo largo del desarrollo del medio audiovisual, desde el cine a la imagen digital e informática, encontraremos varios nombres de artistas relevantes que se preocuparon, y se preocupan, por cuestionar la técnica y los materiales que posibilitan la representación audiovisual, demostrando que existen muchos niveles para presentar este problema. Aquí tomaremos una producción de Peter Greenaway, su “VJ Performance”, que es parte del proyecto *The Tulse Luper Suitcases*, para dar cuenta de esta problemática.

Las últimas obras de Greenaway hacen énfasis en esa oscura naturaleza que se pone de manifiesto en la relación entre el hacer audiovisual y la tecnología. El artista se preocupa por establecer una crítica a la cultura de la industria audiovisual y, a su vez, presentar una nueva percepción o sensibilidad sobre la misma. Una sensibilidad que genera un distanciamiento para reflexionar sobre sus herramientas y modos de hacer.

Esta búsqueda no es nueva, ya ha tenido su auge durante los 60 en pleno afianzamiento de la sociedad mediática y del espectáculo, cuando varios

artistas han experimentado con el video y los ordenadores ampliando la experiencia cinematográfica hacia la que se denominó el *cine expandido*. Diversos autores² contemporáneos, que estudian las representaciones audiovisuales desde distintas disciplinas, abogan para que las mismas no sean solamente abordadas como imágenes cinematográficas, videográficas o televisivas, sino conectarlas con una dimensión mayor que las relaciona con los aparatos, y así pensarlas como dispositivos. El audiovisual enmascara el funcionamiento y las implicaciones de su dispositivo, fuertemente ligado con el sistema industrial y los desarrollos científicos.³ El concepto de dispositivo hace visible su naturaleza, su funcionamiento y los mecanismos de construcción de los mismos.

Un *dispositivo*, según la Real Academia Española, es un “*mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista* (del latín *dispositus*, dispuesto)”. Es este sentido necesario entender a las imágenes audiovisuales como estados, o sea, como sucesos que se disponen con ciertas aptitudes para efectuar determinadas acciones, y no otras, debido a que provienen del desarrollo industrial y científico de una organización social determinada. Pensar al audiovisual como un dispositivo puede ser tanto en términos materiales, es decir, por sus elementos constitutivos que lo hace un texto tecnológico y científico; pero también puede ser estudiado, siguiendo a Michel Foucault, como un mecanismo de poder que incide sobre los cuerpos y produce ciertos discursos de verdad. Foucault en su libro *Vigilar y Castigar*, describe como ciertas instituciones tienen como objetivo construir sujetos útiles, dóciles, productivos y uniformes para el sistema. Así da cuenta de cómo estas sociedades ordenan y controlan a sus ciudadanos por medio de procesos sutiles, e invisibles, de disciplina.

Si se extienden estas nociones a los medios audiovisuales se puede estudiar como los mismos afianzan los saberes propios de cada época conformando las pautas de conductas, los roles a seguir, los ideales de belleza. Gilles Deleuze en su texto *Posdata sobre las sociedades de control* expresa como los medios de comunicación masiva han sofisticado los mecanismos de control sobre los ciudadanos. Para él, los individuos se han convertido en cifras, en datos que reflejan cierto tipo de información. Se puede pensar en los números reflejados de la cantidad de espectadores de un filme, el rating de una audiencia o en la cantidad de ‘clícs’ en una página Web que marcan el acceso, o el rechazo, a cierto tipo de información. Hoy, más que estar inmersos en sociedades disciplinarias como las que describe Foucault, nos

encontramos en sociedades de control donde los individuos son controlados por medio de modulaciones que cambian constantemente. Los medios audiovisuales, como dispositivos, moldean y cincelan los cuerpos de quienes participan en ellos pues contribuyen en el afianzamiento de gestos, actitudes y formas de vida según las circunstancias de la época.

La noción de dispositivo de Michel Foucault es útil para pensar ese estado de las imágenes audiovisuales puesto que puede designar un tipo de construcción u organización técnica, que relaciona posiciones y prácticas. Un dispositivo está conectado con los mecanismos del poder, pero también con los límites que el saber le impone y lo condiciona. Para Foucault, el dispositivo es de naturaleza estratégica:

Lo que supone que se trata de cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etcétera (Foucault, 1985: 130-131).

Así es como explica que un dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, e incluso *lo dicho y también lo no dicho* es parte del dispositivo. Es decir, lo que hay que estudiar es:

La naturaleza del vínculo entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad (Foucault, 1985: 128).

A medida que los individuos atraviesan estos dispositivos, y a su vez son atravesados por ellos, sus discursos se hacen prácticas y generan subjetividades. Los dispositivos inscriben en los sujetos formas de ser y modos de actuar. Lo importante es la red que se pone en juego entre los elementos, red que constituye al mismo dispositivo. Así...

[...] este conjunto de prácticas, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo objetivo es el de gestionar, gobernar, controlar y orientar en un sentido que se pretende útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres (Agamben; 2007 [2011: 256]).

Giorgio Agamben, en su texto *¿Qué es un dispositivo?*, describe como el mismo va más allá de las instituciones que tienen una conexión evidente con el Poder, y llega hasta varios ámbitos de la vida, como por ejemplo el lenguaje. “Los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir un sujeto” (2007 [2011: 256]).⁴ Los dispositivos son sistemas o principios de organización para hacer ver y para enunciar aquello que se estima que sea visible y aquello que se pretende que sea invisible. Así, podemos entender que un dispositivo es un mecanismo dispuesto a producir ciertos saberes y acciones, ciertas miradas del mundo, ciertas formas de representarlo; y por ello es capaz de gobernar sus producciones. Este concepto pone en evidencia el sistema complejo del medio audiovisual, de la cantidad de elementos que forman su red. Red en la que cada vez estamos más atrapados, y hasta se puede decir que somos parte de ella. En la actualidad, aquello que denominamos *audiovisual* trasciende los límites de su propio modo de producción o de un medio determinado. Si lo pensamos como dispositivo se hacen visibles ciertas relaciones entre sus procedimientos, su materialidad, su existencia discursiva, sus disposiciones, sus pensamientos, sus subjetividades y las acciones previstas por las mismas. Las relaciones entre sus mecanismos y sus usuarios –desde productores hasta espectadores– según las condiciones de la experiencia audiovisual. Involucra tanto la realización como la circulación y la exhibición, e implica la construcción de algún tipo de conocimiento. Es decir, todo aquello que permite la representación audiovisual: el conjunto de operaciones que se ponen en juego entre las maneras de hacer, los aparatos técnicos y sus contenidos. Tal vez, puede ser un tanto arriesgado pensar al audiovisual como un dispositivo en términos de Foucault, en tanto institución que construye subjetivaciones en torno a cierto tipo de poder; sin embargo, Agamben advierte que en la actualidad los dispositivos no solo contribuyen en la producción de sujetos sino que también a su *desubjetivación*. Por ejemplo, explica que:

Quien se deje asir en el dispositivo del “teléfono portátil”, sea cuál sea la intensidad del deseo que lo empuje, no adquiere una nueva subjetividad, sino únicamente un número por medio del cual podrá, eventualmente, ser controlado; el espectador que pasa su tarde frente a la televisión no recibe a cambio de su desubjetivación más que la máscara frustrante de

un zappeador, o su inclusión en un índice de audiencia (Agamben, 2007 [2011: 262]).

En sus términos, y retomando lo expresado por Deleuze, podemos pensar al dispositivo audiovisual como aquel que solo apunta a su propia reproducción; sin generar otra cosa que cuerpos inertes que pierden su identidad real, su capacidad de acción, tras las pantallas (2007 [2011: 262]). Por ello, la noción de dispositivo hace visible la dimensión tecnológica, cultural, económica; y dice algo del tipo de mentalidad y organización social en la que surge el audiovisual donde los números de la audiencia determinarán el éxito de sus productos. De todos modos, el audiovisual es un dispositivo, en términos materiales, que está en resonancia directa con los adelantos científicos y técnicos.

Para Vilém Flusser, la cámara es una caja negra que codifica las imágenes según el funcionamiento de un programa previo, de características tecnológicas que tiene inscripto en ella, y que es desconocido para quien opera la misma.

La imagen técnica es una imagen generada por aparatos. Como los aparatos, por su parte, son productos de textos científicos aplicados, las imágenes técnicas vienen a ser productos indirectos de textos científicos (Flusser, 1983 [2001: 17]).

Así, el aparato solo revela ciertas concepciones de mundo. Nace de la mano de la mentalidad burguesa, con sus valores, sus nociones y trata de continuar con la tradición de la representación del mundo mediante la perspectiva monocular instaurada desde el Renacimiento. En el audiovisual, la cámara es la que construye cierto tipo de mirada a través de sus imágenes y, a su vez, esas imágenes ocultan su mecanismo de construcción. Para Flusser “los aparatos son objetos fabricados... propios de una cultura; por lo tanto esa cultura puede reconocerse en ellos” (1983 [2001: 24]).

Las facultades de creación son finitas, pero de gran combinación de posibilidades.

Philippe Dubois (2001) advierte sobre la dimensión maquinística creciente en el dispositivo audiovisual. La misma revindica su innovación en la representación, no obstante, solo reactualiza *viejas apuestas de figuración*.⁵ Si bien, siguiendo a Román Gubern (1995), se puede tomar al cine

como corpus fundacional de este campo que, como la fotografía, surge de la mano de las innovaciones e inventos en la carrera por la tecnificación emancipatoria en el apogeo burgués del siglo XIX. Sin embargo, hoy el audiovisual se encuentra transformado por otros soportes que exploran nuevos modelos y formatos. Desde los años 80 la imagen electrónica y digital ha comenzado a tener un capítulo privilegiado en los textos académicos más relevantes.⁶ Se ha comenzado a pensar en las relaciones que se generan entre el cine, el video y el arte audiovisual en la llamada Era Digital.

Estas creaciones artísticas, desde su producción electrónica, crean una relación del hombre con la naturaleza distinta a la tradicional. Aquí, en vez de que sea el hombre quien domina a la materia, son los sistemas informáticos los que mediante el control de los programas le dan la forma final a las obras. Jean-François Lyotard propone un nuevo tipo de materialidad para pensar estas creaciones, que denomina: *inmaterial*. En 1985, a partir de la organización de una gran muestra en el Centro Pompidou de París que titula *Los inmateriales* [*Les inmatériau*s], este filósofo francés pretende evidenciar esta nueva constitución de la obra artística contemporánea. Para él, en estas creaciones, “lo material desaparece como una entidad independiente” como noción de una sustancia estable, y las mismas pasan a ser constituidas por el conjunto variable de interacciones informáticas, donde “el modelo del lenguaje reemplaza al modelo de la materia” (1985: 164). Es el lenguaje informático el que media en las creaciones audiovisuales contemporáneas. Según Flusser,

Las imágenes técnicas son metacódigos de textos que no designan el mundo de afuera. La imaginación que las fabrica es la capacidad de recodificar conceptos de textos en imágenes; y, al contemplar estas imágenes, vemos unos conceptos novedosamente cifrados del mundo de afuera (Flusser, 1983 [2001:18]).

Esta categoría propuesta por Lyotard tuvo posturas en favor y en contra, no obstante, instaló un eje en el núcleo del debate que tuvo lugar durante los 90 sobre el arte y su forma en la construcción de la representación.

Agamben da cuenta de la relación del dispositivo con el lenguaje para crear subjetividades. Para el autor, el dispositivo cada vez invade más los espacios de la vida en las sociedades contemporáneas, las cuales se encuentran “frente al cuerpo social más dócil y más sumiso que jamás hubiese aparecido en

la historia de la humanidad” (2007 [2011: 263]). Por ello, aquellos que están capturados por el dispositivo mediático, en este caso audiovisual, solo reproducen sus discursos sin poder ir más allá de los mismos. Para este autor, “la profanación es el contradispositivo” (2007 [2011: 260-261]). Por ello, es necesario profanar los dispositivos, es decir, “arrancarles la posibilidad de uso que ellos han capturado” (2005 [2009: 119]) y devolverla a los hombres para que sean quienes creen un nuevo tipo de discursos, de obras, de recortes espaciotemporales que se distancien de las formas de representación ya largamente reproducidas.

Como se mencionó anteriormente, los artistas emprendieron esta búsqueda a través del arte. Un auge de crear las obras a partir de estructuras de programación que tienden a desmaterializar el objeto artístico comenzó a dominar la escena del arte en los 60. Hubo una alianza del cine con el video y el ordenador para cautivar la mayor cantidad posible de los sentidos del público. A partir de ese entonces, el arte se apoderó de los medios electrónicos en su búsqueda de un nuevo universo sensorial. El llamado cine expandido buscó quebrar con la linealidad de la narrativa fílmica y su primacía visual para incorporar la estimulación corporal de los espectadores, para ello propuso la multiplicidad de pantallas, el quiebre de los límites entre formatos artísticos y el juego con las técnicas audiovisuales.

Un referente para estudiar el uso de las pantallas, la búsqueda de nuevas formas del relato y el cuestionamiento de la materialidad en la obra audiovisual es el artista y cineasta galés, Peter Greenaway, ya que en sus últimas producciones propone todo tipo de superficies para generar sus obras, desde pantallas móviles, a paredes de museos, a cuadros de renombre como *La última cena* de Leonardo da Vinci, a edificios emblemáticos como la estatua de la Libertad en Nueva York o la Capilla Sixtina en el Vaticano. Así el artista declara a viva voz:

El cine está acabado [...] El cine está muerto. Es el fin del cine estético [...] basado en la mitología cristiana de los buenos que son muy buenos y los malos que son muy malos. La revolución digital nos permite comenzar de nuevo.⁷

Es la búsqueda por una renovación del lenguaje audiovisual y de la estructura narrativa canónica lo que lleva a Greenaway a experimentar con la independencia lingüística de las imágenes y los sonidos a través de su

dispositivo tecnológico. El artista denomina a esta época como la Edad de la Pantalla que libera al espectador cinematográfico de la fijeza de la butaca. Greenaway, afirma que se siente descontento con el cine actual, por encontrarlo aburrido. Pero, en sus propias palabras dice que es “muy optimista con el futuro de la Edad de la Pantalla. La Edad del Cine no es lo mismo que la Edad de la Pantalla” (2005).

Greenaway reivindica a la pantalla como objeto de reflexión puesto que el audiovisual tiene estrecha relación con el lugar/pantalla donde la proyecta. La pantalla incide en el sentido de la obra. A diferencia de lo que ocurre en el cine donde “frente a la pantalla no [se] hace más que mirarla, pero no se la ve” (Block de Behar, 2009: 213); en las obras de Greenaway las pantallas no son pasivas sino que están integradas al evento y son parte del significado que se quiere generar con el mismo. Él es un entusiasta del cine expandido, y desde hace ya varios años que realiza eventos de videojockey (VJ)⁸ en distintas ciudades donde proyecta en un gran número de pantallas con distintas formas y tamaños, fragmentos de situaciones audiovisuales. Posee un archivo digital armado con pequeños cortes de sus propios largometrajes, como con imágenes creadas especialmente para algunos eventos particulares.

La primera presentación de Greenaway como VJ, tuvo lugar el 17 de junio de 2005 en el Club 11 de Amsterdam, utilizó un equipo que consistía en un gran plasma con pantalla táctil que le permitía elegir imágenes entre las noventa y dos microhistorias de su obra *The Tulse Luper Suitcases*, que iba proyectando y mezclando en vivo al ritmo de la música remixada por DJ Radar. Greenaway se convirtió, a la manera de un director de orquesta, en un conductor de imágenes en tiempo real. Él lo denomina “cine en vivo” (*live cinema*), que se libera de la linealidad del cine en sala, como una experiencia nueva del audiovisual donde el público no está atado a la dictadura de la butaca cinematográfica y puede ubicarse y reubicarse según su preferencia delante de la pantalla. Este evento lo realizó en diferentes lugares (como plazas, ex fábricas, anfiteatros, museos, etc.) en varios países.⁹ El mismo, marcó un hito en el mundo VJ y fue tomado de referencia y reactualizado por otros representantes del género.

Esta pieza tiene como referente a la biografía de Tulse Henry Purcell Luper y forma parte de una obra mayor que es el proyecto-manifiesto: *The Tulse Luper Suitcases*, que abarca distintos soportes relacionados con los medios de comunicación: desde películas de ficción, a documentales, libros,

CD-ROMS, videojuegos, sitios Web, entre otras realizaciones. Greenaway (2005) se propone hacer lo que él denomina una obra *crossmedia*, es decir, con un tema guía hace distintas producciones en distinto tipo de medios. Es un proyecto artístico pensado como multimedia, o mejor sería calificarlo como *transmediático*, donde cada una de sus partes se relacionan entre sí, en una permanente intertextualidad sin perder su propia naturaleza. La obra en su conjunto genera una constelación de sentido. Por este motivo, la obra total de Tulse Luper, no tiene un principio y un final. Su recorrido es complejo, difuso e inasible.

Luper es un coleccionista de objetos que representan alegóricamente la historia del siglo XX y Greenaway se propone reconstruir las aventuras de Luper a partir de estos objetos guardados en los 90 y dos valijas de telón de fondo, los acontecimientos históricos que están relacionados con su vida, pero principalmente aquellos que hablan de la Guerra Fría, desde sus causas hasta sus consecuencias. De hecho, para el artista, por los acontecimientos que marcaron al siglo pasado se lo puede denominar como el Siglo del Urano. Los reactores nucleares que se desarrollaron en el siglo XX y que aún hoy producen la energía de nuestro planeta necesitan

—
Las obras son
imágenes que van
formando un collage
de planos, la
comunicación
audiovisual se da por
repetición de
imágenes y acciones
en un devenir
constante donde
cada imagen suma
sentido a la anterior.

del uranio como combustible para su funcionamiento. Pero también este elemento se ha usado para la construcción de la bomba atómica y para distintas municiones que se utilizan en campañas bélicas. El uranio produce energía que nos beneficia aunque puede traer sufrimiento y muerte. La obra va reconstruyendo la vida de Luper desde los objetos que están contenidos en las valijas, que van dando apreciaciones parciales de aquella historia, la de Luper, la del uranio, la de los adelantos tecnológicos y la del siglo XX. A su vez, el evento de VJ performance tiene una duración acotada en el tiempo y un lugar de realización, lo allí representado va a

variar según las circunstancias y el contexto de exhibición. La obra es un acontecimiento artístico, aquellos que no estuvieron presentes en él solo pueden acercársele a través del registro que se hizo del mismo. Es decir, a través de fotografías, videos y relatos, tanto de los creadores y organizadores como de los críticos y especialistas e incluso de la audiencia presente en el evento. Para el artista esto no es un impedimento, al contrario, es parte del proyecto desde la concepción misma de la totalidad de la obra. A Tulse Luper, a su vida, a sus colecciones de objetos y a su mundo, solo es posible conocer a partir de múltiples miradas, como sucede en cualquier otra biografía, y hasta en la propia vida.¹⁰

Greenaway cruza los límites de lo específico cinematográfico. Apela a que la audiencia haga su propio recorrido a lo largo de estas producciones según su preferencia; así, cada espectador tendrá una visión única y personal sobre la historia de este personaje. La vida de Luper no la cuenta una única historia sino un conjunto de acontecimientos que le dan identidad. Cada espectador armará su propio rompecabezas, de forma aleatoria y azarosa. La cantidad de combinaciones de esta obra hace que perdure en el tiempo, por la multiplicidad de recorridos que se pueden hacer de la misma. Concibe así una obra que es difícil de asir en su totalidad, que en algún punto refleja la complejidad del mundo mediatizado en el que vivimos.

Greenaway utiliza como unidad formal al *loop*: pequeñas puntas de argumentos que pueden ser combinables y crean un montaje por asociaciones de *loops*. Las obras son imágenes que van formando un collage de planos, la comunicación audiovisual se da por repetición de imágenes y acciones en un devenir constante donde cada imagen suma sentido a la anterior. Las imágenes no se combinan para generar un relato progresivo por medio de la continuidad temporal sino que el sentido se da a partir de la lectura que provoca el choque o yuxtaposición de estas imágenes hechas de fragmentos audiovisuales. “La producción de sentido [se da] en el encadenamiento de fragmentos sucesivos” (Aumont, 1983 [1985: 83]), donde el significado no está en la imagen “A” o “B” sino en la sumatoria de ambas que hace el espectador. Por el carácter atemporal de la narración, el quiebre de la linealidad discursiva generada por medio del montaje, el fuera de campo está siempre presente y vinculado con la imagen en pantalla. Es decir, es el receptor que va ligando los distintos planos del espacio-tiempo audiovisual, es quien elige cuáles va a considerar relevantes para su interpretación. Para Jorge La Ferla, Peter Greenaway es uno de los pioneros que ha abierto

el dispositivo cinematográfico hacia diferentes soportes y medios audiovisuales, llevando a converger el cine con las nuevas tecnologías digitales. Así:

La total digitalización del aparato audiovisual anuncia prácticas artísticas innovadoras y apuestas creativas funcionales de entretenimiento (La Ferla, 2009: 194).

Sin embargo, se abren muchas preguntas sobre esta escenificación tecnológica: ¿es una búsqueda que permite el distanciamiento y la reflexión sobre aquello que quiere trasmitir?, o ¿es simplemente un espectáculo que queda en lo superficial del entretenimiento? ¿existe un cuestionamiento interno desde la técnica al dispositivo audiovisual? ¿existe una práctica sensible que habilite otras experiencias de percepción?, ¿el brillo de las pantallas obstruyen esa nueva búsqueda perceptiva? Tal vez, esta carrera por el uso de una mayor cantidad de pantallas, imágenes y despliegue tecnológico vinculado al espectáculo, evidencie cierto vacío perceptivo. ¿Quién se anima a rasgar las pantallas para encontrarse con ese otro lado del dispositivo?¹¹ Tan solo si las profanáramos, como lo solicita Agamben, se iría en contra del dispositivo y se reconstituiría su uso común.

La propuesta de Greenaway, ya tenía manifestaciones por fuera del ámbito artístico. Las denominadas “*visuals*” o “visuales” están presentes en varios eventos relacionados con las industrias culturales. Son proyecciones generadas en vivo por VJ’s que se han popularizado desde finales de los 90 en fiestas electrónicas, raves, discotecas, recitales y hasta en eventos públicos.¹² Estos son sucesos performáticos donde lo esencial pasa cuando sucede el evento mismo (Madrid, 2008). Es decir, aquí se pone el acento en hacer algo durante el evento, hay una interacción entre ellos como emisores y los receptores o audiencia que forman parte del acontecimiento. Esta relación es continua y recíproca, y ello va produciendo sentido a lo largo de la presentación musical; el VJ junto al DJ van generando el ambiente audiovisual, según como sea la situación de su público. El aquí y ahora, es decir, el estar presente en el evento, cobra especial importancia. El evento carece de sentido si no se participa en él, puesto que se desarrolla en tiempo real con los *loops* de videos seleccionados, con la parafernalia de pantallas, luces y equipos requeridos, con el transcurrir sonoro y con las relaciones que se generan entre los que participan allí.

Estas visuales no tienen una narrativa anterior, sino una serie de imágenes predeterminadas que se van combinando según la ocasión. En este sentido, se reorganiza la narrativa audiovisual dado que requiere tener en cuenta el espacio arquitectónico donde van a habitar y tener lugar esas proyecciones. Greenaway (2010) incentiva el lenguaje del *loop visual*, que a través de la tecnología digital cada vez es más accesible a que cualquier persona que lo desee pueda convertirse en productor de estos espectáculos. El artista expresa con entusiasmo que las nuevas tecnologías vinieron a expandir el arte audiovisual, no solo mayor cantidad de personas pueden tener acceso a bienes culturales sino que también ahora pueden apropiarse de las herramientas para crear sus propias obras. En su afán por ver a las tecnologías como un medio democrático para la creación individual, Greenaway se olvida de que aún no hay pleno acceso a las mismas, desde lo económico, como tampoco desde lo cultural.

Sin embargo, esa vanidad sobre las posibilidades de la técnica y de su uso, inscripta en las declaraciones de Greenaway, ya ha sido denunciada con anterioridad por Agamben. Para este autor, estos se olvidan que “los defensores de tales discursos frecuentemente son, a su vez, el resultado del dispositivo mediático en el cual se hallan acogidos” (2007 [2011: 262]). Es decir, estos discursos optimistas son máscaras hipócritas que ocultan el verdadero accionar de los dispositivos “que no apunta a otra cosa que a su propia reproducción” (2007 [2011: 262]). Por ello, para Agamben, nos encontramos “frente al cuerpo social más dócil y más sumiso que jamás hubiese aparecido en la historia de la humanidad” (2007 [2011: 263]) que solo reproduce los discursos que provienen de los distintos dispositivos sociales que lo atraviesan.

De todos modos es innegable que desde hace ya más de una década, gracias a la tecnología digital, que ha hecho más accesibles y livianos los aparatos que permiten generar estas imágenes, las visuales se han vuelto un recurso característico para generar espectacularidad a cierto tipo eventos, en especial aquellos que se dedican a la música electrónica. Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos si con el cambio que propone Greenaway en la escenificación del espectáculo audiovisual, con la renovación de su narratividad y formalidad expresiva, se puede afirmar que realmente haya ocurrido algún efecto de emancipación, tanto en los creadores de estas obras (respecto del uso de los medios y las tecnologías) como en el espectador de las mismas. Muchas veces estos discursos optimistas caen en

sobredimensionar el brillo y la espectacularidad visual como único deleite sin preguntarse por cuestiones más profundas.

Eduardo Russo advierte que existe cierta “función enceguecedora de lo electrónico” (2006: 92). Para él es preciso saber cuál es el tipo de mirada que se construye del espectador de estos eventos, ¿es un ojo asimilado a un punto de vista único que responde a la perspectiva monocular de la cámara audiovisual? Por un lado, el sentido de la vista está bombardeado y rodeado de muchas pantallas que no lo dejan escapar en la oscuridad. También el sentido auditivo queda adormecido puesto que no hay progresión de un conflicto, sino la repetición de formas sonoras y sensoriales. La utilización de música electrónica, de ruidos y de voces, mezcladas para dramatizar las distintas proyecciones, son reiterativas y pareciera que hipnotizan a los cuerpos.

Según Jacques Rancière la pintura, la fotografía, el cine, el video, las instalaciones y todas las demás formas de artes visuales contribuyen a generar “una tensión entre diversos regímenes de expresión” (2008 [2010: 123]) lo que lleva a reconfigurar las percepciones de quienes los observan. Para este autor, las creaciones artísticas que se pretenden críticas no deberían caer en el despliegue del espectáculo en sus producciones. Dicha espectacularidad anularía la función de la crítica y la posibilidad de introducir nuevos sentidos a lo allí presentado. Si bien, en el video las imágenes se deslizan unas sobre otras, mezclándose a través de un programa diseñado por un dispositivo, chocan sobre la pantalla y, por ende, nadie puede negar la opacidad de la misma. ¿Existe un otro lado? Para Rancière, no existe ese otro lado. Para él es muy importante apelar a un arte crítico, que busque el distanciamiento estético para generar un efecto político. Sin ese distanciamiento, el espectador es un mero consumidor que repetirá las fórmulas que le son ofrecidas por los distintos imperialismos. Llegar entonces a ser un espectador emancipado requiere que estos:

Desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse [a la obra] y hacer de ella su propia [obra]. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores (Rancière, 2008 [2010: 28]).

El espectador es un traductor, dado que la obra del artista audiovisual no debería ser considerada como un medio de comunicación unidimensional

sino que, cada uno de sus espectadores hace un recorrido personal y le adjudica su propia interpretación a la misma. La VJ performance es una propuesta abierta para que cada espectador realice su recorrido. La obra audiovisual se convierte solo en una parte de este proceso más amplio. El espectador se encuentra de igual a igual con el artista, pues participa con su mirada y reconstruye su propia narración de la obra a partir de las reflexiones individuales que realiza. Este planteo de Ranciére se hace evidente en el caso de la obra de Greenaway, donde el autor le transfiere a quien participa de su evento de VJ, la responsabilidad de adjudicarle el significado final al obra, en la medida en que despliega los fragmentos visuales necesarios para que éste construya la narración; y, con esta acción de reconstrucción, cree su propia percepción sobre el dispositivo.

De todos modos, en la obra de Greenaway se puede afirmar que esta operación la realiza el propio artista al concebir esta obra *crossmedia* como un proyecto-manifiesto que genera varias expresiones en diferentes soportes y formatos –como libros, filmes, exhibiciones, acontecimientos performáticos, página Web, videojuegos– que se van traduciendo entre sí y elaborando nuevas narraciones sobre la misma historia. Solo con esta operación creativa por parte de todos los que participan de la obra, y no solo de unos pocos que tienen acceso a las herramientas de traducción, se podría hablar de un cambio radical en el dispositivo audiovisual como propone Greenaway. Por ello, en la Era de la Pantalla que augura este artista, las mismas no deberían ser meras superficies pasivas sino que, se deberían convertirse en verdaderos palimpsestos. Cuestionando su materialidad se puede correr el velo creado por el mero entretenimiento superficial y, así, seguir abriendo el camino hacia la magia creativa del audiovisual.

El audiovisual es inasible, más aún una VJ performance que requiere de una escenificación del aquí y ahora. En este tipo de acontecimiento performático: ¿cuál es la obra?, algunos pensarán que es lo audiovisual, otros el evento, e incluso están los que creen que una vez terminado el mismo solo queda su registro en fotografías y otros videos. La cámara de video graba el video proyectado; el soporte se registra a sí mismo para autodocumentarse. A partir de estos videos se puede reconstruir el evento, pero ya va a estar fragmentado en los distintos puntos de vista que ha registrado por separado cada camarógrafo. Esos pequeños cortes que hoy se difunden en la Web plantean, sin buscarlo, comentarios acerca del propio dispositivo, ya que son cómplices de la intromisión mediática.

El dispositivo audiovisual es por la tecnología. Por ello es necesario discutir acerca de la materialidad y los mecanismos de producción de sus realizaciones. Greenaway busca una forma de reinventar el cine y así llegar al poscine. Utiliza al audiovisual como punto de partida para sus proyectos, pero también incorpora otros campos del arte y pretende liberar al público de ser un mero espectador. De todos modos, la espectacularidad de su obra, si bien crea nuevas sensibilidades aún se rige según las demandas del mercado. Por momentos el discurso de Greenaway cae en cierto optimismo ingenuo y queda capturado en las dichosas profecías del dispositivo mediático. De todos modos, su VJ performance trae a escena de manera crítica diversos temas de la realidad contemporánea. Apela a un doble filo que lleva a tomar conciencia, por un lado, sobre las nociones históricas que representa y, por el otro, sobre el propio lenguaje técnico del dispositivo audiovisual (como él mismo se pone en práctica en la creación artística y actúa sobre los cuerpos). Greenaway se escapa de la mera reproducción que avala el dispositivo para buscar y generar nuevas acciones en quienes se enfrentan a las pantallas.

Está en la figura del artista audiovisual la tarea de elaborar procesos cuyo

—

La figura del
espectador, ya no
atado a la pasiva
butaca cinematográfica,
toma importancia en
la obra de Greenaway,
quien pretende
involucrarlo en el debate
sobre los usos del
audiovisual en nuestra
vida contemporánea.

contenido apele al distanciamiento, a la reflexión y a la creación de un nuevo saber. Los mismos no deberían quedar en la fascinación superficial del entretenimiento sino que deben invitar a la construcción de juicios críticos, para no ser meramente consumidos por la fascinación tecnológica que brinda el medio audiovisual. Así se entiende a la figura de Greenaway como ejemplo para dar cuenta de la intersección entre el arte y la técnica, en tanto realizador de estas formas poéticas mediante la reflexión sobre su propio hacer, sobre la materialidad del audiovisual y sobre el acto mismo de la representación. Busca la modificación de una forma de sensibilidad

audiovisual. Sin embargo, no es el único que se preocupa por estas cuestiones, tan solo con empezar a buscar representantes en el ámbito internacional, como local, se verá que hay una larga lista de realizadores que cuestionan su trabajo con los materiales. Ante la omnipresencia de imágenes que circulan en nuestra vida cotidiana estos artistas no solo buscan formas de hacer o de decir, sino que investigan sobre el dispositivo intentando profanarlo.

Como bien lo recuerda Kozak (2006), “el arte siempre se relaciona con la técnica”, por ello el audiovisual antes que una herramienta es también un dispositivo cuyas prácticas deben ser cuestionadas. Si bien, Greenaway es muy optimista en su discurso sobre el avance tecnológico del audiovisual, además plantea objeciones a las prácticas institucionales. Se propone hacer recorridos experimentales y transgredir el dispositivo.

La figura del espectador, ya no atado a la pasiva butaca cinematográfica, toma importancia en la obra de Greenaway, quien pretende involucrarlo en el debate sobre los usos del audiovisual en nuestra vida contemporánea. El énfasis está puesto en la actividad que este espectador debe realizar para completar la narratividad de los sucesos allí representados. Quien se enfrenta a las obras asume el rol de traductor: debe buscar la historia en sí, la de Luper, la del uranio, la del siglo XX, incluso la del dispositivo, pero tamizada bajo el prisma de sus propias competencias culturales y su propia sensibilidad personal.

Siendo piezas que no se repiten de manera igual dos veces, el azar, un elemento que se encuentra más del lado de lo mágico que de la determinación tecnológica, cobra real importancia en estas obras. Por ello, sus obras desde su propia reproductibilidad técnica, restituyen, tanto para aquellos que las presencian en vivo como para aquellos que solo se acercan a ellas desde otro medio o documento que las haya registrado, ese aquí y ahora de lo irrepetible que parecía olvidado, y hasta perdido. Según Rodrigo Alonso (2005), las opciones que brinda el azar:

Prolongan el desplazamiento del hombre de su centro de poder frente al mundo [...] pero al mismo tiempo abren las puertas a universos posibles más allá de las limitaciones de la imaginación y la mente humana.¹³

Las llamadas *nuevas tecnologías* muchas veces caen en la reactualización de viejas apuestas de representación afianzando los discursos del dispositivo

audiovisual. Es necesario evidenciar la naturaleza del vínculo entre los elementos heterogéneos que lo constituyen, para así dar cuenta que sus procedimientos están dispuestos a perpetuar ciertos regímenes sensibles. De lo contrario, en lugar del anuncio del fin de la Era del Cine y del comienzo de la Era de la Pantalla se estará en presencia de un constante giro en falso del mecanismo. Las pantallas solo esconderán detrás de sí el vacío de la potencia creadora de los individuos. Como las liebres que cuando son sorprendidas en plena oscuridad de la noche por los faroles de algún vehículo que circula veloz por la carretera se quedan inmóviles, seducidas por el haz de luz, nosotros nos quedamos paralizados, inertes, frente al despliegue tecnológico del dispositivo que nos arrastrará en su vorágine y, como a la liebre, solo nos esperará ser aplastados al perder la propia vida. Para que el audiovisual no nos guíe hacia una parodia de la novedad de las posibilidades tecnológicas representada sobre las pantallas brillantes, es necesario hacerles un tajo, profanarlas –en términos de Agamben–, adueñándose de sus usos, sus lenguajes, para así hacerlos propios y echar luz sobre la totalidad del dispositivo. La experimentación que el artista audiovisual haga sobre él será clave para evitar caer en lugares comunes y potenciar nuevas visualidades y percepciones del mundo.

Entonces, deberemos profanar el dispositivo audiovisual, como propone el Quijote de Agamben,¹⁴ que reactualiza el tajo de Lucio Fontana sobre el lienzo, pero esta vez sobre la pantalla (sea de cine, televisión o video), y descubrir que nos devela esa luz o esa oscuridad, ¿hay un otro lado?

Notas

¹ Véase el artículo de Claudia Kozak “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”, disponible en: http://www.exposicia.com/j06_kozak.html

² Entre ellos podemos mencionar a Vilém Flusser, Raymond Bellour, Jean-Louis Comolli y Philippe Dubois, entre otros. En el ámbito local, Jorge La Ferla y Eduardo Russo también han escrito sobre esta problemática.

³ Véase Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.

⁴ El texto de Agamben, G. *¿Qué es un dispositivo?*, disponible en: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

⁵ Aquí se refiere a que si bien los discursos sobre las nuevas tecnologías auguraban nuevas formas de representación, dicha innovación no ha sido radical. Si bien hubieron muchos quiebres, experimentaciones y búsquedas, no hubo un *cambio sustancial* en la representación.

⁶ Además de los autores mencionados en *supra* nota 2, se pueden mencionar a Lev Manovich, Arlindo Machado, Gerardo Yoel, Rodrigo Alonso, entre otros.

⁷ Peter Greenaway visitó Buenos Aires en septiembre de 2010 con el motivo del estreno de uno de sus documentales: *Rembrandt's J'accuse*. En dicha ocasión dictó una “Clase Magistral” en el British Arts Centre de Buenos Aires, de la cual se ha desgrabado el audio para realizar este artículo.

⁸ Los *videojockeys* (VJ) son aquellos creadores –diseñadores o artistas– que mezclan por medio de una computadora o consola, *loops* prearmados de video de distintos formatos y los mismos son proyectados sobre alguna superficie o pantalla. Estas proyecciones son montadas en vivo y están en sintonía con la música u otro tipo de acción en eventos, por lo general, relacionados con la música electrónica.

⁹ Se puede destacar la apertura de la 16^a Edición del Festival de Artes Electrónicas Videobrasil (2007), disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=qDUk2e233Jw>; y <http://www.youtube.com/watch?v=ehUvrKTkaZs>

¹⁰ Existe una relación de simetría con el filme *El Ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) donde la vida de Charles Foster Kane, un magnate de los medios de comunicación y un coleccionista de objetos artísticos, es contada a través de múltiples puntos de vista.

¹¹ Véase el texto de Giorgio Agamben, *Profanaciones* (2005), para ampliar el concepto de “profanación” y se recomienda la lectura del capítulo “Los seis minutos más bellos de la historia del cine” (p. 123).

¹² Como antecedente, se puede mencionar el uso significativo del audiovisual que hizo el grupo de rock irlandés U2 en su tour Zoo TV, realizado entre 1992 y 1993, para promocionar su álbum *Achtung Baby*. En esta gira el grupo planteó una puesta con pantallas gigantes y *show multimedia* que incluía una conexión vía satélite en vivo con un corresponsal en Sarajevo, eslóganes de filmes y un canal de televisión, con el fin de generar en la audiencia una sobre-carga sensorial. En esta propuesta escénica las imágenes audiovisuales no están para el mero entretenimiento, sino que se buscó crear un mensaje que interpelara a la audiencia y que se encontrara en relación simétrica con el contenido de las letras de las canciones del grupo. El audiovisual que se emitía desde las pantallas cuestionaba las nuevas tecnologías, el compromiso moral, la posición frente a la guerra y se encontraba en estrecha relación con el sonido de la banda. Lo original de la propuesta de U2 fue que en cada recital la transmisión del video podía variar según el evento en vivo. El video de las pantallas era generado en directo.

Ya desde el origen del video, en distintos lugares como recitales, *pubs* o clubes bailables se encontraron pantallas que emitían cierto tipo de audiovisual, desde películas proyectadas en pantallas a emisiones televisivas; pero estas exhibiciones eran armadas previamente (ver Alonso, 2005; Machado, 2000; Bellour, 2002 [2009]). Es decir, se podía proyectar una película reconocida desde principio a fin sin modificar su trama. Se puede considerar que fue a partir

de la propuesta de U2 que se incorporó la generación de audiovisuales en el momento en que el evento se estaba produciendo. En eventos, como la Creamfields, las visuales dominan la escena de todos los escenarios y acompañan cada performance de los DJ's. Hoy son populares en las discos donde hasta se ha creado una cabina especial para el VJ, contigua al del DJ.

¹³ Véase el artículo de Rodrigo Alonso (2005) “El espacio expandido”. Recuperado en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/espacio_expandido.php

¹⁴ Véase el capítulo “Los seis minutos más bellos de la historia del cine” publicado en el libro *Profanaciones* de Giorgio Agamben (2005 [2009]).

Bibliografía

- Agamben**, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Éditions Payot & Rivages, 2007; en *Revista Sociológica*, trad. de R. Fuentes Rionda. Mayo-agosto de 2011, año 26, N° 73, pp. 249-264.
- *Profanazioni* [2005]; *Profanaciones*, trad. de F. Costa y E. Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Alonso**, Rodrigo. “El espacio expandido” (2005), recuperado en http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/espacio_expandido.php
- Aumont**, Jacques; **Bergala**, Alain; **Marie**, Michel y **Vernet**, Marc. *Esthétique du film*. París: Éditions Fernand Nathan, 1983; en *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. esp. de N. Vidal. Barcelona: Paidós, 1985.
- Bellour**, Raymond. *L'Entre-Images*. París: La Différence, 2002; *Entre imágenes*, trad. esp. de A. Vettier. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Block de Behar**, Lisa. *Medios, pantallas y otros lugares comunes*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009.
- Comolli**, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. París: Verdier, 2009.
- Deluze**, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje literario*, comp. C. Ferrer. Montevideo: Nordan, 1991, 7º 2.
- Dubois**, Philippe. *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.
- Flusser**, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1983; en *Una filosofía de la fotografía*, trad. esp. de T. Schilling. Madrid: Síntesis, 2001.
- Foucault**, Michel. *Saber y Verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.
- *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1976.
- Greenaway**, Peter. “Clase Magistral” [conferencia], en British Arts Centre de Buenos Aires. Buenos Aires: 2010, desgrabación de audio.
- “LUPERCYCLOPEDIA VJ Performance” [2005]. Recuperado en <http://www.peter-greenaway.info>

-
- Gubern**, Román. "El cine después del cine", en *Historia General del Cine. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995, vol. 12, pp. 289-309.
- Kozak**, Claudia. "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas" [2006]. Recuperado en http://www.expoesia.com/j06_kozak.html
- La Ferla**, Jorge. *Cine (y) digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Lyotard**, Jean-Francois. "Les Immatériaux" [1985], en *Thinking about exhibitions*, eds. Greenberg et al. Nueva York: Routledge, 1996, pp. 159-175.
- Machado**, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Madrid**, Alejandro. *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Manovich**, Lev. *Software Takes Command*. Milan: Olivares Edition, 2010.
— *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Rancière**, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions, 2008; en *El espectador emancipado*, en trad. esp. de A. Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Russo**, Eduardo. "El ojo electrónico. Mirada, cuerpo y virtualización", en *¿Realidad virtual?*, comp. M. Zatonyi. Buenos Aires: Ediciones Geka, 2006.
- Yoel**, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

Webgrafía

Real Academia Española:

<http://www.rae.es>

Peter Greenaway:

<http://petergreenaway.org.uk/tulse.htm>

Proyecto The Tulse Luper Suitcases:

<http://www.tulselupernetwork.com/basis.html>

Videojuego online ganador del concurso:

<http://www.tulseluperjourney.com/>

Videos de las VJ performance:

Primer presentación en Club 11, Amsterdam, 2005:

<http://vimeo.com/3090924>

Apertura de la 16º Edición del Festival de Artes Electrónicas Videobrasil, 2007:

<http://www.youtube.com/watch?v=qDUk2e233Jw>

<http://www.youtube.com/watch?v=ehUvrKTkaZs>

Tulse Luper Tour en Cracovia, 2007:

http://www.youtube.com/watch?v=JdAucw2eX_E&feature=related

Media Forum MIFF, 2008:

<http://www.youtube.com/watch?v=qs3aOt62jV8&feature=related>

Greenaway explica su proyecto en México, 2009:

<http://www.youtube.com/watch?v=yjiN0k4F7fl>

Luperpedia, Bucarest, 2011:

<http://www.youtube.com/watch?v=2SuxmmsPTA0&feature=related>

Imágenes de la ciudad, la periferia y el campo en el cine argentino

10

Ariadna García Rivello
y Alfredo Marino*

Tradicionalmente hubo querellas y diferencias políticas e ideológicas entre lo urbano y lo rural. El cine argentino se encargó de representar simbólicamente la realidad de nuestro país, y en esa representación generó imágenes cargadas de sentidos y valores.

La ciudad, la periferia y lo rural son retratados por el séptimo arte evitando la inocencia y anteponiendo un lente particular para cada sector. Al mismo tiempo, esos valores con los que se impregna cada espacio surgen de los elementos significantes que cada uno muestra a los ojos del cineasta. Y esos entornos retratados por el cine nos muestran también, voluntaria o involuntariamente, las condiciones medioambientales de cada espacio. El objeto del presente trabajo es poner en evidencia cómo quedan configurados literal o metafóricamente estos espacios, qué valores éticos y morales se asigna a cada uno.

La ciudad aparece abigarrada, llena de edificios, con un dinamismo exacerbado, transeúntes apurados, automóviles, colectivos, taxis, que dan cuenta de un modo de vida adaptado a ese medio ambiente. La presencia de residuos, botellas, papeles tirados, nos hablan de una actitud descuidada. En estas representaciones de lo urbano también se muestran edificios emblemáticos, como el Congreso, el Obelisco, los bancos. Es en la ciudad donde surge la corrupción, que acompaña a los avances de la sociedad hacia el consumo y el capitalismo extremo, o hacia la explotación y el saqueo de

sus habitantes, tanto por instancias gubernamentales como por la violencia que se genera en personas marginadas por la sociedad.

El cine argentino también se encarga de mostrarnos el espacio rural. La amplitud del paisaje pampeano, espacios abiertos, poco habitados, un lugar deseado por los habitantes urbanos. Desde la mirada simbólica del cine, el campo pareciera no estar aún corrompido por el lujo ni el consumo vanos.

Pero, entre estos dos espacios aparece un tercero, el de la periferia urbana, donde las estadísticas se tornan inciertas, donde los habitantes de este medio ambiente se nutren de los desechos de la ciudad.

Este lugar de la periferia resulta ser el más afectado por la falta de políticas medioambientales, ya que ese espacio coincide con el de los basurales, los ríos contaminados, la evacuación de productos químicos e industriales, que producen graves efectos sobre la salud humana.

Este medio ambiente periférico es retratado fundamentalmente por el llamado “cine político”, con películas como *Tiredié* (1958), *Los inundados* (1963), ambas de Fernando Birri, *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas o *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) de

—

Algunos cineastas se
preocuparon
tempranamente por
mostrar el hambre y la
miseria de estos es-
pacios, habitados por
los que menos po-
sibilidades tienen de
acceder a una
vida digna.

Raimundo Gleyzer, de donde surge que estas personas marginadas por el sistema elaboran un sistema de creencias, normas morales y mentalidades que son diferentes de lo urbano y de lo rural.

Según Juan Carlos Portantiero, en la sociedad argentina se vive una situación de empare hegémónico entre la burguesía agroexportadora (rural) y la burguesía industrial (urbana), donde la economía va haciendo un movimiento pendular de una hacia otra, favoreciendo a uno u otro sector.

Pero, en el medio de este movimiento pendular existe un sector social que también se desplaza de un extremo al otro, quedando sin

identificación. Los sectores marginales son, en definitiva, la variable de ajuste de cada vaivén del péndulo social.

La industrialización incipiente que se produce en Argentina en los años 30 genera un desplazamiento de habitantes del campo a la ciudad, y la consiguiente configuración de asentamientos precarios y supuestamente provisarios, pero que luego se transforman en las llamadas “villas miseria” o “barrios de emergencia”. Es en estos lugares donde la población está en mayores riesgos de contraer enfermedades debidas a la falta de políticas de saneamiento y urbanización.

Películas como *Tiredié*, a través del llamado “cine encuesta social”, ponen en evidencia, denuncian esa situación de precariedad, donde los habitantes se ven obligados a vivir de la limosna y los desechos urbanos.

En este lugar de intersección entre las esferas de lo rural y lo urbano es donde se generan los mayores conflictos, donde se ven las respuestas más violentas de sus habitantes frente a la realidad ambiental en que viven.

De acuerdo con el artículo “Determinantes de la violencia social frente al nuevo milenio”, publicado en *Revista de Higiene y Medicina Social*, de Mazzafaro, Giacomini y Marconi, se describen los siguientes factores como coadyuvantes de la violencia social:

- *De naturaleza política*: es necesario ver las diferencias entre los conceptos de desigualdad, que depende de causas naturales en las diferencias de los sujetos y el concepto de inequidad, cuando las diferencias son evitables.
- *De naturaleza económica*: donde el desigual crecimiento económico produjo una gran polarización en la sociedad, que se traduce en la concentración de la riqueza en pocas manos, por un lado, y en el crecimiento de las villas miseria por otro.
- *De naturaleza laboral*: la flexibilización laboral, el crecimiento de la informalidad en los puestos de trabajo, el desempleo y la subocupación, apuntala la polaridad antes señalada.
- *De naturaleza espacial*: la urbanización, es decir, el traslado de población de los sectores rurales a las ciudades, el hacinamiento poblacional, no se produce pacíficamente. Los nuevos grupos son aceptados con dificultad por los que ya estaban instalados en el mundo urbano. A esto hay queadir que los recién llegados se ven obligados a instalarse en regiones alejadas de los centros urbanos y en condiciones edilicias, territoriales y de higiene que los tornan vulnerables frente a diversas enfermedades.
- *De naturaleza educativa*: la lejanía de los centros urbanos implica también

estar lejos de centros de educación. Según el grado de educación alcanzado, se observa una modificación en las actitudes violentas: a mayor educación menor nivel porcentual de violencia, ya sea social o familiar. Por otro lado, el nivel de educación marca también las posibilidades laborales de los individuos: a menor nivel educativo, menor posibilidad de ingreso económico para satisfacer las necesidades básicas de los individuos.

- *Del cuidado de la salud:* los factores mencionados anteriormente tienen una injerencia directa en el aspecto sanitario de las poblaciones marginales.

De esto se desprende que la implementación de políticas de urbanización y saneamiento de estos espacios sea una causa urgente.

Algunos cineastas se preocuparon tempranamente por mostrar el hambre y la miseria de estos espacios, habitados por los que menos posibilidades tienen de acceder a una vida digna.

Cuando decimos que estos habitantes ocupan la intersección de los espacios urbano y rural, planteamos que sus desplazamientos van en ambas direcciones. Ubicados geográficamente en la transición de la ciudad al campo (en la mayoría de los casos), encuentran modos de vida precarios tanto en uno como en otro lado (obreros, jornaleros, vendedores ambulantes, mendigos).

Las películas que narran estas vidas no son, por lo general, éxitos de público, ya que la posibilidad de identificarse con los protagonistas es prácticamente nula. Generalmente tienen reconocimiento tardío, como historia del cine.

A estas personas marginadas, la ciudad las mira con desprecio. Les hacen notar que no pertenecen al sistema, mas luego pretenden juzgarlos según las normas de éste. Pero es el mismo sistema quien los marginó. Elías Neuman plantea:

Si es la sociedad la que ha roto el contrato social, victimizando a una gran cantidad de seres humanos que han caído por la borda, que han quedado fuera de él, cabría hablar de las legitimidades y sus fantasmas, así como de una segunda victimización que ocurre cuando se transgrede la ley penal.

Esta marginación, iniciada con las corrientes migratorias del campo a la ciudad en los años 30, se profundiza en los 50. Si a esto le agregamos la polarización más aguda que se generó en los 70 con la destrucción sistemática

del movimiento obrero y la persecución gremial durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional, y la continuación de esta fractura interna de la sociedad en la década menemista, tenemos como consecuencia una gran polarización social y una expansión de los territorios habitados en condiciones de precariedad.

Uno de los mayores problemas que se plantea es la contaminación de las napas hídricas a causa de la falta de redes cloacales. Como consecuencia de esto, poblaciones enteras manifiestan síntomas de enfermedades cutáneas, parásitos y otras.

Por su parte, el campo contrata a estos pobladores marginales como jornaleros.

Tironeados por los dos sectores más poderosos económicamente, estos grupos sociales se mueven según el péndulo se acerque a la burguesía agroexportadora o a la burguesía industrial.

Conclusión

Podemos concluir planteando que la mirada utópica que tienen las representaciones simbólicas del campo y la ciudad en el cine nacional –positiva en el primer caso, como medio ambiente sano, puro, habitable, poblado de personas de buen corazón y nobleza; negativa en el segundo, donde la ciudad se muestra corrupta, despectiva, contaminada, inhabitable– cambia cuando nos ubicamos en la intersección de ambos espacios, pues los hombres marginados por el sistema no solo viven de los despojos de uno y de otro sino que, además, tienen una moral que no es ni de un ámbito ni de otro.

Frente a estas situaciones es que las políticas medioambientales deben actuar para evitar la degradación física y moral de grandes grupos poblacionales.

El cine argentino lo muestra de distintas maneras, con distintas estéticas; pensemos en *Nobleza Gaucha* (1915) de Cairo Gunche y De la Pera, *Pisioneros de la tierra* (193?) de Mario Soffici, *Tiredié* (1956-1958) y *Los inundados* (1963), ambas de Fernando Birri, *Crónicas de un niño solo* (1964) de Leonardo Favio, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (196?) de Raimundo Gleyzer, *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain, *Pizza, Birra, Faso* (1998) de Caetano y Stagnaro; pero siempre deja en claro que aquellos que son marginados por el sistema no son criaturas

deshumanizadas que merecen vivir de los despojos ajenos, sino que sienten, aman, sufren, viven y mueren en condiciones injustas y degradantes para la especie humana.

Notas

* Trabajo presentado en las XXV^a Jornadas de Investigación de la FADU, SI+amb (Buenos Aires: 2011).

Bibliografía

Mazzafero, Vicente Enrique; **Giacomini**, Hebe y **Marconi**, Élida. “Determinantes de la violencia social frente al nuevo milenio”, en *Revista del Instituto de Higiene y Medicina Social*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Medicina, Instituto de Higiene y Medicina Social.

Wacquant, Loïc. *Parias urbanos, Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

La poesía y el audiovisual

Alberto Cassone

11

El recorrido de la poesía es realmente muy extenso, se cree que se remonta a aquel primitivo momento en que, como afirma A. Kojeve en *La idea de la muerte en Hegel*¹ el hombre en tanto animal natural se negó a sí mismo y se transformó en ser cultural. Ciertamente no hay registros de aquella época, no obstante, en ese momento es donde se constituye el animal simbólico que devino en el ser actual.

El lenguaje de los símbolos es un lenguaje al límite y es el lenguaje de las artes en general y también de la poesía. Quizás por eso la poesía guarda ese sentido enigmático y por momentos ambiguo. Pero ¿qué significa lenguaje al límite? Es el límite del logos, de la razón, de lo conocido, de aquello que no se puede explicar y comprender a través del discurso, en el paradigma² reinante.

La poesía, entonces, trabaja allí, en ese borde creando símbolos. Está mirando de frente lo misterioso, lo desconocido e intenta traducir. Lo intenta, pero solo a veces lo logra.

Aquel hombre primitivo antes de salir a cazar un bisonte lo dibujaba. Pretendía capturar su esencia dentro del contorno. Entonces, una vez terminado el dibujo, solo restaba salir a tomar lo que en el dibujo ya estaba capturado. Si el bisonte mataba al hombre algo del dibujo estaba mal. Esta pretensión de correspondencia entre la forma y su esencia se comprendió con el tiempo que fallaba. Lo mismo ocurrió con la palabra que pretendía

dar cuenta de la totalidad de “la cosa” de la dominación del objeto. La correspondencia entre la palabra y la cosa nombrada también falla y esto enseguida lo veremos.

En la estructura de la conciencia mítica la comunidad tenía la posibilidad de comprender, a través de los relatos, sus orígenes. En los ritos estaba el Tótem que lo explicaba todo. Finalizada la ceremonia los hombres salían con las piraguas, tiraban las redes y los cardúmenes eran atrapados. Pero un día esto no se cumple y aquí también aparece la falla. Los hombres al principio creyeron discernir lo que los dioses querían, pero luego, ante la ausencia de los peces, la ceremonia debe repetirse. O sea, no hay correspondencia entre la palabra y aquello que es nombrado, entre dibujo y bisonte, entre palabra del rito y cardumen, entre los dioses y los hombres. Aunque no hay exactitud en las fechas para situar aquellas civilizaciones del hombre del mito, algunos afirman que se desarrollaron unos ocho mil años antes de Cristo. Deben pasar, entonces, más de siete mil años (entre el 300 y el 500 a.C.) para que sobrevenga la conciencia trágica, es decir, la confirmación de la falta de correspondencia entre la palabra y el mundo. Lo que el hombre de la tragedia comprende es que esta falta se debe a una condición intrínseca humana. Trágico es lo que le ocurre a un hombre cuando cree que su palabra es el mundo: “Yo he comprendido”, “Yo digo”, “Yo hago”.³

Este devenir trágico del hombre se convierte en metáfora, en símbolo. Y la poesía pasa a ocupar, definitivamente, el límite del lenguaje. El hombre hará el intento por lo imposible, aunque más no sea para rozar “algo” del sentido.

En la poesía se mantiene, como en toda expresión artística, el intento de contar “lo imposible”, aquello que sentimos o que ocurre y que “no cabe” en el lenguaje.

“La poesía es el ámbito modular del lenguaje, la creación primera en el proceso de enunciar”⁴ dice Karl Jasper. La poesía es la forma esencial de expresión en la tragedia. Del hombre del mito (aproximadamente 8000 a.C.) indiferenciado dentro de su comunidad, al hombre de la tragedia (300 a 500 a.C.) que logra manifestar su individualidad:

La poesía se transforma en el elemento del lenguaje por cuyo intermedio todos los contenidos se conciben como representaciones, la comunicación de más vasto alcance de lo que ha sido revelado. La invocación a los dioses

en himnos y plegarias, desde la magia de las palabras en el acto de sacrificio hasta la representación de los destinos humanos.⁵

Si imaginamos por un instante aquel hombre primitivo delante del fuego, entre las llamas, entre los troncos que arden, rodeado de figuras desconocidas talladas en maderas, máscaras, amuletos, cabezas de animales hoy desaparecidos, y apelando a nuestra memoria primitiva, a la remota memoria humana, seguramente encontraremos un vínculo entre un verso de hoy con alguno imaginario en medio de esa ceremonia ancestral. Aquel hombre hace el intento por comprender, por traducir en palabras aquello que percibe, igual que hoy, miles de años después. Es el caso de Giuseppe Ungaretti, un poeta italiano que durante la Primera Guerra Mundial escribió algunos poemas en medio de las trincheras cuando los momentos de descanso se lo permitían:

Soldados

*Se está como en otoño
sobre los árboles
las hojas.⁶*

Es importante mencionar a esta altura a los poetas románticos del siglo XVIII como Blake y Coleridge, porque eran fervientes opositores a la concepción de un mundo mecanicista, representado por Newton y Locke que despreciaban las creaciones de la imaginación romántica porque las consideraban meras fantasías. Los poetas románticos creaban mundos imaginarios, perseguían el ideal utópico, y en ese recorrido se constituyeron en poetas. Estos versos de Blake lo demuestran:

*Ver el mundo en un grano de arena
y el cielo en una flor silvestre
Encerrar el infinito en la palma de la mano
Y la eternidad en una hora.⁷*

Hay en todos ellos una búsqueda en el límite. Esta vez la búsqueda en el límite está en el interior del ser y es la máxima creación de la corriente romántica que aún hoy perdura.

En este recorrido vertiginoso, si retornamos al siglo XX, no podemos olvidarnos de Borges, alguien que en sus palabras, entre otras muchas cosas, nos anticipó al sujeto múltiple y partido de la Posmodernidad:

Una brújula

*Todas las cosas son palabras del
Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
Escribe esa infinita algarabía
Que es la historia del mundo. En su tropel*

*pasan Cartago y Roma, yo, tú, él.
Mi vida que no entiendo, esta agonía
De ser enigma, azar, criptografía
Y toda la discordia de Babel.*

*Detrás del nombre hay lo que no se nombra,
Hoy he sentido gravitar su sombra
En esta aguja azul, lúcida y leve,

que hacia el confín de un mar tiende su empeño
Con algo de reloj visto en un sueño
Y algo de ave dormida que se mueve.⁸*

Y en el siglo XX la fascinación por la imagen que se desarrolla con la aparición de los distintos medios audiovisuales es posible que se deba a la remota pretensión humana de correspondencia entre lo nombrado y el mundo, entre lo capturado en imágenes y el mundo. Es decir, nos dejamos engañar para creer que lo que allí ocurre es “el mundo” es lo verdadero. Nuevamente lo esencialmente humano que el hombre de la tragedia había descubierto. La repetición, más allá de los tiempos y de las formas expresivas. Tarkovski lo comprendió y lo plasmó artísticamente de manera genial. En un fragmento de su filme *Stalker* dice: “El hombre escribe porque duda, porque sufre. Si supiera ¿para qué escribir?”. El arte vincula al hombre a ese otro mundo más allá del racional.

En este arte audiovisual la poesía romántica hizo grandes aportes, como lo vemos en el filme *Los muertos o Desde ahora y para siempre* como se conoce

aquí. En el parlamento final, el personaje del señor Conroy, luego de enterarse del antiguo y verdadero amor de su esposa Gretta en la adolescencia con el joven, Michael Furey, ahora muerto, parado frente a la ventana dice:

La nieve cubre toda Irlanda, cae sobre cada rincón de la oscura planicie central. Sobre las desnudas colinas. Cae suavemente sobre el pantano [...]. Uno a uno todos nos convertimos en sombras. Es mejor llegar audaz al otro mundo, en la gloria plena de la pasión, que marchitarse de melancolía con los años ¡Cuánto tiempo encerraste en tu corazón la imagen de los ojos de tu amado! Nunca sentí algo así por ninguna mujer. Ese amor para siempre. Pienso en todos los que alguna vez existieron, desde el principio de los tiempos y en mí, efímero como ellos, apagándome dentro de un mundo gris, como todo a mí alrededor. Dentro de ese mundo todo se consume y desvanece. La nieve cae, cae sobre el solitario cementerio donde yace Michael Furey. Cae tenue a través del universo y tenue también, como el descenso hacia su último final, sobre todos los vivos y los muertos.⁹

Percibimos que el texto “algo” ha rozado, algo que no llegamos a comprender en toda su dimensión, ni con la palabra, ni tampoco ayudado por la belleza de las imágenes. Sin embargo nos llega, aún físicamente y nos llega así porque el sentido último, apenas rozado, no entra totalmente en el lenguaje, ni en la imagen ficcional.

Hasta aquí se han mezclado Borges con Ungaretti y algún ser ancestral, además de Houston: con Tarkovski. En el *Aleph* de Borges, el inconcebible universo es todo en el mismo instante, no hay un antes y un después. Igual que en la poesía, donde solo podemos aspirar a percibir algo de eso inconcebible y dejarnos llevar.

Notas

¹ Kojeve, Alexandre. “Introducción”, en *La idea de la muerte en Hegel*. Buenos Aires: Leviatán, 2003.

² Paradigma: es el conjunto de creencias y pensamientos que, para cada época histórica intentan explicar el mundo que nos rodea, desde lo social, lo político, lo económico, lo científico-tecnológico, lo filosófico, lo religioso y lo artístico. Componen un corpus de conocimiento a través del cual la razón se fundamenta para afirmar las verdades de ese momento histórico. Los cambios de esos paradigmas fueron lentos en la Antigüedad, pero son cada vez más rápidos

actualmente. Hay cuatro disciplinas que trabajan, permanentemente, en el límite del paradigma, trayendo de lo desconocido, de lo que está más allá de la razón, a lo conocido. Traducen lo extrarracional en discurso, en razón. Estas incorporaciones son las que tarde o temprano harán cambiar las verdades del paradigma y por lo tanto al paradigma mismo. Esas cuatro disciplinas son: la Filosofía, la Ciencia, la Religión y el Arte. Y en esta última se encuentra la poesía. Como ejemplo basta decir que en la época pre protolírica se daba como verdad que la tierra era plana y estaba sostenida por cuatro elefantes. Esta era una verdad que como sabemos ha caído, como seguramente algún día caerán las verdades que sostienen al paradigma actual.

³ Edipo todo el tiempo cree saber, sin embargo, ese es su error trágico.

⁴ Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ungaretti, Giuseppe. *Per conoceré Ungaretti*. Milán: Mondadori, 1986.

⁷ Bowra, C. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

⁸ Borges, Jorge Luis. *El Otro, El Mismo. Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1987.

⁹ Houston, J. *Los muertos*, 1988. Filme basado en el cuento “Los muertos” de James Joyce.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *El Otro, El Mismo. Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1987.

Bowra, C. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.

Kojeve, Alexandre. “Introducción”, en *La idea de la muerte en Hegel*. Buenos Aires: Leviatán, 2003.

Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991.

Ungaretti, Giuseppe. *Per Conocere Ungaretti*. Milán: Mondadori, 1986.

Filmografía

Stalker (Andréi Tarkovski, 1979).

Los muertos (Jhon Houston, 1988).

Huellas para un análisis sobre el gusto

Anabella Speziale

12

*Un recorrido por la obra
de Pierre Bourdieu: La distinción,
criterio y bases sociales del gusto**

A modo de introducción

Durante los últimos años, las investigaciones sobre cultura popular han comenzado a estudiar los cambios que se están produciendo sobre las estructuras tradicionales de creación de bienes simbólicos y como las mismas se han transformado en nuevos modelos de productos culturales. Se evidencia lo que se ha denominado una “estetización” de lo cotidiano donde las formas culturales se manifiestan por todas partes. Estamos viviendo en un mundo tecnológico donde la cultura se ha alejado de los antiguos aspectos estéticos y se ha convertido en una de sus industrias. Por lo tanto, los estudios sobre la cultura popular enfrentan cuestiones de valor, juicio estético y poder cultural. ¿Cuál es la distinción contemporánea entre “arte” y “cultura popular”? ¿Qué se puede esperar del arte en una sociedad cultural saturada? ¿Qué hace que consumamos ciertos productos culturales? ¿La industria cultural ha impuesto la estandardización, dejando lejos la libertad de opción? ¿Qué es lo que define el gusto de cada uno? ¿Realmente existe un movimiento alternativo en el juego de la cultura?

Las teorías de Pierre Bourdieu parecen ser útiles para entender las aplicaciones culturales: el gusto y la cultura de la sociedad de consumo. En su libro *La distinción, criterio y bases sociales del gusto* (*La distinción*), él toma la categoría del gusto como su objeto de estudio y está interesado en fundamentar cómo

las preferencias y las selecciones sociales son manipuladas por los discursos dominantes. De hecho, analizando cómo las formas culturales ganan valor en el conjunto de las preferencias que determinan diversos tipos de formas de vida; así demuestra que la apropiación cultural, como el gusto, depende de la clase social, y así es legitimado el campo de la producción cultural.

En las páginas que siguen se tratará de desarrollar dos aspectos. Primero se describirán los aspectos teóricos que se derivan de la obra de Pierre Bourdieu y como las mismas pueden llegar a operar en un contexto contemporáneo. Luego, tomando el caso de la música electrónica, se cuestionará si este marco teórico propuesto en *La distinción* puede ser transferido a un contexto cultural contemporáneo donde la brecha entre “arte” y “cultura popular” ha convergido en nuevas formas de expresión. Teniendo en cuenta que dicha obra fue publicada hace más de 30 años y cuya investigación fue llevada acabo en Francia durante la década del 60, es necesario poder establecer si su valor y relevancia siguen siendo pertinentes para entender los patrones del gusto contemporáneo. ¿Ha cambiado la sociedad a tal punto que ya no se puede hablar de gusto como una marca de distinción de clase?

El gusto como disgusto... una preferencia manifiesta desde la negación

¿Cómo es entendido el gusto? El gusto es una experiencia física de algo que puede ser dulce, salado o amargo; pero al mismo tiempo también puede ser una expresión metafórica que expresa una habilidad, o la falta de la misma, para distinguir entre el buen y el mal gusto. Este tipo de juicios son ejercitados por cada uno en las propias prácticas cotidianas. Desde la elección por las mañanas de la vestimenta que se va a usar cada día, a las opiniones sobre los programas de televisión, la elección de un restaurante, la inclinación por un determinado estilo musical o las observaciones sobre las actitudes de los otros, etc., todos estos constantes juicios sobre el gusto son experimentados como parte constitutiva de la personalidad de cada uno. Este tipo de cuestionamiento involucra una manifestación del gusto personal, y hasta quizás un juicio de valor sobre el gusto de cada uno. Sin embargo, nada de estas cuestiones necesariamente determina una afirmación positiva del gusto. Según Bourdieu, en *La distinción*, lo que subyace en la determinación del gusto es a través del signo negativo.

Los gustos [esto es, las preferencias manifestadas] son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, *disgustos*, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (“es como para vomitar”) para los otros gustos, los gustos de los otros (Bourdieu, 1998: 53-54).

En cuestiones relacionadas con el gusto no importa donde se apunte el debate sobre el origen del mismo, dado que siempre es difícil observar los propios juicios sobre el gusto, no solo como determinado por la cultura en la que se está inmerso sino también como específicamente estipulado por los niveles de educación y de clase social. Cuando se observan las diferencias en el gusto en un marco de trabajo más amplio, tanto histórico como geográfico, se presenta como más aparente una disposición por reconocer los factores sociales que determinan las cuestiones sobre el gusto. Sin embargo, cuanto más cerca se realiza el análisis, a las propias situaciones de tiempo y espacio, es más difícil reconocer los factores de determinación social. Es solo necesario considerar las reacciones de un niño ante las fotografías de sus padres cuando eran jóvenes y ver las expresiones de extrañamiento que de él surgen, incluso los padres llegan a reconocer como sus estilos en la elección de determinada vestimenta o peinado eran parte de un signo de la época, dejando en evidencia que su juicio sobre el gusto era relativo. Esta noción de no poder ser capaz de reconocer como el gusto de cada uno está socialmente construido, es lo que Bourdieu denomina *méconnaissance* o *desconocimiento* de las disposiciones aparentes de la cultura (Bourdieu: 84). No obstante, el juicio sobre el gusto parece ser articulado como un juicio absoluto, un juicio que expresa una esencia cualitativa.

A propósito del marco teórico de *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*

El análisis de Bourdieu sobre el “buen gusto” es una crítica contra cualquier noción sobre juicios absolutos. En otras palabras es una crítica a cualquier percepción sobre el gusto como determinado por propiedades inherentes

de un libro dado, una pieza musical, vestimenta, comportamiento, etc. *La distinción* de Bourdieu es un trabajo que crea un marco conceptual con una función exploratoria. Bourdieu se empeña en entender las manifestaciones del gusto social y como se enuncian sus preferencias. Se concibe al individuo como entidad sustancial de la que se deducen las relaciones, donde lo real es siempre relacional. Bourdieu se preocupa por las relaciones de individuos y grupos dado por su posición en el espacio social. Espacio social que se define a su vez por diferencias de relaciones de fuerza, donde se construyen los individuos, que puede ser un campo intelectual, político o artístico, etc. Por otro lado, también se pregunta cómo podemos entender el proceso de consumo de la cultura, cómo son las relaciones sociales que unen grupos con formas culturales, cómo las manifestaciones culturales adquieren valor, y cómo estas funciones actúan dentro del campo de poder como mecanismos de diferenciación social. Por medio de un análisis del arte, la música, la visita a museos, teatros, etc., Bourdieu muestra en *La distinción* como estas prácticas se correlacionan casi exactamente con los niveles de educación y con el ámbito familiar. Demuestra con precisión sociológica la conexión entre ser una maestra de primaria y la elección de solo ciertos temas musicales, de ciertas visitas culturales y la elección de ciertos ítems para la casa. También deja demostrado cómo el conocimiento de ciertas formas culturales puede ser proyectado en contra a cierta clase social. Describe la jerarquía entre las artes y los consumidores, bajo la ecuación: gusto = clase. De este modo, pone atención en las bellas artes y la música clásica, dado que estos son los mercados simbólicos más fuertes de las clases. El distanciamiento y la abstracción que requieren estas obras artísticas para su comprensión marcan un quiebre social. Especifica entonces en *La distinción* que, para participar en el entendimiento de las bellas artes y la música clásica se necesita de tiempo y dinero para el costo del aprendizaje y el capital para adquirir dichas lecciones e instrumentos.

De esta forma, la educación para Bourdieu es el andamiaje institucional que ordena el capital cultural, su acumulación y su transmisión. Es el sistema donde se realizan los esquemas clasificatorios de la comprensión social y por medio de ella se expresa el *poder simbólico*; siendo los intelectuales aquellos que le dan forma a esta empresa. Esta centralidad que le otorga a la producción simbólica y a los intelectuales, supone un poder que requiere permanente legitimación. El mismo no opera por la imposición de la fuerza sino que se ejerce organizándose como poder legítimo.

Para poder realizar este análisis Bourdieu se basa en su propio marco teórico con sus conceptos claves como *habitus*, *capital* (económico, cultural y simbólico), y *prácticas*. Estos conceptos son centrales a lo largo de toda su obra; él hace una descripción concisa de los mismos en un artículo llamado “La lógica de los campos” (1983). En líneas generales, la categoría del *habitus* se entiende como disposiciones donde se ha incorporado prácticas, sistemas y reglas por medio de un determinado ámbito social. Son disposiciones y estrategias específicas que tienen por objeto la lucha por la denominación. *Campo* se define como una más amplia, aunque también limitada, estructura social. *Capital* es aquello que está en juego y por lo que se lucha en cada uno de los campos. Y las *prácticas* son definidas como el resultado de las operaciones del *habitus* y del *capital* dentro de un *campo* dado. Bourdieu relaciona todos estos términos de la siguiente manera (*habitus* x *capital*) + *campo* = práctica (Bourdieu, 1998: 99).

Habitus

El *habitus* se refiere al espacio de las prácticas, donde se internalizan las estructuras de pensamiento a través de esquemas. Hace accesible las categorías conceptuales fundamentales a través de las cuales el individuo/agente responde y refleja el mundo social. El *habitus* es un mecanismo incorporado en el cuerpo, es inconsciente y es manifestado a través del sentido de las prácticas. Es el concepto con el cual Bourdieu da cuenta de la actividad cognitiva de construcción de la realidad social, que supone de un agente activo dotado de capacidades creativas, pero supone también de un actor dotado de un cierto haber. La actividad cognoscitiva se realiza siempre en el interior de una gramática sociocultural dada o heredada, que a su vez funciona como sistema generador de esquemas que reproducen esa misma lógica, esa misma forma de aproximación a la realidad social.

La noción de *habitus* designa el sistema de nociones adquiridas, implícita o explícitamente. Supone que los individuos están formados en un sistema de disposiciones que generan estructuras y fronteras para su acción individual. Es la fuerza generadora de los hábitos dentro de un campo dado. Ordena el proceder de la acción del actor pero con el costado negativo de los límites. Para Bourdieu esta capacidad es particular dado que la estructura las prácticas sociales determina el consumo de los individuos y de las clases.

Capital

El *capital* es aquello que en un determinado espacio social (o campo), o en el total del espacio social, es visto como importante o como aquello por lo cual vale la pena luchar. El capital está dividido en cultural, económico y simbólico. El *capital cultural* tiene un origen social, que puede ser heredado como adquirido por medio de la educación. Puede ser convertido ha *capital económico* y puede ser aplicado también como una marca de distinción. Asimismo, el capital económico también puede ser heredado o adquirido; mientras que el *capital simbólico* es básicamente capital cultural y/o económico cuando es reconocido como un medio de poder. Por ejemplo, el capital cultural puede ser entendido como un conocimiento cultural de cierto tipo y comunicado en cierta forma que puede ser utilizado como un bien o una forma de poder. De este modo se establece un juego de relaciones donde en todo momento los grupos sociales luchan por el poder a través de espacios de autonomía.

Campo

Tanto el *habitus* como el *capital* son expresados en *campos* particulares. El *campo* indica un espacio estructurado con sus propias leyes de funcionamiento. Es la estructura de la distribución determinada de cierto tipo de capital. Cada *campo* es relativamente autónomo, aunque sostiene ciertas similitudes con otros campos. Para el autor en todo campo particular existen leyes generales propias y leyes pertenecientes a todos los campos.

El *campo* es un sistema de posiciones relacionales que se define por sus elementos en juego. Estas posiciones relacionales tienen la característica de un campo magnético, dado que un cambio en alguna de sus posiciones modifica todo el resto. Sus actores pelean por la definición de las jerarquías valiosas de ese campo. Luchan alrededor del capital, y hay posiciones dominantes y subordinadas, basadas en el tipo y monto de capital del que se dispone. Quienes tienen un monopolio del capital de un campo, tienden a la ortodoxia y a estrategias de conservación; mientras que aquellos que no lo poseen tienden a la heterodoxia y a posiciones críticas con estrategias de subversión. Pero, todos aquellos que participan en el mismo *campo* tienden a un interés común. En consecuencia todas las estrategias son parciales

dado que no ponen en riesgo a las reglas mismas del juego, sino de lo que se trata es del valor del *campo*. Éste es el que impone a los que actúan determinadas reglas de lucha dentro de su propia estructura. El objetivo es hacer que los que están fuera del *campo* queden fuera, o hacerles difícil la entrada al mismo. Por ejemplo, menciona como en el campo educativo un incremento general en las calificaciones educativas no cambia los mecanismos culturales, dado que la condición relativa permanece igual mientras que las calificaciones se devalúan (Bourdieu, 1998: 153-156).

Bourdieu analiza el mapa francés de las instituciones de enseñanza y da cuenta como el sistema de educación superior reproduce la distribución desigual del capital cultural. Dado que demuestra que es una autoselección de clase, *habitus*, lo que lleva al estudiante a elegir entre uno de los dos sistemas educativos franceses. El campo educativo, en su misma lógica, reproduce el campo del poder, y se generan distintas estrategias en los distintos grupos para el aumento del *stock* del capital cultural, que se transforma en capital económico y viceversa. Asimismo, manifiesta que la cultura es una forma de control de clases y la manifestación por las preferencias del gusto establece el conflicto de la misma clase en el nivel de la cultura.

El análisis en términos de *campo* le permite a Bourdieu entender el surgimiento del mercado cultural. El desarrollo de especialistas en productos culturales da origen a un campo cultural donde la producción y reproducción de bienes culturales se automatiza siguiendo su propia lógica interna. Las posturas de los agentes y sus posiciones diferenciales se van a ver marcadas por la búsqueda de distinción. Dado que *distinguir* es *diferenciarse*, la lucha por la distinción opera de manera singular siendo una *práctica* fundamental en el interior del campo intelectual.

La distinción: un estudio de las preferencias culturales

La distinción es un estudio empírico que busca describir distintas formas de consumo investigando cuestiones culturales. A través de una larga encuesta de veintiséis preguntas sobre la cultura francesa, y con más de 1.217 entrevistas, realizadas en 1963 y 1967-1968 por el mismo Bourdieu y sus colegas del Centro de Sociología Europeo, este libro se dispone a demostrar las relaciones entre el gusto, el estilo de vida y la posición social. Es

un análisis que verifica que la educación y los orígenes juegan un papel determinante en la manera de consumir producciones culturales. Así es como Bourdieu argumenta que el gusto cae en zonas de jerarquía de legitimación y plantea una división entre “el gusto legítimo o burgués”, “gusto medio” y “gusto popular” (Bourdieu, 1998: 13-15 y 85-86). Asimismo, asegura que los patrones del gusto y el consumo cultural poseen un rol significante en la reproducción de las diferencias en las relaciones sociales. Él llega a estas aseveraciones mediante el uso de las preguntas sobre las preferencias en distintos tipos de obras de artes y piezas musicales que se combinaban con detalles personales del entrevistado, como la ocupación del padre, y con notas sobre el mismo entrevistado hechas por el entrevistador (Bourdieu: 11). Puede observarse que al definir la clase del entrevistado, Bourdieu considera solamente una generación, pidiendo la ocupación de padre, aunque a veces es muy influyente los orígenes de la familia en su totalidad. Puesto que este efecto pudo permanecer en el discurso de varias generaciones, es decir, nobleza ancestral en Europa, u orígenes inmigrantes en América. Igualmente, él muestra como el gusto en el arte, la música, las vistas a los museos o teatros en gran medida corresponde al bagaje familiar

y a la educación recibida.

—

La distinción es un estudio empírico que busca describir distintas formas de consumo investigando cuestiones culturales.

En este sentido se puede decir que las teorías de *La distinción* acerca de la apropiación cultural proporcionan las herramientas conceptuales para entender relaciones sociales y cómo el gusto se manifiesta dentro de ellas (Bourdieu, 1990: 126). En palabras de Nicholas Garnham (1986), esto lo hace a modo de provocación puesto que, desenmascara los procedimientos, como la posición de un agente en el espacio social es determinado por la combinación del capital cultural y económico. Bourdieu demuestra geográficamente como todos los agentes sociales están posicionados dentro de este axioma cultural/económico

y, asimismo, como la combinación de capital se correlaciona con el gusto y el estilo de vida (Bourdieu, 1990: 128-129).

El estudio es relevante para una mejor comprensión de la lógica de las preferencias que se pueden encontrar en una sociedad, pero tiene también valor para analizar cómo se utiliza, reproduce y consume la cultura en la relación con su origen social y nivel de enseñanza. En *La distinción*, él hace una evaluación de los valores y de las aspiraciones culturales de la clase obrera. Aunque este estudio esté construido y determinado en la sociedad francesa no deja de explicar “el papel del poder simbólico en la reproducción de las formaciones sociales capitalistas en general” (Garnham, 1986: 423).¹

Se puede decir que *La distinción* es un retrato social definido principalmente por un período exacto de tiempo y espacio en una sociedad determinada. Es decir que, en otras sociedades estas reglas pueden cambiar. De hecho, en el juego de las relaciones que se trazan en Bourdieu, no hay consideración de la expansión de los medios y de cómo influencian en el sentido de la elección del consumidor. Por otra parte, como Granham observa “él descuida el efecto del crecimiento de las llamadas industrias culturales” (Garnham, 1986: 432).² De hecho, Granham plantea la cuestión de cómo las mercancías simbólicas producidas bajo el aumento en la implicación directa del capital económico pudieron afectar las operaciones de su poder simbólico.

Sin embargo, el estudio de *La distinción* provee los mecanismos para entender como los usos de la cultura se perpetúan y se reproducen para mantener posiciones de poder. Por lo tanto, esto clarifica los procesos usados por los intelectuales en la lucha para conservar su poder simbólico en la determinación de clases. Bourdieu hizo visible el desplazamiento dialéctico en la legitimación de sus propios discursos. La lógica de este estudio es el análisis de las posiciones en el campo del poder (Bourdieu, 1990: 126); y no solamente descripciones cotidianas de las formas culturales del gusto.

La distinción sugiere que las desigualdades sociales y las jerarquías de poder están perpetuadas y reproducidas a través del juicio y la distinción en las preferencias culturales. Por consiguiente, se deduce que la cultura está dada en un espacio autónomo como un campo de actividades. Aquellos que están socialmente subordinados son conscientes e inconscientemente excluidos a través de actos de violencia simbólica, sin poder acceder al lenguaje legitimador. Este esquema confirma relaciones de superioridad e

inferioridad en el estrato social que mantiene a cada uno en su lugar sin mayor desplazamiento.

De acuerdo con lo establecido por Bourdieu, las clases sociales se reproducen a través de actos de violencia simbólica. Esto puede ser manifestado, por ejemplo, manteniendo a los otros fuera del campo propio. La lucha por mantener a los otros fuera del campo cultural es donde el gusto se convierte en aparente y se transforma en una herramienta de poder al mantener una posición de poder. En este aspecto, las relaciones de superioridad estética mantienen a las personas en su lugar. Estas son las estrategias de la clase dominante, las que también incluyen la mixtificación del concepto entero del arte. Existe una constante lucha entre la pequeña burguesía y la clase dominante, cuando la pequeña burguesía va ganando un nivel más alto de educación (capital cultural), adquiere los códigos correctos de competencia cultural.

Bourdieu distingue entre el estudiante de clase media, quien alcanza los altos grados de distinción cultural a través de la educación, en contraste al miembro de la élite, quien crece en su propio hogar rodeado de obras de arte. Este último parece obtener su competencia cultural naturalmente en el propio seno de su crianza. Bourdieu afirma como las clases medias son mantenidas a distancia de la clase dominante, dado que simbolizan como efectivamente se puede aprender sobre la abstracción y el distanciamiento por medio de la educación. Este hecho amenaza con la rigidez de las estructuras y el divino orden del status quo mediante la introducción de la idea de la movilidad social por medio de la educación.

Se podría decir que: educación = desencantamiento, y precisamente *La distinción* es una obra de desencantamiento sociológico. De este modo revela y clarifica las bases de la distinción social.

De este modo Bourdieu determina y define un *habitus* distintivo de la clase obrera. A diferencia del distanciamiento adoptado por la élite en sus preferencias artísticas, determina que aquellos que están socialmente subordinados se inclinan por una relación de aproximación con sus manifestaciones culturales. Estos rechazan la abstracción y formalismos para optar por espectáculos acordes a su propio mundo de comprensión. Sugiere entonces que esta misma división del gusto social separa y clasifica en orden de mantener las relaciones de poder. De este modo aquellos que poseen los códigos del lenguaje y manejan los cánones de la distinción social son aquellos que siguen legislando y legitimando lo cultural. De este modo,

mantienen el aura de la cultura participando en la mística de la dificultad. Siguiendo esta línea, para entender la cultura de consumo, el libro asegura que la manera de consumo en las sociedades industriales avanzadas es gobernada por el estatus de distinciones en el refinamiento del gusto. Como ya se adelantó, el gusto es determinado por la negativa, por la toma de distancia, todo lo que es distintivo de las opiniones y de las formas de la clase dominante (Bourdieu, 1998: 54). Por ejemplo, para Bourdieu, el gusto en la música es un alto factor de la determinación de clase, puesto que la “música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo social, y en especial del mundo social” (Bourdieu, 1998: 16). Los agentes que están en las altas posiciones del campo niegan la distancia, pero todavía existe, ya que se implica el reconocimiento de la misma. Estos juicios se basan en las relaciones de las clases dominadas (con menos cantidades de capital) y la clase dominante que, a su vez, se subdivide en las que poseen capital económico y las que tienen capital cultural como su bien intercambiable. Esta clase dominante es la que reproduce y legitima este universo de sentido (Garnham, 1986: 428).

En consecuencia, Bourdieu expone que las preferencias culturales que se manifiestan a través del gusto son una herramienta de dominación. La misma es utilizada para mantener las posiciones de poder. No hay misterio que no pueda ser explicado a través de un estudio sociológico del proceso que utiliza el conocimiento para mantener el estatus. Por lo que clarifica que estos mecanismos pueden ser adquiridos, no obstante, *solo* pueden ser estudiados en instituciones específicas y a través de un período determinado.

Algunos puntos para remarcar

La distinción como pieza de trabajo empírico postula algunas cuestiones metodológicas y teoréticas interesantes. No solo en relación con ganar una visión dentro del gusto contemporáneo, sino que también en un nivel más general, es una aproximación que combina metodologías cuantitativas como cualitativas para dar un amplio panorama sobre los patrones del gusto. Empero, se ha cuestionado si semejante método puede realmente alcanzar hasta los mínimos matices de las prácticas cotidianas. Por lo tanto, es necesario tener presente el desarrollo de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, como así también los cambios sociales ocurridos

entre los 60 y la actualidad. Así es como Nicholas Garnham y Raymond Williams (1980) argumentan que el modelo de Bourdieu deja muy poco espacio para el cambio. Posiblemente este punto tiene su raíz en el mismo objeto de estudio, por ejemplo, en cómo las propias formas del gusto son reproducidas.

Asimismo, se le ha criticado a *La distinción* que no es válida para otro tipo de sociedades fuera del contexto en el cual fue enmarcada. Puesto que este trabajo se centra en las relaciones específicas de los franceses de las clases altas y su relación con la cultura; refleja las jerarquías tradicionales de la sociedad francesa junto con sus propias instituciones de élite y no se pregunta por otro tipo de sociedad. Esta observación deja abierta la pregunta de si un estudio similar daría el mismo resultado en un contexto diferente. Sin embargo, Ángela McRobbie, en Inglaterra, llevó adelante investigaciones que, aunque no comprenden el vasto alcance cuantitativo de la obra de Bourdieu, expresa resultados similares a *La distinción*. Naturalmente, sus puntos de partida coincidieron en que no era posible simplemente transferir el estudio de Bourdieu a la sociedad inglesa (no muchos habitantes fuera de Francia podrían estar interiorizados en los bienes simbólicos específicos de dicho país), pero sí rearmarlo para los fines del contexto donde serían aplicados. McRobbie expresa como también en Inglaterra las personas situadas en el mismo espacio social tienen las mismas preferencias manifiestas y comparten muchos de los mismos valores que describe Bourdieu. Adicionalmente, esta aproximación le abrió una interrogación más amplia sobre el desarrollo considerable en la cultura de consumo de las últimas dos décadas y la noción de un crecimiento de la reflexión estética.

¿Implosión del arte y la cultura popular?

Así como se reconoce que la sociedad contemporánea ha ido cambiando considerablemente, se ha discutido que esto está asociado con un crecimiento en la *estetización* de la vida cotidiana (Featherstone, 1991) y la expansión del campo cultural dentro de otros campos (Lash, 1990). Frederic Jameson (1991) adjudica este cambio a la lógica cultural del capitalismo tardío. Donde Bourdieu ve lo económico y lo cultural como la noción de dos tipos distintos de capital, mientras que él los percibe a ambos como implicados; la cultura representa una forma de producción que es vista

como la que lleva una de las corrientes de la economía.

Para McRobbie estas implicaciones parecen llevar a un quiebre entre la llamada “alta” y “baja” cultura, mientras que el “arte” está siendo inmerso en el campo de la cultura popular (McRobbie, 1999: 3-19). Sin embargo, esto no es lo que Bourdieu parece pensar cuando expresa: “actuar como si uno solo tuviera que rechazar en el discurso la dicotomía de alta cultura y la cultura popular que existe en la realidad, hacer que desaparezca es creer en la magia” (Bourdieu, 1992: 84).³ McRobbie se pregunta si es realmente esto cierto dado que, Bourdieu (1998) no tomó muy en serio la influencia de la cultura popular, sobre todo la difundida a través de los medios audiovisuales. Por ejemplo, la televisión está casi ignorada como un posible campo determinante en la formación del gusto, salvo por una sola pregunta del cuestionario de la encuesta que realiza Bourdieu en su libro. No obstante, este es un tema importante teniendo en cuenta como ciertas expresiones de las vanguardias artísticas, como las formas estilísticas exploradas en los filmes surrealistas de los años 20, son ahora un fenómeno común en los videos de música pop transmitidos por el canal MTV. McRobbie, al preguntarse sobre la transformación del gusto contemporáneo, infiere que esta apropiación va más allá del simple paso de una forma artística “legitima” a la zona del gusto “popular”.

Sin embargo, a pesar de la “percepción posmoderna de un proceso igualitario” (Smee, 1997: 335),⁴ en un estudio comparado llevado adelante por Michael Smee sobre la participación cultural de los jóvenes a punto de ingresar a la universidad en 1970-1971 y en 1993, reveló que seguían funcionando distinciones entre alumnos que poseían un alto grado de capital cultural y aquellos que no.

¿Estilos de vida o tribus?

Igualmente, para algunos teóricos la noción del gusto, como un indicador de distinción social, no es suficiente para entender y dar cuenta del gusto contemporáneo. Michel Maffesoli (1996), un tanto escéptico del marco propuesto por Bourdieu, plantea que para realizar este tipo de estudio en los grupos sociales es necesario reconocer cierto pluralismo. Para este autor, la vida social no es meramente unidimensional. Por ello, si se quiere llegar a un entendimiento de cómo estos grupos operan, es necesario llegar a

una aproximación que difiera de la aplicada por Bourdieu. Por ejemplo, en el caso de un grupo que presenta sus patrones del gusto y valores como “legítimo”, sería mejor estudiar la concordancia, la simbiosis y los balances que une a este grupo de personas, más que sus jerarquías y predominio. Para Maffesoli, cuando se estudia a ciertos grupos empleando solamente un único criterio de coherencia, se incurre en un mero análisis tautológico. Él sostiene que:

En lo que concierne a la sociología francesa, Pierre Bourdieu es ciertamente el ejemplo más significante sobre este tema cuando él elabora (o teoriza, acorde con el punto de vista propio) sobre las “creencias prácticas”. No es necesario reiterar el desdén inducido por este tipo de actitud. Puede ser juzgada por sí misma y, sobretodo, es admitir una impotencia (Maffesoli, 1996: 163).⁵

El trabajo de Maffesoli se focaliza en considerar el exceso de grupos pequeños de asociaciones temporarias. Para él, durante la rutina diaria, los miembros de cada uno de estos grupos van cambiando y participando de distintas asociaciones. Sin embargo, cada una de estas situaciones grupales tiene un grado de constatación de conciencia propia. Llamándolas “neotribus”, Maffesoli cree que son un rasgo clave en la experiencia de la vida cotidiana. Este autor insiste en que el poder de influencia en las distinciones de clase, a través de los patrones del gusto, es menos significante en la interacción social cotidiana, que el poder o la pujanza que se sostiene en el interior de dichos grupos. Grupos, cuya categorización es mucho más concreta que la de clase. No obstante, Maffesoli lleva su análisis más allá cuando sugiere que estas neotribus constituyen diversos fragmentos de grupos que se caracterizan por *los patrones de gusto compartido* por sus miembros. Sin embargo, no los describe como tribus en el tradicional sentido de esta palabra, puesto que las mismas no son constituidas por la longevidad del grupo, sino que deben ser entendidas como temporarias y esporádicas. Así lo deja explícito cuando dice que: “es menos una cuestión de pertenencia a una pandilla, una familia o una comunidad que el cambiar de un grupo a otro... Las neotribus se caracterizan por la fluidez, agrupamiento ocasional y dispersión” (Maffesoli: 76).⁶ Y, continúa expresando que en estos tiempos de agrupamientos por tribus denota que las masas se han tribalizado, y no así individualizado. En la vida cotidiana, el hecho de estar juntos

indirectamente enfatiza el “llevarse bien” en orden de mantener la solidaridad de la tribu y facilitar la interacción de todos los días. Ejemplos típicos de este tipo de “tribus” no son solo las llamadas “subculturas”, sino que también colectividades con intereses comunes (por ejemplo: grupos de fans, movimientos ambientalistas, colectividades artísticas, grupos de usuarios de Internet, etc.). Estas tribus funcionan a través de la solidaridad de grupo, como puede ser usar el mismo tipo de vestimenta específica, manifestación de valores compartidos, e ideales de colectividad.

El consumo cultural de las neotribus opera tanto individualmente como en el nivel colectivo del grupo, así como la membresía está manifestada en la superposición de la multiplicidad de grupos. Dentro de estos grupos el rol que el individuo juega se convierte en el recurso de identidad, el cual, como una máscara, provee “identificaciones” temporarias, y el estatus social gana un límite difuso. En consecuencia, para este autor, el gusto, más que funcionar como un indicador de clase a través de manifestar una distinción, funciona como un indicador de afiliación emocional a distintas tribus. Y lo importante para destacar en esta conexión, más allá de la irregular formación por la presencia física, es que estas tribus son capaces de operar a través de comunicaciones mediáticas (como grupos formados desde revistas, películas de cine, televisión e Internet). Desde esta multiplicidad de estilos de vida emerge un cierto multiculturalismo o *policulturalismo* (Maffesoli: 104-114).

El aspecto más interesante de esta teoría es la habilidad de dar cuenta sobre algunas de las disimilitudes del gusto contemporáneo. En vez de dar el mapa de las diferencias jerárquicas a través del gusto, ramifica el concepto relacionándolo con la diferencia más que con la distinción. Esto mismo, se asemeja a la noción de Posmodernidad de Scott Lash (1990: 21-25), que demuestra que una persona/agente, a través de la idea de rol, puede tener gusto

—

El gusto, más que funcionar como un indicador de clase a través de manifestar una distinción, funciona como un indicador de afiliación emocional a distintas tribus.

por Bach (músico clásico) como también por Goldie (artista de música electrónica) sin que los organice en categorías que van entre “legítimo” y “popular”.

Sin embargo, también habría que preguntarse *qué* tipo de clasificación es realmente válida. Por ejemplo, ¿qué se puede decir de la música electrónica que mezcla bases de música popular con melodías de música clásica? Sobre todo, como ocurre desde la masificación del uso de Internet, donde cada vez un mayor número de usuarios crea, intercambia y experimenta con nuevas, o no, expresiones musicales. ¿Son una formación de neotribalismo? ¿Están generando realmente una nueva manifestación artística? O ¿el simple hecho de que este tipo de música sea apreciada por un académico que adquirió un reconocido capital cultural a través de su educación puede ser fácilmente legitimada?

Un ejemplo: la música electrónica... ¿un caso de distinción?

Ahora bien, si seguimos el marco teórico propuesto por Bourdieu notamos que las prácticas culturales se rigen con la lógica de la distinción que las gobierna, y la capacidad de tener una disposición estética está en estrecha relación con los niveles de instrucción adquiridos y con la pertenencia a determinados espacios sociales (Bourdieu, 1998: 26). Sin embargo, aquellos que adquieren su capacidad cultural en el sistema educativo, pero no provienen de una élite dominante, también pueden expresar sus preferencias y legitimar sus propias formas de prácticas culturales (Garnham, 1980: 218; Lash, 1989: 242). De este modo, se subraya la importancia de la obra de Bourdieu, cuando deja explícito cómo se legitiman las operaciones de distinción a través de las disposiciones estéticas adquiridas por medio de la educación y manifiestas a través de las preferencias del gusto. Es decir que, es posible la legitimación de nuevos productos culturales a través de códigos de distinción. Como también a través de las luchas internas al campo intelectual entre aquellos que llevan adelante estrategias de conservación y los nuevos miembros que aplican lo que Bourdieu denomina “estrategias de subversión”. Este proceso es ejemplificado por Lash, cuando describe como hoy una nueva élite intelectual está haciendo frente a antiguos grupos dominantes para legitimar nuevos objetos hegemónicos de

una sociedad. Para él, este proceso es una consecuencia de la masificación de la cultura de élite, debido a nuevos medios de reproducción industrial (Lash, 1989: 20).

A modo de ejemplo, vamos a tomar el crecimiento de la música electrónica en los últimos años. ¿Cómo se relaciona con las prácticas culturales contemporáneas? ¿Cómo se manifiesta la lucha por su legitimación? ¿Forma parte de un estilo de vida o de una tribu? ¿Es “arte”?

Partimos de la base que hoy en día la música en general está sujeta a los procesos industriales (Adorno, 1991: 85), y que, además, mediante las nuevas tecnologías los costos de producción musical disminuyeron y permitieron a grupos sociales subordinados mayor acceso a la producción de sus propias obras y estilos generando mayores opciones en la elección de productos culturales. También, la llamada música electrónica se caracterizó por la utilización en la mezcla de sus melodías y bases de producciones previas, tales como la recuperación de fragmentos provenientes de la música clásica o de origen étnico, entre otros. Este proceso generó la fragmentación de los géneros y, por ende, llevó a la búsqueda de nuevas categorías clasificadorias de los mismos (Lash, 1989: 242). Justamente, este proceso es lo que Bourdieu (1998: 84-85) denomina como el efecto de jerarquización de las distintas producciones culturales conforme a una marca social que se la puede asociar a las mismas en un momento dado. Esta práctica proporciona tanto su distinción como su reconocimiento. No sin dejar de lado que este proceso de etiquetado es paralelo a la mera práctica intelectual.

Por ejemplo, como explica Sarah Thornton (1995: 29), las reacciones tanto de críticos como de académicos al surgimiento de la música electrónica a finales de la década del 80 y principios del 90, fueron totalmente descalificadorias. No obstante, a medida que este nuevo estilo de música fue conquistando no solo el interés académico sino que también los propios oídos de estos teóricos, los mismos comenzaron a estudiar sus orígenes y las razones del surgimiento de esta expresión musical. Y así se fue legitimando y hasta reconociendo como una nueva producción artística. Sin mencionar la posibilidad que, para estos intelectuales, también el gusto es socialmente construido. En palabras de Bourdieu, mediante la posesión de cierto capital cultural estos académicos, como intelectuales, pueden legitimar el debate de si este tipo de música tiene, o no, las disposiciones estéticas que se requieren para ser percibida como forma artística.

Justamente, Ángela McRobbie (1999: 16-17), argumentando sobre la

necesidad de una revisión de la jerarquización cultural, propone a la música electrónica como una producción artística de la más alta categoría por su grado de abstracción. Sobre todo por ser música instrumental que se distingue del gusto de las masas que tienden a la elección de piezas que se orientan a canciones vocales. Lash (1989: 242) coincide en la necesidad de adquirir un vocabulario propio para este campo estético en particular. Así, ambos autores, aplican las teorías descriptas por Bourdieu en su propio debate. Incluso, McRobbie estudia a los creadores de la música electrónica británica y al vocabulario que circula en estos grupos. Ellos mismos van adquiriendo e imponiendo en su propio círculo formas de expresión específicas para diferenciarse de otro tipo de artistas o compositores y, así, adquirir su propia autonomía y distinción. Este proceder los legitima dentro de estas asociaciones, puesto que pierde su valor cuando estos compositores se encuentran en otros círculos. En tal caso, se asimila al tipo de asociación que describe Maffelosi para las neotribus.

Sin embargo, siguiendo a Bourdieu, se podría decir que la propia revalidación de la música electrónica por estos intelectuales refuerza su lucha simbólica por legitimar las prácticas sociales. Dado que la definición del arte es un objeto de lucha entre las clases (Bourdieu, 1984: 45); lo que es necesario tener en cuenta es que el valor social de las producciones culturales deriva de los usos y las prácticas sociales que de ellos se realizan. Más aún, se podrían ver estas prácticas que realizan los miembros de estas tribus de música electrónica como su propia lucha simbólica para adquirir su hegemonía dentro del grupo.

Lo propio de la imposición de legitimidad es impedir que jamás pueda determinarse si el dominante aparece como distinguido o noble porque es dominante, es decir, porque tiene el privilegio de definir, mediante su propia existencia [...] o si solo porque es dominante es por lo que aparece como dotado de esas cualidades y como único legitimado para definirlas (Bourdieu, 1998: 90).

A modo de conclusión

La solidez de la teoría de Pierre Bourdieu para dar cuenta del gusto se encuentra en que el autor provee las herramientas para entender las reglas de la

mecánica de legitimación intelectual y los patrones que definen las preferencias culturales. Sobre todo determina como estas preferencias manifestadas por el gusto social se presentan como un índice de diferenciación de clase. La educación es tomada como una institución social que da reconocimiento con sus calificaciones y confiere valor y legitimidad a ciertas producciones culturales.

En cuanto a su valor para dar cuenta del gusto contemporáneo, se puede decir que la noción de capital cultural es viable para determinar cómo las desigualdades sociales son reproducidas, como queda explícito en el estudio realizado por Smee. A su vez, puede ser utilizada para enmarcar el concepto de espacio social donde se encuentran agentes situados en relación con un tipo de capital. Sin embargo, también este punto puede llevar a convertirse en una teoría estática por la producción de ciertos estereotipos. Aunque Maffesoli pareciera tener algunas argumentaciones sobre las debilidades de la teoría de Bourdieu, de todos modos en su propuesta también habrá que preguntarse por *quiénes son* aquellos que forman estas neotribus tan dinámicas. Es necesario estudiar si no existe alguna conexión entre clase, gusto y afinidad dentro de una tribu dada. Pareciera que la teoría del neotribalismo no considera que los miembros que forman tal entidad podrían estar luchando por su propia hegemonía dentro de dichas tribus. Si se entiende al gusto como una categoría de clasificación que opera desde la negación, entonces, tal vez una manifestación colectiva de valores, vestimenta e ideales compartidos también opera por la negación de otros gustos.

McRobbie defiende las nuevas producciones artísticas, como la música electrónica, que están emergiendo de la práctica cultural contemporánea. Para la autora es necesario que no se conviertan en meros productos comerciales, dado que conllevan valores culturales en sí mismas. Sin embargo, esta aseveración no hace más que reforzar lo establecido en el esquema de Bourdieu, donde la legitimación de ciertos fenómenos culturales pueden ser interpretados como beneficiosos al sistema existente y reforzando las desigualdades sociales. *La distinción* es un estudio que permite entender como la sociedad hace uso de la cultura influenciada por un legado institucional. Incluso deja ver como más allá del esfuerzo que se haga para borrar las marcas del dominio de una clase dominante, cuando se habla tanto de “arte” como de “cultura popular”, no deja de ser nunca un efecto de dominación (Bourdieu, 1990: 154). A pesar de esto, se hallan limitaciones

en la argumentación de Bourdieu en cuanto al papel de los medios de comunicación en el desarrollo del gusto. Los medios han modificado, en su medida, los límites de las jerarquías sociales.

Si bien, *La distinción* es el resultado de la investigación sobre las jerarquías que se establecen en relación del gusto en Francia durante los años 60, aún hoy se puede seguir contando con el valor y la relevancia de su marco teórico y de sus conclusiones prácticas para entender *algunas instancias* de los patrones de gusto contemporáneo en sociedades occidentales dentro un marco productivo capitalista. En consecuencia, Bourdieu subraya que, el gusto continuamente va a transformar necesidades en estrategias, coacciones en preferencias, y va a ir generando la serie de elecciones que constituyen la vida cotidiana.

Notas

¹ Este artículo ha sido escrito para una presentación en idioma inglés. Las citas bibliográficas de textos en dicho idioma han sido traducidas al castellano por la autora. De todos modos, se transcribe el texto original en las notas a pie.

¹ “*The role of symbolic power in the reproduction of capitalist social formations in general*” (Garnham, 1986: 423).

² “*He neglects the effect of the growth of the socalled ‘cultural industries’*” (Garnham, 1986: 432).

³ “*To act as if one had only to reject in discourse the dichotomy of high and popular culture that exists in reality, to make it vanish is to believe in magic*” (Bourdieu, 1992: 84).

⁴ “*Postmodernist equalising process*” (Smee, 1997: 335).

⁵ “*As far as French sociology is concerned, Pierre Bourdieu is certainly the most significant example of this when he elaborates (or theorizes, according to one’s point of view) on ‘practical beliefs’. There is no point in reiterating the scorn induced by such an attitude. It can be judge for itself and is above all an admission of impotence*” (Maffesoli, 1996: 163).

⁶ “*It is less a question of belonging to a gang, a family or a community than of switching from one group to another... Neo-tribes are characterized by fluidity, occasional gathering and dispersal*” (Maffesoli, 1996: 76).

Bibliografía

Adorno, Theodor. The Culture Industry”, en *Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. Bernstein. Londres y Nueva York: Routledge, 1991.

Bourdieu, Pierre. *In Other Words, Essay towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press

-
- / Blackwell Publishers, 1990.
- “La lógica de los campos”, en *Revista Zona Erógena*. Buenos Aires: 1993, año IV, Nº 16. Publicación Universitaria Bimestral.
- *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus, 1998.
- Bourdieu**, Pierre y **Wacquant**, Loïc. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Featherstone**, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Thousand, 1991.
- Garnham**, Nicholas. “Extended review; Bourdieu’s Distinction”, en *The Sociological Review*, 34. Mayo de 1986, Nº 2, 423-433.
- Garnham**, Nicholas y **Williams**, Raymond. “Pierre Bourdieu and the sociology of culture”, en *Media, Culture and Society*, 2. Verano de 1980, Nº 3, 297-312.
- Jameson**, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres y Nueva York: Verso, 1991.
- Lash**, Scott. *Sociology of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- Maffesoli**, Michel. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Londres: Thousand Oaks & New Delhi, SAGE Publications, 1996.
- McRobbie**, Ángela. *In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
- Smee**, Michael. “Consumption and Identity Before Going to College, 1970-93”, en *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, ed. Mica Nava. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- Thornton**, Sarah. *Club Cultures. Music Media and Subcultural Capital*. Polity Press Cambridge & Oxford: 1995.

El nuevo, nuevo, nuevo... cine argentino

Alberto Cassone

13

La Argentina actual surge después de la crisis de 2001, después de un estallido social, político y económico producto de la desidia gubernamental frente a los problemas sociales. Finalmente, a la caída de ese gobierno democrático incapaz, el país estaba sumergido en una mayor desocupación, hambre, violencia, protestas sociales masivas sin solución, represión y muerte. Millones de marginados como consecuencia del caos económico, luego de más de diez años de políticas llamadas “neoliberales”, dieron como resultado, entre otros, la pérdida de valores culturales.

A modo de comienzo quizás nos ubique en un momento histórico que, paradigmáticamente, y a pesar de ese panorama reinante, es el del resurgimiento del cine argentino, cuyos antecedentes ayudan a comprender el fenómeno:

- A principio de los años 90 los estrenos nacionales apenas superaban los diez filmes anuales y el número de espectadores se encuentra en su expresión más baja.
- En 1994 se promulga la Ley del Cine, un año después se triplicaron los estrenos nacionales.
- Ya para 1995 habían surgido numerosas escuelas de cine, como nunca antes las hubo, para responder a una demanda creciente en este campo artístico-técnico.
- Las nuevas tecnologías digitales permiten experimentar a los jóvenes estudiantes con costos mucho más accesibles.

-
- En los filmes argentinos comienza a primar una mirada que nos incluye como sociedad y nos refleja en la vida de todos los días.
 - Los filmes argentinos tienen una gran aceptación en algunos países europeos.
 - Surgen, también, nuevos espacios de exhibición para el cine argentino, salas y festivales independientes (el Bafici es el más importante) que se diferencian del circuito tradicional dominado, como en todo el mundo, por el cine de Hollywood.

Entonces, aunque lejos de la masividad de público, nos vemos rodeados de numerosos filmes argentinos, heterogéneos, algunos muy valiosos, con equipos de trabajo muy bien capacitados. Se repite, pero con otra característica, los fenómenos del resurgir de nuestro cine de 1930, 1950 y 1974. Una vez acostumbrados a una producción anual interesante, abundante para nuestros antecedentes, se instaló la discusión estética. Vale aclarar que esta discusión estética da surgimiento a grupos radicalizados y a otras opiniones mucho menos dogmáticas. Por otra parte, esto no es un fenómeno nuevo, ha ocurrido en la mayoría de los países a lo largo de la historia de la cinematografía.

Cuando leemos el reportaje que la revista *El Amante* le hace a Mariano Llinás (autor del filme *Balnearios*) nos damos cuenta de que hablar del nuevo cine argentino es una tarea difícil de abordar:

El problema con el llamado nuevo cine argentino es que se le armó una inmensa estructura, como si hubiera un movimiento cinematográfico detrás. Hay una película inaugural, *Pizza, Birra, Faso* hay un momento de ápice, *Mundo grúa*, una película de madurez, *La ciénaga*, un maestro como Filippelli, un órgano de celebración como *El Amante*, un campo de acción como el Festival de Buenos Aires. Está todo lo que se necesita para relatar la historia y afirmar la fuerza de una corriente [...]. Pero lo que falta es la obra, una manera diferente de hacer cine. Hubo un par de películas buenas, otras aceptables, pero no hubo una manera inteligente y nueva de pensar el cine. Hubo un par de directores talentosos, un par de directores hábiles y un par de directores iguales. Es cierto que se lograron algunos éxitos, que hubo un cambio. Se lograron cambiar cosas patéticas como el Festival de Mar del Plata por el de Buenos Aires, a los viejos críticos por *El Amante*, al Instituto del Cine por la FUC u otras escuelas. Si querés, fue un recambio generacional, pero eso no es lo mismo que un movimiento

importante en la historia del arte o del cine [...].¹

Por otro lado, dice Santiago García:

Un oso rojo [Adrián Caetano] es uno de los mejores filmes de la historia del cine argentino. Es complejo, divertido, emocionante y honesto; no es una película antigua, es una película que abre la puerta para volver a reunir al cine de autor con el cine popular. El cine comercial argentino tiene demasiados exponentes nefastos, y *Nueve reinas* logró quebrar la seguidilla de bodrios que superan el millón de espectadores. Daba gusto ver cómo semana tras semana crecía en la taquilla. *Un oso rojo* no ha llevado tantos espectadores pero igualmente es un éxito. En general, la crítica [*El Amante* incluido] la recibió con tibieza.²

Comenta Ana Amado, investigadora y crítica de cine:

En la lista de películas más vistas de los diarios, hay películas argentinas con igual o más público que las hollywoodenses y algunos títulos ganan esa pulseada dentro de un formato parecido y bien terminado. Pensar a los espectadores desde la taquilla marca en crudo la naturaleza doble del cine, a caballo entre el arte y el capital. Pero además de ser una máquina de entretenimiento también ofrece formas de reflexión. Hay aquí excelentes películas de esta variante que tienen también “su” público, menor sin duda, pero para nada elitista, y sobrellevan una pelea desigual en la exhibición en salas comerciales, donde deben cumplir con un número de espectadores semanales. Algunos imitaron el teatro independiente y muestran lo suyo en lugares como la Sala Lugones. El INCAA cuenta con complejos de varias salas para la exhibición permanente del cine argentino, pero creo que hay una percepción de gueto que no convoca demasiado. Lo ideal sería contar con salas de arte y ensayo como en otras ciudades del mundo, donde se estrenan películas argentinas que se mantienen largo rato, mientras que aquí no pasan de un par de semanas y no creo que tengan un público más cinéfilo que el local.³

Vale aclarar que el Festival de Cine de Mar del Plata, cada vez más, en las últimas presentaciones, incorpora las obras de los jóvenes realizadores argentinos.

A esta diversidad surgente, llamada nuevo cine argentino, no es posible, creo yo, pedirle unidad de concepto, unidad de realización ¿Es necesario? Ahora, creo sí imprescindible que ustedes, como futuros audiovisualistas, no solo conozcan a todos estos realizadores actuales y sus obras sino que, además, se involucren opinando, tomando partido. De este resurgir del cine argentino, en poco tiempo más ustedes también serán parte. Serán sus producciones las que veremos en estos festivales independientes y porque no, también, en el circuito comercial y esto sin duda enriquecerá este proceso del cine argentino actual.

El cine argentino produce, la identidad aparece, los festivales surgen por todo el país y el público aunque no siempre es masivo, es mucho y disfruta esta pluralidad.

A modo de recordatorio, en esta lista, que no es completa, aparecen algunos de los filmes de este período que es imprescindible ver para comprender el proceso:

Buenos Aires viceversa (Alejandro Agresti, 1997).

Pizza, Birra, Faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

Mundo grúa (Pablo Trapero, 1999).

Garage Olimpo (Marco Bechi, 1999).

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001).

Bolivia (Adrián Caetano, 2001).

Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002).

El Bonaerense (Pablo Trapero, 2002).

Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2002).

Balnearios (Mariano Llinás, 2002)

Los rubios (Albertina Carri, 2003).

Un oso rojo (Adrián Caetano, 2003).

La niña santa (Lucrecia Martel, 2004).

Whisky, Romeo, Zulú (Enrique Piñeiro, 2004).

El aura (Fabián Bielinsky, 2005).

El custodio (Rodrigo Moreno, 2005).

Iluminados por el fuego (Tristán Bauer, 2005).

Crónica de una fuga (Adrián Caetano, 2006).

El árbol (Gustavo Fontán, 2006).

El Otro (Ariel Rotter, 2007).

Construcción de una ciudad (Néstor Frenkel, 2007)

-
- La leonera* (Pablo Trapero, 2008).
Resfriada (Gonzalo Castro, 2008).
Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008).
La rabia (Albertina Carri, 2008).
La tigra Chaco (Federico Godfrid y Juan Sasíaín, 2009)
Parador Retiro (Jorge Leandro Colás, 2009).
Los padres de la plaza (Joaquín Daglio, 2009).

Y algunos de los festivales de cine independiente nacionales e internacionales realizados en el país, a los que hay que intentar concurrir:

- ANIMFEST, Festival de Animación (Córdoba).
BAFICI, Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (Ciudad Autónoma).
Tandil Cortos (Tandil, Provincia de Buenos Aires).
Muestra de Cine Argentino (Venado Tuerto, Provincia de Buenos Aires).
Festival Internacional de la Patagonia (Neuquén).
Festival Buenos Aires Rojo Sangre (Buenos Aires).
Festival Escobar de Película (Escobar, Provincia de Buenos Aires).
Festival de Cine de Cipolletti (Cipolletti, Río Negro).
Festival de Artes Audiovisuales de La Plata (La Plata, Provincia de Buenos Aires).
Festival de Cine y Video Latinoamericano de Buenos Aires (Buenos Aires).
MARFICI, Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata (Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires).
Festival de Cine con Vecinos (Saladillo, Provincia de Buenos Aires).
Festival Internacional de Cortos (Oberá, Misiones).
Festival de Cine de Tucumán (Tucumán).
Festival de Cortos Penca (San Juan).
Festival de Cine de Villa Gesell (Villa Gesell, Provincia de Buenos Aires).

En el ámbito de esta carrera de Diseño de Imagen y Sonido se desarrolló durante el año 2010 un proyecto dirigido por Adrián Szmuckler, estrenado en 2011, que refleja la experiencia de graduados en la realización de sus filmes. Es interesante ver allí no sólo el trabajo previo, sino además el recorrido que cada uno de estos graduados ha hecho con sus obras, por distintos festivales. Muchas de ellas recibiendo premios importantes. Es el caso de *Parador Retiro*, *Los padres de la plaza*, *La tigra Chaco*, entre otras.

La experiencia vale la pena compartirla porque nos enriquece a todos los que estamos en esto de los medios audiovisuales. Por eso les propongo especialmente ver el filme que se llama *Prepotencia de trabajo*.

Notas

- ¹ *El Amante*. Buenos Aires: agosto de 2002, Nº 124. Publicación periódica.
- ² *El Amante*. Buenos Aires: noviembre de 2002, Nº 127. Publicación periódica.
- ³ *Clarín*. Buenos Aires: 30 de abril de 2006. Publicación periódica.

Análisis de alumnos

Estela Isabel Gauto,
Marcos Emiliano Pandolfi
y Mariana Panella



Good Bye Lenin!

Introducción

En la presente monografía analizaremos el filme de Wolfgang Becker, *Good Bye Lenin!*, realizado en el 2003 y ambientado en el contexto de la caída del Muro de Berlín que trajo aparejada, con la unión de la Alemania Oriental y Occidental, el triunfo del capitalismo. Desde el término de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos, la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e Inglaterra ocuparon y dividieron por desacuerdos ideológicos la Alemania derrotada con el propósito de que el antiguo régimen fascista no volviera a adquirir poder. Pero nunca alcanzaron una política conciliadora, por lo cual, no cumplieron con su “promesa” de unificarla luego de ello. En 1961, Berlín fue dividida físicamente mediante la construcción de un muro y permaneció así hasta 1989, cuando fue derribado como consecuencia de protestas y movimientos sociales que se generaron a partir de las reformas del régimen socialista impulsadas por el canciller soviético Mijaíl Gorbachov. Derribado el muro, las posturas en cuanto a la reunificación fueron discordantes, lo que devino en graves conflictos sociales.

Es en este contexto social donde se sitúa el filme que analizaremos, en el cual, se ve cómo Alex, el protagonista, un adolescente que debido a un gran apego a su madre, deja de lado sus ideales para intentar mantener vivo

en ella el régimen socialista derrocado, ya que la misma acaba de despertar de un coma de ocho meses, que coincidió con los procesos de traspaso de un sistema a otro.

En principio tendremos en cuenta tres ejes de análisis centrales, que consideramos íntimamente ligados a la temática de la película. El concepto de *imaginario social* que desarrolla Enrique Marí, que hace referencia a todas las formas de manipulación de la psique humana para posibilitar la reproducción de las normas dentro de una sociedad. Esto se ve reflejado en dos niveles, por un lado, en la manipulación desde el dispositivo de poder hacia la sociedad y, por el otro, con mayor relevancia para este análisis, en la forma en que Alex, apelando a los sentimientos socialistas de su madre, opera sobre la información que le brinda para que ella crea que el socialismo sigue en pie. Tal objetivo se ve dificultado por el avance del capitalismo que arrasa violentamente con el sistema socialista y es aquí donde tomaremos en cuenta el segundo concepto de nuestro análisis, la llamada *acumulación originaria* de Karl Marx, en el que se observa el mecanismo a través del cual se conforma el sistema capitalista, ilustrado mediante la invasión de grandes compañías multinacionales en detrimento de las pequeñas empresas nacionales. La sociedad capitalista, como la versión divergente al orden institucional que intenta sostener Alex, amenaza el universo simbólico que éste crea para su madre. Para desarrollar esto tomaremos en cuenta el texto *La construcción social de la realidad* de Berger y Luckman, como tercer eje de análisis. Y el concepto de “utopía” que se refleja en la imagen que la madre de Alex tiene del régimen socialista como sociedad ideal, y que Alex intenta confirmar.

Esta obra nos interesó particularmente porque ahonda en los conflictos de una sociedad en crisis en uno de los momentos más importantes de la historia moderna, como fue la caída del Muro de Berlín, que representó la decadencia de las potencias socialistas y el avance del capitalismo por sobre el anterior sistema.

Imaginario social de Enrique Marí

El concepto de *imaginario social* se vincula muy estrechamente a la temática del filme analizado y, por lo tanto, conviene comenzar explicando su significado y su lugar dentro de la sociedad. Para ello tendremos en cuenta

el texto de Enrique Marí *El dispositivo del poder: discurso del orden e imaginario social*. En el mismo, el *imaginario social* está definido como:

Todas las prácticas de solicitud y manejamiento del psiquismo humano (a través de las cuales) se hacen materialmente posibles las condiciones de reproducción del discurso del orden [espacio de la ley, de la razón].¹

Es decir, se apela a las emociones y al deseo de los individuos para hacer que cumplan voluntariamente con las normas impuestas por el poder.

En *Good Bye Lenin!* se ve claramente la manipulación en dos niveles que, aunque íntimamente ligados, son diferentes en cuanto a quienes son los destinatarios y destinatarios de tal manipulación en cada caso. En primer lugar, el sistema de símbolos, alegorías y demás armas que utiliza el poder para inscribirse en la subjetividad de los hombres y permitir el control de la disciplina entre ellos, en palabras de Marí:

La función del imaginario social es operar en el fondo común y universal de los símbolos, seleccionando los más eficaces y apropiados a las circunstancias de cada sociedad, para hacer marchar el poder.²

Esto se ve muy claramente a lo largo de todo el filme, no solo en elementos concretos sino también en ideas ya incorporadas en la subjetividad de los personajes. De los múltiples y repetidos ejemplos, podemos mencionar los más relevantes: las banderas de la Alemania Socialista que están presentes en todos los escenarios y en gran abundancia, alegoría más clásica del sistema; los gorros azules y pañuelos rojos que llevan en el cuello los niños que entonan cánticos, quizás sin comprender realmente su significado, himnos dirigidos a su Patria: “nuestra Patria no es solo ciudades y pueblos”; las ceremonias, como ser desfiles militares, saludos; las estatuas de Lenin; todos estos, elementos que refuerzan el patriotismo y que son utilizados por el poder para que la sociedad acate normas sin ningún tipo de cuestionamientos.

Por otro lado, y aún más relevante que lo antedicho, ya que aquello se da en todas las sociedades, en la película existe un segundo nivel posible de análisis del imaginario social. Se trata de la manipulación de la información que Alex, el protagonista del filme, opera para con Hanna, su madre y, con esto, lograr que siga vivo en ella el espíritu de un socialismo derrotado.

Para esta, sin duda, singular tarea, Alex debe prestar atención a los elementos que ya están “metabolizados” en la sociedad y anclados como signos, símbolos y sobre todo alegorías del socialismo y “reproducirlos” para su madre a fin de mantenerla fuera de un cambio demasiado radical para su delicado estado de salud, como fue la reunificación de las dos Alemanias luego de la caída del Muro de Berlín y el avance feroz del capitalismo: “yo me esforzaba como un héroe del trabajo para mantener una Alemania Oriental poderosa para mama”.

Cabe mencionar que estas dos “formas” de imaginario social están íntimamente relacionadas en la medida en que la segunda, la de Alex hacia su madre, debe inexorablemente tomar elementos de la primera, la que proviene del poder y que está dirigida a la sociedad, ya que al estar estos elementos inscriptos en la subjetividad de los individuos, a él no le hace falta modificarlos ni proveerles de sentido, solo tiene que reproducirlos y estos actúan por sí solos. Esto se debe a que ya previamente los “rituales” suministraron “esquemas de comportamientos rígidos y repetitivos”,³ en palabras de Marí.

En la película vemos este mecanismo con mucha frecuencia desde el momento en que el joven decide mantener al socialismo en pie aun habiendo sido éste derrocado. Su madre, ingenua ante la mentira, pasa por alto las posibles fallas del sistema creado por su hijo, ya que su percepción de los elementos que representan al socialismo actúa en el nivel inconsciente y, por lo tanto, no hace un examen exhaustivo de los mismos.

Ejemplos de esos elementos que existen previamente en el imaginario social y que Alex toma para crear un mundo diferente del real para su madre pueden ser: los niños pioneros entonando canciones del antiguo sistema: “juventud libre... construye por un futuro mejor... construyamos la patria”, con los pañuelos característicos, azules y rojos en el cuello; los pepinos Spreewald y el resto de las marcas de alimentos mencionadas en el filme que, sin tener un significado real, son característicos del anterior sistema y bastan para dar la idea de continuar en aquel; el gesto en la vecina de Hanna cuando ésta le dicta “con saludos socialistas”: la mano colocada lateralmente en la frente; o el bigote que se pone el amigo de Alex para la realización del noticiero, marca indiscutida del socialismo.

Con respecto al noticiero, cabe destacar el papel fundamental de los medios masivos de comunicación como herramienta para la conformación de estos imaginarios sociales desde el poder, aquí detentado por Alex. Sin

duda, en el filme está reflejada su importancia en tanto es el elemento por el cual “convence” a su madre de la veracidad de su discurso (que todo sigue igual, a pesar de las repetidas fallas). Con su sola presencia, Hanna se siente segura de no ser engañada, ya que la confianza hacia el medio está garantizada desde sus comienzos mediante a la variedad de discursos y de noticias fragmentadas que éste ofrece y porque, además, este representa para ella la voz del “discurso del orden”.

Desde el principio del filme se muestran imágenes televisadas del primer alemán que viaja al Cosmos, legitimando su persona para que al final sea verosímil que el mismo pueda tomar un cargo político tan importante. A partir de esto quedan sentadas las bases para que cualquiera sea su discurso, Hanna lo juzgue posible. El mensaje de la última emisión del supuesto noticiero logra hacer que Alex cumpla con su objetivo: otorgarle a su madre un Socialismo ideal. “El socialismo significa no amurallarse, acercarse a los demás, convivir con los demás... no solo soñar con un mundo mejor, sino hacerlo realidad”, todo esto acompañado del himno nacional “El país que mi mamá dejó fue uno en el que había creído y que nosotros mantuvimos hasta el fin... un país que en realidad nunca existió”.

A pesar de haber cumplido con su cometido, Alex tuvo que sortear un gran obstáculo que fue el avance atroz del capitalismo, que una vez caído el muro, arrasó con todo lo que el anterior sistema había establecido. Esto representó una situación análoga a la descrita por Marx en *La llamada acumulación originaria*.

La llamada acumulación originaria de Karl Marx

Marx llama acumulación originaria al “proceso histórico de escisión entre productor y medios de producción”,⁴ mediante el cual grandes masas de trabajadores fueron despojados de sus medios de subsistencia y se convirtieron en proletarios totalmente libres, pasando a formar parte de una importante masa de trabajadores que se dirige a las ciudades en busca de trabajo. De este modo la riqueza quedó repartida en pocas manos y la mayor parte de la población solo tuvo para vender su propia fuerza de trabajo, muy necesaria para el capitalista, para poder obtener de sus recursos una mercancía, y mediante la venta de ésta poder acumular más riqueza. Marx denomina “originaria” a esta acumulación porque “configura la prehistoria

del capital y del modo de producción correspondiente al mismo".⁵

En *Good Bye Lenin!* vemos como una vez caído el Muro de Berlín, las grandes empresas capitalistas absorben ferozmente a las empresas del régimen socialista que pertenecían al Estado, de esta manera se vuelve a la acumulación originaria, ya que como expone Marx en su teoría, los señores feudales eran quienes tenían el control sobre las tierras comunales, las cuales después de la expropiación pasaron a manos privadas, las del feudo, quienes comenzaron a explotarlas para su propio beneficio y no para el común de la gente. Aquí se está haciendo referencia a los campesinos expropiados de sus tierras por parte de los señores feudales; en la película Alex se identifica con aquellos en un diálogo en relación con su madre todavía en coma: "se perdió mi primer viaje a Occidente y como los camaradas conscientes nos protegían a nosotros obreros y campesinos". De esta misma forma se observa en la película cómo las empresas del Estado, que en el régimen socialista trabajaban para el bien común, fueron privatizadas y, por lo tanto, absorbidas por las grandes empresas creadas en el capitalismo: "De pronto, nuestro gris almacén era un paraíso multicolor. Y yo, el cliente, era un rey", estas palabras de Alex demuestran cómo dichas empresas poseen una po-

—

La legitimación es un proceso que abarca todo el espectro de explicaciones y justificaciones que sirven para mantener y avalar un estado de cosas.

lítica de expansión completamente agresiva y para nosotros representan una amenaza constante a la continuidad del régimen socialista que Alex quiere mantener en la creencia de su madre. Esto se desarrollará con mayor profundidad más adelante en el capítulo "La construcción social de la realidad" de Berger y Luckman.

Otro ejemplo significativo de esta situación es cuando Alex dice en *off*: "Mamá se perdió el triunfo del capitalismo", y mientras vemos el relevo de los soldados de guardia que se produce frente a un edificio del Estado, cruza frente a ellos una caravana de camiones de Coca Cola. O cuando a Hanna se le antojan pepinos

Spreewald y cuando Alex en el nuevo supermercado pregunta por ellos, la empleada le responde “¿Dónde vives?, ya tenemos marcos y tú pides Mocca Fix y Fillinchen”. Esto refleja otro elemento característico del capitalismo que es la sobrevaloración del dinero: “Desde Occidente llegó dinero real”, “¡Viva el marco alemán!”. Con la llegada del capitalismo, la sociedad incorporó hábitos, vestimenta e incluso elementos de lujo innecesario como ser una cama solar.

Como consecuencia de la acumulación originaria que describe Marx, los campesinos expropiados e impulsados hacia las ciudades “se transformaron masivamente en mendigos, ladrones, vagabundos... forzados por las circunstancias”,⁶ esto es levemente mencionado en la película, cuando Alex revisa el basurero buscando frascos de pepinos Spreewald y un vecino comenta “¡Qué bajo hemos caído! Tiene que hurgar en la basura”, “Lo siento, yo también estoy desocupado”. Esto hace referencia a una realidad social que no se enfatiza pero que está presente debido a la ya mencionada privatización de las empresas y a la consecuente renovación de los puestos de trabajo que hace por ejemplo, que Ariane se vea obligada a trabajar en Burger King, uno de los exponentes más grandes del capitalismo, y Alex tenga que dejar su antiguo trabajo para formar parte de una empresa integrante alemana de televisión satelital.

En suma, queda claramente expuesto que el avance del capitalismo, una vez caído el Muro de Berlín, es una amenaza para el universo simbólico socialista que Alex mantiene en pie.

La construcción social de la realidad de Berger y Luckman

La legitimación es un proceso que abarca todo el espectro de explicaciones y justificaciones que sirven para mantener y avalar un estado de cosas. Implica conocimiento, ya que expresa por qué las cosas son de una manera y no de otra, y le indica al individuo por qué debe realizar determinadas acciones. Hace que los sujetos se sometan sabiendo que va a ser lo mejor para ellos. Según los autores “la legitimación produce nuevos significados que sirven para integrar los ya atribuidos a procesos institucionales dispares”.⁷ En el filme analizado se ven claramente los procesos a través de los cuales Alex legitima el sistema socialista.

Berger y Luckman distinguen distintos niveles de legitimación que se fueron dando en las sociedades a lo largo del tiempo. Hablan de un *nivel incipiente*, donde se trataba de explicaciones simples ligadas al vocabulario de parentesco y que permitían o no que se realicen ciertas cosas. El *nivel de rudimentos teóricos*, donde aparecen los proverbios, las máximas, los esquemas explicativos que circulan en la sociedad y que explican ciertas conductas. El *nivel de cuerpo de conocimiento diferenciado*, que tiene que ver con conocimientos más bien científicos, de mayor complejidad y que tienden a diferenciarse unos de otros. Por último, hablan del *nivel de los universos simbólicos*, y es aquí donde vamos a situarnos para este análisis.

La esfera simbólica se relaciona con el nivel más amplio de legitimación
[...] Se produce ahora la legitimación por medio de totalidades simbólicas
que no pueden de ningún modo experimentarse en la vida cotidiana [según Berger y Luckman].⁸

Los *universos simbólicos* buscan integrar los distintos sectores de la sociedad y dar explicación a cualquier tipo de significación o desviación que se pueda producir en los sujetos. Si tomamos el universo simbólico que Alex crea (la recreación del sistema socialista en la habitación de su madre) como orden institucional, podemos ver cómo continuamente necesita realizar diferentes procedimientos para mantenerlo, ya que el sistema capitalista, dentro del cual él insertó este universo, es una amenaza constante. Del otro lado de la ventana se encuentra una versión divergente que amenaza no solo este orden, sino también la salud de Hanna. Es por esto que, Alex va a utilizar todos los símbolos socialistas como arma para no dejar que el capitalismo se infiltre y se las va a ingeniar para que todo sea como antes de la caída del muro, haciendo que su entorno actúe como si nada hubiese cambiado. Además del entorno familiar también se encarga de recrear el espacio físico, utilizando elementos legitimantes del sistema socialista que pertenecían a su madre, como ser los libros del partido, entre los cuales se encuentra uno de Gorbachov y un cuadro del “Che” Guevara (ícono del comunismo). También rescata los productos socialistas con los que el capitalismo arrasó, desde los alimentos y la vestimenta que usan, hasta los muebles y utiliza la televisión como medio para enfatizar el progreso de la Alemania Oriental como potencia del mundo, de hecho coloca una noticia donde lo dice explícitamente: “Alemania, potencia del mundo”. Otro mo-

mento significante de legitimación es cuando, para el día del cumpleaños de su madre, Alex invita tanto a militantes del Partido, como a sus antiguos alumnos, quienes llevan pañuelos azules y cantan las canciones que Hanna les enseñaba antes del gran cambio: “Mientras muchos festejaban el triunfo del mañana, del cuarto de mamá salían sonidos del ayer”.

Las tácticas para mantener los universos simbólicos son necesarias cuando estos se vuelven un problema, de no ser así se autosustentaría por el solo hecho de su existencia en las sociedades. En palabras de los autores:

La aparición de un universo simbólico a modo de alternativa constituye una amenaza porque su misma existencia demuestra empíricamente que nuestro propio universo es menos que inevitable.⁹

Pero Alex no puede controlar absolutamente todo y ciertas cuestiones lo obligan a buscar la manera de incorporarlas a su universo. Tal es el momento en que la televisión del vecino de arriba está tan alta que Hanna la escucha y se da cuenta de que se trata de un canal occidental. Alex de inmediato le inventa a su madre una historia para justificar tal falla. Lo mismo ocurre cuando coloca el primer video de los viejos noticieros que le hace creer actuales y en el comienzo de la cinta se ve a los empleados de la empresa de cable en la que trabaja Alex discutiendo acerca de la venta del servicio. El ejemplo más significativo es cuando mientras le festejan el cumpleaños a Hanna, a través de la ventana, el único lugar que Alex descuidó y por el que ella puede ver hacia el exterior, cuelgan desde un edificio una inmensa bandera de Coca Cola. Él, utilizando la televisión como mecanismo para incorporar esto, recrea una nota periodística donde “demuestra” que la gaseosa es una bebida socialista. Otro momento análogo es cuando Hanna se escapa de su habitación y percibe todos los elementos que le habían sido ocultados. En reacción a esto, Alex usa el mismo mecanismo anteriormente descripto para hacerle creer que los occidentales se están instalando en la Alemania Oriental.

Estos universos simbólicos son construcciones sociales y, por lo tanto, son particulares: corresponden a una sociedad y no a otra. Y como quedó claro, las sociedades establecen mecanismos conceptuales para mantener dichos universos simbólicos. Esos mecanismos se sirven de los mitos, la ciencia, la filosofía, la religión, entre otros, pero inevitablemente necesitan de la fuerza para que a través de una cierta violencia puedan rencausar a los individuos

desviados dentro del orden social. En el filme esto se ve reflejado en los aparatos represivos como ser el Servicio de Seguridad del Estado de la ex República Democrática Alemana (STASI) la cual se encarga de obstaculizar las manifestaciones subversivas.

Utopía

Para el cierre de este análisis, vamos a desarrollar el concepto de *utopía* que aparece en el filme como “todo ideal –especialmente, a todo ideal de sociedad humana– que se supone máximamente deseable, pero que muchas veces se considera inalcanzable”,¹⁰ según José Ferrater Mora. Esta es la forma en que se encuentra anclado en el imaginario social de los individuos. Si bien nosotros entendemos que las utopías conllevan un significado negativo, ya que representan un estado íntegramente controlado, semejante a la sociedad en estado de “peste” que describe Foucault, o donde el orden institucional abarque la totalidad de la vida social y no existan versiones divergentes como exponen Berger y Luckman, o que “en una sociedad perfecta ya no caben revoluciones ni tampoco, por tanto, cambios y progreso”,¹¹ consideramos que el rol que cumplía Hanna dentro del régimen socialista como ser, encargarse de la redacción de peticiones o reclamos hacia el Estado para mejorar el bienestar común, es la expresión de su esperanza para hacer de este sistema una sociedad ideal.

Gracias al pensamiento utópico se pueden crear condiciones para la reforma social, de modo que lo que en un momento puede ser utópico oportunamente se convierte en real.¹²

Para nosotros, ella cree estar cerca de conseguir esto cuando Alex le hace creer que los occidentales quieren vivir en su país y ella dice: “Miren eso. Quieren venir a nuestro país... Nos necesitan, tenemos que ayudar”.

El mundo socialista que Alex recrea, a pesar de no ser el que su madre soñó y ayudó a construir, es el socialismo que a él le hubiera gustado vivir. “La Alemania que había creado para mi madre era la que yo deseaba”. Como dijimos al inicio de este apartado los ideales utópicos son la mayoría de las veces inalcanzables y ese es el mensaje que da a entender Alex en las últimas palabras de la película: “El país que mi mamá dejó fue un país en

el que había creído y que nosotros mantuvimos hasta el fin. Un país que en realidad nunca existió”.

Conclusión

A partir del análisis de *Good Bye Lenin!*, y teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, podemos afirmar que el filme, en una escala particular y situándose en un contexto histórico que representó el avance del capitalismo, da cuenta de un fenómeno que escapa a lo particular y expresa problemáticas en el aspecto social.

En cuanto al concepto de imaginario social, encontramos dos niveles en donde éste se ve reflejado; por un lado, en la forma en que el poder utiliza la subjetividad de los individuos para crearles una idea de patria y hacer que acaten voluntariamente sus normas; y, por el otro, la manera en que Alex toma los símbolos ya incorporados y los reproduce para su madre a fin de construirle una sociedad ideal. Ésta se encuentra enmarcada en un contexto totalmente opuesto, el comienzo del capitalismo que se apodera de las empresas estatales generando un proceso semejante a la acumulación originaria descripta por Karl Marx y que su rápido crecimiento y asimilación, al límite de reconocer su tipografía como imagen identificatoria, cada vez le deja menos espacios a Alex para poder sostener su universo simbólico. Y, por lo tanto, necesita ser legitimado constantemente a través de símbolos socialistas, ya que el sistema capitalista representa una versión divergente y una amenaza para su propósito.

En suma, la película representa una clara muestra de la universalidad de las construcciones que se desarrollan en el seno de las sociedades a lo largo de la historia, mostrado desde una mirada más que personal y desde el punto de vista individual, a diferencia de los autores mencionados.

Para terminar, creemos que lo interesante del filme es la manera que tiene de relatar un suceso histórico, como es la caída del Muro de Berlín, que siempre se nos presenta en libros de historia o en documentales con una estructura rígida, y es aquí tratado desde una perspectiva tragicómica.

Notas

¹ Marí, Enrique. “El dispositivo del poder: Discurso del orden e imaginario social” [1994], en

Derecho y Psicoanálisis. Buenos Aires: Edicial, 1996, p. 59.

² *Ibidem*, p. 64.

³ *Ibidem*, p. 65.

⁴ Marx, Karl. “La llamada acumulación originaria”, en *El Capital*. México: Siglo XXI, 1990, p. 893.

⁵ *Ídem*.

⁶ *Ibidem*, p. 918.

⁷ Berger, Peter y Luckman, Thomas. “La sociedad como realidad objetiva”, en *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 120.

⁸ *Ibidem*, p. 125.

⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰ Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999, t. IV, p. 3.623.

¹¹ *Ídem*.

¹² *Ídem*.

Bibliografía

Berger, Peter y **Luckman**, Thomas. “La sociedad como realidad objetiva”, en *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

Marí, Enrique. “El dispositivo del poder: Discurso del orden e imaginario social” [1994], en *Derecho y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Edicial, 1996.

Marx, Karl. “La llamada acumulación originaria”, en *El Capital*. México: Siglo XXI, 1990.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar* [1975]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002-2004.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999, tt. III y IV.

Acercamiento a la poesía dub

Andrés Cosarinsky

14b

Introducción: la oralidad y la escritura

El objetivo de este trabajo es construir un puente hacia la poesía dub, cuya esencia es la oralidad, que necesita de orejas para ser escuchada y ojos para ser vista, apreciando la frescura de la perpetua recreación (aunque aquí se expongan escritas todas las poesías).¹

Empezamos esbozando una definición de la poesía dub realizada por uno de sus máximos exponentes, Benjamin Zephaniah:

Si ves a la poesía como un árbol con muchas ramas, y a la poesía oral como una de ellas, entonces una hoja de esa rama podría ser la poesía dub. La poesía dub tiene sus raíces en Jamaica, y está fuertemente relacionada con la música reggae. A veces los poetas dub la llevamos a cabo solos, otras veces podemos estar acompañados por algunos percusionistas, y otras veces podemos tener una banda de nueve músicos con nosotros, pero aún cuando actuamos solos deberías escuchar su música.

La tradición oral

La poesía dub hace énfasis en la rítmica, la modulación y la gestualidad

de la palabra.

Inmersos o no en una atmósfera musical, el ritmo, la acentuación y el impacto acústico de la palabra juegan un rol fundamental para comunicar la tensión dramática que se desarrolla en la *performance*, en el recitado en vivo. Tal como manifiesta Benjamin, la poesía dub se suelta con la musicalidad verbal de los afrocubanos.

La oralidad tiene la frescura de la perpetua recreación, la espontaneidad y las mutaciones, tal como menciona Hugo F. Bauzá, en *Voces y Visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*: “Los niños –aún no letrados– memorizan canciones y poemas sin equivocarse, apoyados en el ritmo o cadencia”.

De lo que trata la poesía dub, según Benjamin Zephaniah, es más que una actuación en vivo, es la continuación de una tradición oral, que se asemeja al trabajo hecho por Homero (a quien se le atribuyen las obras de la *Iliada* y la *Odissea*). Según Bauzá, Homero habría sido un poeta, creador de un tipo de poesía que se reelaboraba de forma oral, y un rapsoda:

Especie de co creador que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que –de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio– hilvana de manera oral el material poético del que dispone.

Benjamin Zephaniah considera que la poesía oral tiene una relación muy cercana con el pueblo. Es inmediata, y allí es donde reside la mayor de sus fuerzas, en la relación de los poetas orales con el público. Ellos deben leer a la audiencia y ser capaces de comunicar y manifestar el mensaje. Como explica Bauzá, la poesía oral tiene un aspecto festivo, lúdico y didáctico. Ésta crea la atmósfera necesaria que aparta al oyente de lo cotidiano y lo eleva a una realidad trascendente. Es donde el poeta y el espectador se sumergen en una especie de celebración ritual en la que preservan su memoria y su tradición.

Construcción y deconstrucción de la poesía dub

Si tenemos en cuenta que nuestra conciencia es lingüística, tal como afirma Yuri M. Lotman en *Estructura del texto artístico*, podemos comprender que al reelaborar y reestructurar las relaciones entre las palabras ampliamos nuestra conciencia. La poesía dub disiente de la estabilidad y de

las perfecciones definitivas, no tiene dogmatismos, autoridad alguna, ni una formalidad unilateral. Es que desde su propuesta no puede haber un núcleo cerrado, ni siquiera el de institucionalizar la ruptura de las formas. Esta poesía habita en los márgenes desde su construcción lírica, y cuenta con los variados dispositivos de comunicación que tiene al alcance.

Empezando por el título del poema citado a continuación, *Overstanding*, éste es un juego de palabras sin una definición concreta, y mucho menos con una traducción al castellano directa.

Overstanding parte del término *understanding* (comprendiendo), *under* es debajo y *standing* es pararse, por lo tanto, la palabra “comprendiendo” parte del “pararse por debajo”. *Overstanding*, en cambio parte de que uno no debería hallarse debajo de una idea o un concepto, sino que uno se encuentra por arriba (*over*) de ésta. Quien comunica y quien recibe el mensaje están en igualdad de condiciones.

Por lo tanto, ya desde su título, esta poesía contrapone dos caminos a tomar: innovar y reelaborar o aceptar los límites de lo que nos viene dado.

Overstanding

Open up yu mind mek some riddim cum in / Open up yu brain do some reasoning / Open up yu thoughts so we can connect / Open up fe knowledge and intellect / Open up the speaker mek we blast de sound / Open up yu eyes mek we look inside / If yu need fe overstand dis open wide / Open up yu house mek de Refugee cum in / Yu may overstand and start helpin / Open yu imagination, gu fe a ride / If yu want fe overstand dis open wide. Open up yu fiss an welcome a kiss / Getta louda dis open up business Open up yu Bank Account and spend / Open up yu wallet an check a fren, / Open up de dance floor mek I dance / Open up yu body an luv romance / If yu have not opened up, yu hav not tried / See de other side an open wide / Open up de border free up de land / Open up de books in de Vatican / Open up yu self to any possibility / Open up yu heart an yu mentality, / Open any door dat yu confront / Let me put it straight, sincere and blunt / Narrow mindedness mus run an hide / Fe a shot of overstanding / Open Wide.

Abrí tu mente hacé que algún ritmo entre / Abrí tu cerebro y razoná / abrí tus pensamientos así podemos conectarnos / abrí para el conocimiento y

el intelecto / abrí los parlantes hagamos explotar el sonido / abrí tus ojos para que miremos por dentro / si necesitás comprender mente abierta / Abrí tu casa hacé entrar al refugiado / Podrías comprender y empezar a ayudar / Abrí tu imaginación, salí a dar una vuelta / si querés comprender esta mente abierta / Abrí tu puño y dale la bienvenida a un beso / tomá un montón de esto y abre un negocio / Abrí tu Cuenta de Banco y gastá / abrí tu billetera y chequeá un amigo / Abrí la pista de baile hacéme bailar / Abrí tu cuerpo y amá el romance / Si no te abriste aún, no lo has intentado / Mirá la otra cara mente abierta / Abrí las fronteras, liberá la tierra / Abrí los libros en el Vaticano / Abrite a vos mismo a cualquier posibilidad / Abrí tu corazón y tu mentalidad / Abrí cualquier puerta que vos confrontés / Dejáme ponerlo directo, sincero y de una / La mente estrecha debe correr y esconderse / Para un golpe de comprensión / Mente abierta.

Overstanding, Benjamin Zephaniah,
en *City Psalms* (1992)

Se trata de sumergirse en las palabras para luego salir a flote con la mente abierta. Se les da nuevas oportunidades y posibilidades a las palabras, manifestadas con un lenguaje claro y comprensible, de frente y sin grandilocuencias.

Money

Money mek a Rich man feel like a Big man / It mek a Poor man feel like a Hooligan / A One Parent family feels like some ruffians / An dose who hav it won't give you anything / Money meks yu friend become yu enemy / Yu start see things very superficially / Yu life is lived very artificially / Unlike dose who live in Poverty. / Money inflates yu ego / But money brings yu down / Money causes problems anywea money is found, / Food is what we need, food is necessary, / Mek me grow my food / An dem can eat dem money. / [...] / Money made me gu out an rob / Den it made me gu looking fe a job, / Money made de Nurse an de Doctor immigrate, / Money buys friends yu luv to hate, / Money made Slavery seem alright / Money brought de Bible an de Bible shone de light, / Victory to de penniless at grass roots sources / Who hav fe deal wid Market Forces, / Dat paper giant called Market Forces.

Dinero hace que un hombre Rico se sienta como un Gran hombre / Hace que un hombre Pobre se sienta como un Barrabrava / Familias con un solo padre se sientan como unos rufianes / Y los que lo tienen no te van a dar nada / El dinero hace que tu amigo se convierta en tu enemigo / empezás a ver todo muy superficial / tu vida es vivida muy artificial / No como aquellos que viven en la Pobreza / Dinero infla tu ego / Pero el dinero te tira abajo / Dinero causa problemas en cualquier lado en que se encuentre / Alimento es lo que necesitamos, el alimento es necesario / Dejame crecer mi alimento / Y que se coman su dinero / [...] / Dinero me hizo salir a robar / Después me hizo salir a trabajar / Dinero hace que la Enfermera y el Doctor emigren / Dinero compra amigos que amas odiar / Dinero hizo que la esclavitud parezca buena / Dinero trajo la Biblia y la Biblia mostró la luz / Victoria para los sin dinero de base / Quienes tienen que lidiar con las Fuerzas del Mercado, / Ese gigante papel llamado Fuerzas del Mercado.

Money, Benjamin Zephaniah,
en *City Psalms* (1992)

Consciente de su forma, la poesía dub trabaja muchas veces libremente sobre la constante reelaboración de su propio texto para generar una reflexión. Se repiten ciertas palabras una y otra vez para que el espectador vaya redescubriendo como se las relaciona con el mundo a través de distintas frases simples que nos invitan a una interesante reflexión. De lo que creemos estar seguros, si es que llegara a existir algún mensaje unívoco en estas poesías, es el de obligar al espectador a dudar de la perpetuidad del orden existente y de nuestras propias limitaciones.

Songs of Freedom

[...] *Emancipate yourselves from mental slavery / No one but ourselves can free our minds [...]*.

[...] Emancípate de la esclavitud mental / Nadie salvo nosotros puede liberar nuestras mentes [...].

Songs of Freedom, Robert Nesta Marley, Uprising (1979)

La cultura del sound system en la diáspora

Surgimiento de la poesía dub en Gran Bretaña

Creemos importante destacar el contexto británico de fines de los años 70, en los cuales surgen las obras pioneras de la poesía dub. En éste, se legitimaba, naturalizaba y reproduce la desigualdad social. Se elevaba la cultura británica imperial hegemónica y se desvalorizaba la de los inmigrantes afrocárabeños viviendo en la diáspora.

Paul Gilroy, un sociólogo nacido en Londres, hijo de padres de Guyana e Inglaterra, menciona que la diáspora está posicionada en algún lugar entre las Naciones-Estado y las culturas viajantes, en el sentido en que se involucra el hecho de habitar en una Nación-Estado físicamente, pero viajando de forma espiritual por fuera de ese tiempo y espacio.

En el contexto de inminente xenofobia en Gran Bretaña, los jóvenes inmigrantes afrocárabeños se reunían en torno a los *sound systems* (sistemas de sonido), cuya cultura había comenzado en Jamaica. Estos se conformaban básicamente juntando equipos de sonido propios (parlantes, micrófonos, vinilos, etc.), en casas o espacios públicos donde se llevaban a cabo sesiones de música reggae junto a la tradición del *toasting* de los disc jockeys jamaicanos. El *toasting* es el canto hablado que comenzó a originarse arriba de los ritmos que soltaban los disc jockeys, cuya interpretación podía variar entre comentarios humorísticos, cantos rítmicos, cuentos con rimas, rimas mitad cantadas-mitad habladas y gritos. Algunos de sus mayores exponentes son Count Machuki, U-Roy y Big Youth.

El *toasting* a la vez se remonta a una tradición africana todavía mucho anterior, el *chanting*, que es el canto hablado arriba de pulsos percusivos (el Nyahbinghi es uno de ellos, muy utilizado dentro del reggae y el dub). De la lírica desarrollada en el *toasting* surge el término de “poesía dub”, que luego se desarrolla en otros terrenos y engloba un movimiento más amplio que fuimos sabiendo apreciar.

Los *sound systems* no empezaban ni terminaban, se llevaban de un lugar a otro, generando espacios propios de pertenencia donde reelaborar las condiciones sociales de los inmigrantes e hijos de inmigrantes. Durante su surgimiento, las comunidades lograban empezar a organizarse y formar el imaginario en el cual debían asentarse allí, en Gran Bretaña; donde tenían realmente derecho a vivir. La poesía dub entonces contribuye a interpelar

las emociones, voluntades y deseos del pueblo que había sido hasta entonces relegado en la diáspora.

Linton Kwesi Johnson, en su primer LP, *Dread Beat and Blood*, considerada como obra pionera de la poesía dub, manifiesta un poema que surge a partir del encarcelamiento de George Lindo, un joven trabajador fabril acusado de robar una casa de apuestas. El poema se desarrolla sobre una fuerte base dub, y entre cantos de una manifestación que reclamaba la libertad del joven.

It dread inna inglan

Dem frame up George Lindo up in Bradford town / but de Bradford blaks dem a rally round / Maggi Tatcha on di go / wid a racist show / but a she haffi go / cause, / rite now, / African / Asian / West Indian / an' Black British / stand firm inna Inglan / inna disya time yah. / Far no mattah wat dey say, / come wat may, / we are here to stay / inna Inglan / inna disya time yah... / [...].

Ellos rodearon a George Lindo allá en la ciudad de Bradford / Pero los negros de Bradford se movilizaron / Maggi Thatcher ahí va / con su show racista / Pero ella se tiene que ir / Porque / Ahora mismo / Africano / Asiático / Antillano / y Británico negro / Párate firme en Inglaterra / En este tiempo, sí / Porque no importa lo que digan / Pase lo que pase / Estamos acá para quedarnos / En Inglaterra / En este tiempo sí / [...].

*It dread inna inglan (Dread en Inglaterra),
en Dread Beat and Blood (1977)*

Al año siguiente, George Lindo fue liberado, encontrando que la causa había sido armada por la policía. A Linton Kwesi Johnson, en el aquí y ahora en que vivía, no le alcanzaba con buscar una tierra prometida, una vuelta al África de sus antecesores. Sus poemas rescatan que la tan renombrada búsqueda de las raíces no es hacia atrás, sino hacia delante, contra el sinsentido dominante actual. Lejos de estar en un lugar distante, se busca un cambio sobre su propio suelo.

Otro poema de Johnson surge a partir de que varios jóvenes fueran condenados a prisión a causa de medidas judiciales preventivas en los 70 en

Inglaterra. Esta era una ley llamada “sus” por *suspicius* (sospechoso), y con la sola declaración de un policía ante la Corte, el sospechoso era criminalizado y arrestado. De esta manera él contribuyó a una campaña para remover esta ley, y realizó el poema *Sonny's lettah* (*Carta de Sonny*) en forma de una carta escrita desde una cárcel de Inglaterra para una madre en algún lugar del Caribe. Ésta aparece en el disco *Forces of Victory* (1979), recitado meticulosamente sobre una base de música dub, alcanzando una gran cualidad expresiva que empuja a uno a tomar acción.

Decía Benamin Zephaniah:

Estábamos contando las cosas como eran, nuestras comunidades no tenían voz, los políticos no nos representaban, así que nosotros los poetas jugamos un rol crucial en sacar a la luz los problemas de nuestros familiares y vecinos.

Cultura popular

En el último poema citado, *Sonny's lettah*, se reivindica la microhistoria, las historias que no se cuentan, la genealogía de los desplazados que si no serían olvidados por la *Gran Historia*, que es la que escriben los sectores poderosos; tal como lo expresa Foucault “El mundo de los no ilustrados parece perderse en la ilustración”. Esta reflexión se vincula fuertemente con los propósitos de la poesía dub. Concepto acuñado por Robert Darton en su libro *La Gran Matanza de Gatos*, que surge con el propósito de reconstruir la cosmovisión del mundo de los campesinos de Francia en el siglo XVIII y de su tradición oral, que eran de la cultura popular pero que luego eran transformados para el interés de la cultura dominante.

Existen también similitudes de la poesía dub con varios elementos que trabaja Mijail Bajtín en *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, la oposición a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, y la búsqueda de un porvenir aún incompleto. Resumiendo con sus palabras: “Liberar al hombre de la necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales”.

En la poesía dub se genera un corrimiento de la mirada oficial que permite un orden distinto de mundo, que tal como Bajtin expone sobre varias expresiones populares, destruyen toda seriedad unilateral y liberan a la vez

la conciencia, el pensamiento y la imaginación humana, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades.

Medios de comunicación

Cuando los *sound systems* estaban en auge, Benjamin Zephaniah grababa llevar su poesía a marchas, reuniones juveniles, comisarías y hasta en pistas de baile. También se multiplicaban las radios clandestinas que difundían la música y la lirica de los inmigrantes afrocaribeños. Su dominio en el escenario le permitió llevar su poesía a la televisión y alcanzar una mayor audiencia.

Nosotros ponemos poesía en la música, en actuaciones, en la televisión, en la radio, la llevamos a cabo como locos, ponemos poemas en cartas postales y en microchips, de hecho hacemos lo que sea para cambiar la muerta, blanca y aburrida imagen de la poesía.

Benjamin Zephaniah proclama que la poesía es un fenómeno popular, que busca llegar a la mayor cantidad de personas posible.

Desde baladas hasta poesía lírica, desde versos cómicos hasta reggae, y desde poesía narrativa a poesía de rap, lo hacemos en vivo y en directo. Nosotros podemos publicar libros, también podemos poner poesía en la Internet, pero lo más importante para nosotros es que publiquemos nuestros trabajos en los corazones de la gente.

Gianni Vattimo, en *La sociedad transparente*, dice que los medios masivos de comunicación son una oportunidad para la liberación, en cuanto a la posibilidad de que las subculturas y minorías se expresen. Pero también aclara que su efecto no está garantizado, sino que hay que apreciar y cultivar aquella oportunidad, ya que a la toma de palabra no ha correspondido una auténtica emancipación política. Los medios masivos también pueden ser la voz de una banalidad estereotipada, del vacío de significado.

La poesía dub apuesta a sembrar aquella oportunidad para la liberación manifestando su mensaje a través de los medios de comunicación y alcanzando repercusiones alrededor del mundo entero.

Cuidado con los dispositivos de legitimación

Bought and Sold

Smart big awards and prize money / Is killing off black poetry / It's not censors or dictators that are cutting up our art. / The lure of meeting royalty / And touching high society / Is damping creativity and eating at our heart. / [...].

Elegantes grandes condecoraciones y premios en dinero / Están exterminando la poesía negra / No son censores o dictadores que están cortando nuestro arte / La atracción de conocer a la realeza / Y tocar la alta sociedad / Está aplacando la creatividad y comiendo nuestros corazones. / [...].

Bought and Sold (Comprado y Vendido),
en *Too Black, Too Strong* (2001)

El 27 de noviembre del 2003, luego de una larga carrera, el poeta dub Benjamin Zephaniah fue invitado a recibir el Order of the British Empire (OBE, Orden del Imperio Británico), un galardonado dispositivo de legitimación, por su trabajo realizado como poeta. Las razones por la cual lo rechazó fueron muy bien explicadas en un artículo de *The Guardian* publicado por él mismo. La palabra “imperio”, desde el vamos ya lo enoja, le hace acordar a la esclavitud, a cientos de años de brutalidad.

Ese concepto de imperio, es el que hizo que mi educación británica me llevara a pensar que la historia de la comunidad negra nació en la esclavitud y que habíamos nacido esclavos, y que por lo tanto debemos estar agradecidos a los maestros blancos por habernos liberado.

Ese concepto, es el que hizo que personas como él mismo no sepan su verdadera historia cultural, por lo tanto, se considera profundamente antiimperialista. La carta le había sido enviada desde la oficina del Primer Ministro, Tony Blair. Allí mismo fue donde Benjamín Zephaniah se había manifestado anteriormente para que el Primer Ministro lo recibiera, luego de que su primo fue detenido y desaparecido en una comisaría. En fin, lo que va a cuentas del rechazo a este dispositivo de legitimación desde Benjamin Zephaniah, es la convicción de que el OBE compromete

a escritores y a poetas, ya que muchos de estos al ser premiados se vuelven más “suaves”, y creen que ya han logrado su objetivo. “Cuando les conviene, encaran la lucha contra la clase dominante y la opresión a la que nos vemos sometidos, pero luego se unen a ese club de opresores”. Es bien sabido que la cultura popular es utilizada muchas veces para los intereses de la cultura dominante, aunque haya empezado siendo subversiva.

Conclusiones finales

Most people ignore most poetry, because most poetry ignores most people.

La mayoría de la gente ignora la mayoría de la poesía, porque la mayoría de la poesía ignora a la mayoría de la gente.

Adrian Mitchell

La poesía dub se propone manifestar su mensaje sin exclusiones. La tradición oral en la que se ve envuelta es fundamental para comprender su propósito de celebración ritual adscripta a la actuación en vivo, a la *performance*, para sumergirse en un tiempo trascendente. Esta expresión es la de una cultura popular, que surge como tal en un contexto de exclusión social y que logra reelaborar sus condiciones culturales en tierras que hasta entonces eran vistas como ajena. La poesía dub también se expandió a otros medios de comunicación para alcanzar mayor popularidad, pero siempre estuvo concentrada en una forma honesta.

Se utilizan y reutilizan las palabras creativamente. Una de sus mayores virtudes es la de alejarse de las verdades prefabricadas. Verdades que solo se inscriben en el campo de lo predecible y que sirven para consagrar el orden social presente. La poesía dub arremete contra esa estabilidad, inmutabilidad y la perennidad de las reglas que rigen el mundo. En cambio, ofrece una perpetua recreación que acepta nuestras contradicciones y que va hacia delante, creando y reformulando al sujeto mismo. Es la diferencia entre cumplir ciegamente un rol o ver y actuar con conciencia.

Creemos que, así como las palabras pueden separarnos y limitar nuestras concepciones diarias, también logran acercarnos y unir enormes distancias. La creación artística es producto de un mundo y expresa al sujeto. Por ende, la poesía dub se ofrece como una iniciativa que apuesta y estimula

a la creatividad y a la imaginación. Por tanto, desde su propuesta, es una forma de liberación.

Notas

¹ Aquí las poesías se exponen escritas, sin embargo se pueden encontrar fácilmente en Internet interpretadas por sus poetas, ya sea en registro de video o grabaciones de audio.

Bibliografía

Bajtin, Mijail. *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza, 1994.

Bauzá, Hugo F. *Voces y Visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblios, 1997.

Darton, Robert. *La Gran Matanza de Gatos*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2000.

Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: ITMO, 1970. Colección Fundamentos 58.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996.

Zephaniah, Benjamin. *City Psalms. Highgreen*. Gran Bretaña: Bloodaxe Books, 1992.

— *Too Black, Too Strong*. Highgreen, Gran Bretaña: Bloodaxe Books, 2001.

La Catedral de Notre Dame

Elisa Rodríguez Heros y
Lucía Jimena Zamora

14c

Introducción

El objeto cultural que elegimos para desarrollar es la Catedral de Notre Dame de París.

El origen de dicha elección estuvo basado en el interés que nos produjo que en una iglesia, una construcción estrictamente religiosa, excita tanta cantidad de objetos comerciales. Analizaremos cómo se ha convertido en un lugar más de la industria turística.

Observamos que, en su interior hay objetos tales como: coloridas máquinas expendedores de postales y estampitas (al estilo expendedoras de gaseosas), televisores de pantallas gigantes entre las columnas interiores donde se transmite la misa en vivo y en diferentes idiomas, cámaras de video dirigidas al altar (en el cual el sacerdote da la misa para poder ser transmitida por diferentes medios), aparatos de audioguías que se alquilan para escuchar la historia del mensaje católico y arquitectónico de la Catedral, sectores para la compra de variados souvenirs religiosos, al estilo *merchandising*.

Esta misma boutique se encuentra en un enlace de la página oficial de la Catedral. Allí también se puede comprar recuerdos desde cualquier parte del mundo, como un *shopping* virtual. También brinda información acerca de los horarios de misa, disponibilidad de sacerdotes para confesar a los turistas en distintos idiomas, visitas guiadas, visitas al tesoro de la

Catedral, en el cual según la edad del visitante se debe pagar un precio determinado, etc.

Para realizar este análisis, aplicaremos a la obra distintas categorías sociológicas dadas, que consideramos apropiadas para el objeto de estudio elegido. Tomaremos en primer lugar el texto de Hauser, *El dualismo del Gótico*, para contextualizar la obra y entender primero porqué se utilizaron esas formas arquitectónicas en la época en que fue construida. El texto de Martínez Cortez, de *secularización*, para explicar cómo la religión a lo largo del tiempo fue perdiendo prestigio e influencia. Hay una cierta irrelevancia de lo religioso y se avanza a una sociedad despojada de lo sagrado que cada vez más desvía su atención hacia las cosas cotidianas de este mundo. Y, finalmente, tomaremos los objetos antes mencionados para hacer un análisis desde la Posmodernidad. Introduciremos conceptos de Baudrillard de la *Cultura y simulacro*, para denotar el nuevo simbolismo de estos objetos y cómo mediatizan lo religioso. También tomaremos el texto de Jameson, *Posmodernismo*, a modo de contexto actual y el texto de Vattimo, *La sociedad transparente*.

La Catedral, objeto de estudio

La Catedral de Notre Dame de París es una de las catedrales francesas más antiguas del estilo gótico, se empezó a construir en 1163 y se terminó en 1345, por lo que existe en ella una dualidad de influencias estilísticas: por un lado, reminiscencias del estilo románico normando y, por otro lado, las evoluciones arquitectónicas del gótico. Está dedicada a María Madre de Jesucristo y se sitúa en la Plaza Parvis, una pequeña isla en la ciudad de París, rodeada por las aguas del río Sena.

La Catedral fue, a finales del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV, escenario de alteraciones sustanciales principalmente en la zona Este, en la que túmulos y vidrieras fueron destruidos para ser sustituidos por elementos más a gusto del estilo de la época, el Barroco.

La edificación coincidió con un período de prosperidad y de creciente dominio de la ciudad, por lo cual la obra debía reflejar este poderío. Así, se realizó sin interrupciones aunque hubo problemas económicos, y solo se dio por concluida a mediados del siglo XIV, después de muchas modificaciones e intervenciones de diferentes arquitectos y artesanos.

La fachada está dominada por la geometría, se estructura en tres cuerpos horizontales y tres verticales, con dos torres esquinadas, siguiendo el modelo de las románicas normandas. El frente presenta tres grandes portales. El Portal del Juicio Final, el más importante al centro, muestra esculturas representando la resurrección de los muertos, un ángel con una balanza pesando virtudes y pecados, y demonios que se llevan las almas pecadoras, imágenes que sin duda habrán tenido gran influencia en el inconsciente popular en la Edad Media. Los dos portales laterales fueron consagrados a la Virgen María y a Santa Ana, su madre.

Por su parte, el arte gótico nació durante los últimos siglos de la Edad Media. La burguesía se impuso en las artes plásticas de manera rápida y hubo un gran giro con respecto a las temáticas anteriores. El espíritu gótico considera que Dios está presente en cada una de las cosas, entonces el artista comienza a representar hasta las realidades que parecen efímeras e insignificantes para otras épocas.

[...] es también en las artes plásticas donde más pronto se observa que el interés del artista comienza a desplazarse desde los grandes símbolos y las grandes concepciones metafísicas a la representación de lo directamente experimentable, de lo individual y lo visible.¹

Nada justifica mejor el sentido de esta transformación que las palabras de Santo Tomás: “Dios se alegra de todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con Su Esencia”.² Estas palabras contienen toda la justificación teológica del naturalismo artístico.

Toda la arquitectura de la Catedral de Notre Dame fue concebida para guiar al creyente hacia Dios, la arquitectura gótica se caracteriza por esta ansiedad por la elevación y la luz.

A diferencia del arte románico los muros se reemplazan por vidrieras y amplios ventanales. Hay algunas vidrieras donde se narran las escenas del *Nuevo Testamento* en el Sur y del antiguo en el Norte. Se abre un ventanal con forma de roseta, coincidiendo con el espacio de la cúpula, rodeado por dos grandes ventanales, continuando con una galería de arcos ojivales que finalizan en un conjunto de decorados ventanales.

En la construcción también se siente el movimiento ascendente a través de las columnas que son más delgadas, arcos en punta que señalan hacia el cielo, lo primero es la elevación y el hacer sentir ese movimiento ascendente,

con el paralelismo entre las columnas y las aristas de los pilares, la mirada se siente impulsada hacia las alturas.

La decoración gótica se concentra en las puertas, ventanas y claustros, la fachada está decorada con la talla de estatuas, hay veintiocho estatuas de tres metros y medio de altura que representan a los reyes de Judea, también hay una infinidad de seres fantásticos y monstruosos que aparecen mezclados con la decoración de la naturaleza como follajes, górgolas y animales que están interpretados con naturalismo, formando pequeñas escenas. Esto se observa claramente en las terminaciones exteriores de la iglesia, ya que son figuras que pasan un poco desapercibidas para cualquiera de los visitantes, tienen un volumen marcado con detalles y relieves. Las figuras se despegan del fondo a diferencia del estilo románico, ya que en el gótico se empieza a darle un aspecto más natural a las cosas.

En el interior se encuentra la Virgen con el Niño, de ésta proviene el nombre de la Catedral Notre Dame, “Nuestra Señora”, es una imagen llena de humanidad, con la curvatura del cuerpo bastante acentuada.

El dualismo del gótico se manifiesta del modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la naturaleza tienen el arte y el artista en este período. [...] Ya no se buscan en la naturaleza alegorías de una realidad sobrenatural, sino las huellas del propio yo, los reflejos del propio sentimiento.³

Partiendo de esta gran arquitectura gótica y observando las transformaciones que han surgido en el nivel del sentido religioso, podemos aplicar los términos de *secularización* al estado en que es tomada, en la actualidad, esta Catedral. Según el texto de Martínez Cortes encontramos reflejado este desprendimiento que tienen a partir del siglo XIX las instituciones religiosas frente a cuestiones de la religión en general. Es decir, que toda la inmensidad que nos representa la obra arquitectónica, que tiene cientos de años y que es muy significativa para la comunidad católica, queda hoy en cierta manera un tanto más alejada de todo lo sagrado y da lugar a que existan en ella objetos comerciales (como el ejemplo ya mencionado de las máquinas de estampitas) y organizaciones dentro de la misma que la presenten más como un lugar turístico que como el lugar religioso que tuvo en su génesis. Sin que la intervención de la institución eclesiástica lo critique o no, lo permite dentro de la misma, y, de forma contraria tal vez a la esperada, la avala y justifica como para un buen fin.

El peso social de la autoridad religiosa se ve disminuido o abiertamente contestado por otros grupos; los símbolos religiosos pierden la capacidad social de constricción que antes tenían y se ven remitidos a su mera fuerza de persuasión.⁴

Lo apreciamos claramente en situaciones en las cuales muchos de los turistas se sacan fotografías en los distintos sectores de la Catedral, a modo de llevarse el recuerdo “digital”, traspasando a veces lugares que están marcados como más sagrados, se toma el lugar como centro turístico, en muchos casos, más que como lugar exclusivamente para la conexión con la religión. En la actualidad cada vez es menor el número de personas que asisten a la Catedral para orar o para tener un espacio para alimentar su fe y conectarse con Dios, las personas van a visitar el lugar como atracción turística o a admirar la fantástica creación arquitectónica y traerse la postal de recuerdo. La sociedad actual ya no tiene toda su atención en lo sagrado. La institución religiosa intenta tomar algo de provecho de esta situación transformando la Catedral en un paseo de compras. El turista se lleva el souvenir y lo muestra con orgullo porque lo ha comprado en Notre Dame, pero quizás ya sin ningún valor sagrado.

Relacionamos lo anterior con las divisiones que establece en su texto Larry Shiner, dentro de la investigación sociológica, la “secularización como conformidad con este mundo” y la “secularización como desacralización del mundo”. También con la “secularización como declive de la religión”, ya que esto estaría enunciando que de seguir esta tendencia en aumento, quizás en algún momento se despojaría de todo símbolo religioso y solo terminaría por ser un objeto comercial, turístico, siendo una víctima más del capitalismo.

Puede encontrarse en la página oficial de la Catedral, un *link* llamado

—
La sociedad actual ya no tiene toda su atención en lo sagrado. La institución religiosa intenta tomar algo de provecho de esta situación transformando la Catedral en un paseo de compras.

“Boutique de la Catedral”, en el cual funciona una especie de “*shopping* Notre Dame”, donde se pueden comprar muchos objetos (desde rosarios, velas, estatuillas, libros, postales, crucifijos, de diversos materiales, tamaños) y a elevadísimos precios, desde cualquier parte del mundo. Es administrada por la Asociación Maurice de Sully, quien había concebido y construido la Catedral en el siglo XII. Por debajo del nombre de esta página encontramos una aclaración que intenta tratarlos como objetos únicos y no comerciales, pero se contradicen enseguida porque vemos que podemos comprar un número mayor a uno y, que sea, en cierta forma, accesible a todos marca un fenómeno totalmente posmoderno, ya que con una tarjeta de crédito podemos recibir en nuestras casas un objeto de la Catedral de Notre Dame, esto nos involucra con las nociones de Posmodernidad, expuestas en los textos de Baudrillard, Jameson y Vattimo.

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia; a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.⁵

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuisión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de reproducirse.⁶

El término simulación lo relacionamos, también, con las grandes y variadas pantallas de plasmas que hay en las columnas de la Catedral, en las cuales vemos la misa que se está dando a unos metros más adelante, pero que la mayoría tiende a ver, por costumbre, a través de la pantalla, perdiéndose la esencia de lo sagrado. Mediatizando el mensaje religioso y convirtiéndolo en puro espectáculo. Situación muy común en nuestros días, donde la gran mayoría de las personas “ven” o se acercan a reuniones y espectáculos a través de la pantalla, perdiendo todo el vínculo humano y su esencia. La misa y el sacerdote existen porque los vi en la “tele”. Como bien cita Vattimo a Nietzsche: “el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula”.⁷

[...] los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la

que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo.⁸

Explorando la página Web de la Catedral, encontramos un enlace en el cual se puede acceder a horarios y días de transmisión televisiva y radial de las misas. Las misas en la Catedral transmitidas a muchos países del mundo son ya un número más en la programación de los televíidentes.

Conclusión

Aplicando los conceptos de Vattimo vemos que en la Catedral de Notre Dame conviven varios relatos, ya no tenemos el gran y único relato de la fe religiosa, sino varios discursos conviviendo en el mismo lugar. Por un lado, el de la industria turística, por el otro, el de la sociedad de consumo, el de los medios masivos y, por supuesto, el mensaje religioso. Con esta mezcla de discursos perdemos el sentido de cuál es la realidad de la fe religiosa.

Para terminar el análisis desde nuestra opinión personal, alejada de la fe católica, realmente nos asombra el estado actual de la Iglesia, por el lugar otorgado desde ella al capitalismo brutal dentro su institución. Han abandonado, casi completamente, cuestiones fundamentales a su fe.

Nos preguntamos entonces: ¿Dónde quedó todo aquello de su génesis? El cristiano ¿no debería acumular este tipo de objetos, ni cobrar elevadísimos precios por objetos que forman parte de esa acumulación materialista, ni cobrar dinero por recibir el sacramento, ni alejarse del valor de la bondad a través de la caridad?

Notas

¹ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, vol. I, p. 268.

² *Ibidem*, p. 269.

³ *Ibidem*, p. 270.

⁴ Martínez Cortes, Javier. *Conceptos fundamentales del cristianismo*, Casiano Floristán y Juan José Tamayo, eds. Madrid: Trotta, 1993.

⁵ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978, p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 82.

⁸ *Ibidem*, supra nota 5, p. 53.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, vol. I.

Martínez Cortes, Javier. *Conceptos fundamentales del cristianismo*, Casiano Floristán y Juan José Tamayo, eds. Madrid: Trotta, 1993.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996.

Webgrafía

<http://www.arquitectuba.com.ar/diccionario-arquitectura-construccion/catedral-notre-dame-de-paris-2/>

<http://www.boutiquecathedrale.fr>

http://www.boutiquecathedrale.fr/cadeaux-religieux/index.php?contenu=lien_droit&page=qsn

<http://www.notredamedeparis.fr/>

Referencia de autores

ARIADNA GARCÍA RIVELLO

Coressim evendit ibeario enim explicaborum et laudit, idit labo. Ihiliquam volende lignihi liquam faccus volorerro velquis modiscid experum coribus aliique modi venter repelen ectioria dolupti ametus, officim fuga. Ita niscillacia consedi pictibusam velita incil illore, sum quatinc tecepedit quoditet a pelit omnimaio vendi offic to te net eictem fuga. Nam inti re dollab illam nullabo. Dollupt asinullest acestem sitioremped ute doloria as sectemp ossinist quibusa ntemolor reperecum

ALBERTO CASSONE

DisUciis molorerunt quas mosa cum is et et labo. Orest que sam quaspedit ipsume doluptiunt, ommod magnim ius debisquiatin natur aliquam, cum aborro eribusam repe pra suction cor sectate moles non nim acea cusant, as est, quasped ut es dus dolor simus molesci eniscium aut hil eatur auteste la velesti onsendi ut apel ipis as anditam valor re, asi doles ut que molor molorep erecabo. Nam nobitatescia pedit aria pores ex ese sus, conserunt alitae sant magnateucus sa illatenit harum nulliteniam, quassequias dis in re ex estias sam earcianim et pra verion ni non eum ut atur aliquae doluptatem accupit atemquaeriae quia cupatur?

ANABELLA SPEZIALE

DCoressim evendit ibeario enim explicaborum et laudit, idit labo. Ihiliquam volende lignihi liquam faccus volorerro velquis modiscid experum coribus aliique modi venter repelen ectioria dolupti ametus, officim fuga. Ita niscillacia consedi pictibusam velita incil illore, sum quatinc tecepedit quoditet a pelit omnimaio vendi offic to te net eictem fuga. Nam inti re dollab illam nullaboas inullest acestem sitioremped ute doloria as sectemp ossinist quibusa ntemolor reperecum shuijfk kofjfdpj dlfkfkf dffsd fd usduao d fh sdfhd fh oifhds idsdffss asd dfgdfg dhid

