

El pastiche y su límite en el discurso audiovisual español de los ochenta

La incorporación de España al discurso audiovisual de Occidente se produjo durante los años ochenta. Su signo emblemático fue el pastiche, figura intertextual que da cuenta a un mismo tiempo de la actitud de un texto hacia sus fuentes y el valor que otorga a lo original su época. Nada ejemplifica el uso del pastiche en la España de los ochenta como el cine de Pedro Almodóvar. En él, la amalgama de citas y referencias se comporta como un collage que muestra los costurones y ningún deseo existe de convertirlo en estructura. La zarzuela, el punk, el pop o la comedia sofisticada conviven con la irresponsabilidad textual propia del ventrílocuo. En cambio, y aún cuando procede de las mismas fuentes, Iván Zulueta indaga en Arrebato la tragedia que se cierne sobre un sujeto que vive la disparidad de las voces con las que habla, la dispersión de sus fuentes. Si su punto de partida es el pastiche, su testimonio es el de un relato delirante, cuyo eje es la heroína y cuyo rasgo narrativo dominante es la confusión de puntos de vista. Es esta la otra cara trágica del pastiche, o, mejor, de sus límites.

LA POSTMODERNIDAD ESPAÑOLA Y SU SÍNTOMA: EL PASTICHE

De la filosofía a la literatura, del cine a la ética, de la estética a la arquitectura, lo "postmoderno" se ha convertido en los últimos tiempos en una especie de palabra-ensalmo, un verbo dotado de poder performativo, capaz de producir efectos por el mero hecho de ser pronunciado, más que un concepto sobre el que es posible un acuerdo.¹ Y tal fenómeno ha visto disparada su fortuna en un país de tan vertiginoso progreso y apertura a Occidente como es la España de principios de los ochenta. En efecto, en este país, la polémica desatada por la publicación del célebre libro de Jean-François Lyotard *La condición postmoderna* (cuya edición española data de 1984) viene acompañada por una oleada de textos que corren parejos a las traducciones más o menos puntuales de la polémica filosófica que domina esos años (Lyotard 1987, Habermas, Vattimo 1986a, 1986b, Hal Foster y un larguísimo etcétera): es ésta la que hace coincidir el término postmodernidad con una actitud más frívola de diseño, fiesta y cinismo de terciopelo que

invade revistas de cultura, debates públicos y comportamientos cotidianos.² No por veleidosa es esta actitud menos relevante sociológicamente. Lo cierto es que el poder ritual de la palabra viene todavía en mayor menoscabo de su función analítica. Cabe sospechar que la descripción mimetiza el fenómeno que pretende describir. Y, por tanto, si lo postmoderno se manifiesta a través de lo heterogéneo, lo fragmentario, el gusto por la cita abusiva, la imposibilidad de clausurar los textos, etc., también el discurso que da cuenta de él aparece contagiado por su objeto, tornándose a su vez fragmentario, inconcluso y manierista.³

Ahora bien, la dificultad surge cuando constatamos que parte de los conceptos que ahora nos sirven para acotar la postmodernidad fueron acuñados y experimentados muchos años antes, en especial con el esplendor de la vanguardia histórica de comienzos de siglo. No resulta, en consecuencia, sencillo nombrar el rasgo determinante de esta postmodernidad en su versión española, ya sea en la filosofía, donde la contribución autóctona es fructífera pero se detiene muy pronto,⁴ ya lo haga en dirección a la moda y al auge espectacular de los *mass media*, donde desemboca y muere el ímpetu vanguardista. Y ello porque la vanguardia ya fue fragmentaria, contestataria y crítica respecto a la originalidad artística. ¿Qué diferencia puede establecerse, entonces, entre ambas condiciones, ya que no movimientos, la vanguardia y la postmoderna? En realidad, esta pregunta debe ser reformulada, pues la postmodernidad artística resulta ser una heredera paradójica de la cultura de vanguardia: heredera en cuanto participa del desgarró de los discursos clásicos burgueses del XIX; paradójica en la medida en que transforma el ánimo combativo de las vanguardias en cinismo y apoteosis de la máscara. Ante tan complejo problema y considerando el limitado alcance de nuestra presente contribución, nos vemos forzados a abordar la cuestión desde un ángulo representativo, pero inevitablemente parcial. A nuestro juicio, existe una figura en la cual convergen de manera sintomática la dimensión retórico-formal y la filosófica de la postmodernidad, al tiempo que nos permite discernir su radical oposición al arte de vanguardia. Esta figura es el pastiche, forma extrema de la intertextualidad, insolente para con la tradición, indiferente a la estructura de los textos que le sirvieron de inspiración, muda respecto a la comicidad. El pastiche parece encarnar la mueca del discurso postmoderno: por una parte, se manifiesta de modo irreverente respecto a la autoridad de los textos originales, concepto burgués cuyo asentamiento universal procede del pensamiento ilustrado;⁵ por otra, se comporta con indiferencia respecto al producto de las citas, como si nada sino su frivolidad hacia ellas debiese ser considerado como texto resultante. Cabría asumir las palabras de Fredric Jameson cuando afirma:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo en comparación con lo cual aquéllo que imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido el sentido del humor ... (170)

Sólo podría objetarse a tan ajustada descripción que ésta define no el pastiche en general sino una forma particular e histórica del mismo que convenimos en denominar postmoderna.⁶

EL PASTICHE AUDIOVISUAL COMO ACCESO A LA METRÓPOLI

El panorama audiovisual español se ha visto atiborrado de manifestaciones del pastiche en apenas unos años. Señalemos, a título de ejemplo, los casos más significativos. El primero de ellos puede estar representado por la comedia cinematográfica: ligada en los años cincuenta y sesenta al humor negro y teñida de esperpento, se desprende en los ochenta de la herencia valleinclanesca, entregándose en manos del pastiche. La primera película de Pedro Almodóvar *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980) es altamente sintomática de cómo la fuente *underground*, la cultura pop y la práctica superochista penetran en el mercado para acabar imponiéndose muy pronto a la tendencia antaño representada por Luis García Berlanga y su escuela.⁷

El segundo espacio de entrada del pastiche es la tentativa no demasiado fructífera de aclimatar una novela negra y, a continuación, un cine negro a la española. La adaptación de las novelas de Juan Madrid, Vázquez Montalbán y otros al cine y la televisión proceden, en realidad de una desautenticación de la fuente (novela negra norteamericana de entreguerras) que constituye – dicho sea sin asomo de reproche – el requisito primero del pastiche.

En tercer lugar, un ejemplo hipertrófico de este fenómeno es el de la producción publicitaria: audaz y carente de censura (a diferencia de lo que sucede en otras televisiones), los espacios publicitarios, ampliados por el nacimiento en estos años de la televisión privada española, saquean la cultura de vanguardia por su recurso a la composición pictórica y el uso del montaje, logrando un resultado hartó confuso y abigarrado.⁸

En suma, el pastiche postmoderno revela la crisis de legitimidad de la originalidad y expresa la irresponsabilidad del sujeto de la enunciación para con el texto, así como la primacía del principio de montaje entendido como amalgama. Y, por demás, es la forma mediante la cual los discursos audiovisuales españoles se incorporan al macrodiscurso audiovisual de Occidente, regido en su mayor parte por el modelo estadounidense. El

pastiche aparece connotado, en la España de los ochenta y noventa, como un signo de progreso en lo artístico y una manifestación de erudición que lo legítima y si algo llama la atención es su rápida generalización, a diferencia de la progresiva germinación vivida en otros países desde comienzos de los sesenta.

EL CASO DE PEDRO ALMODÓVAR

Tal vez no se encuentre caso más señero de lo que decimos que los destinos de un cineasta como Pedro Almodóvar. Sus textos filmicos van a la contra de la tendencia contemporánea del cine español a la adaptación literaria de clásicos españoles. No en vano se le reprochó en un primer momento "debilidad argumental," "inverosimilitud," "torpeza de guión," llegando a afirmarse que sus películas no eran más que una acumulación de chistes deslavazados. Sin embargo, si reconsideramos estas críticas, viendo en ellas un mero diagnóstico, nos encontraríamos, una vez eliminado el tono de queja, ante una verdadera descripción en acto del fenómeno del pastiche. Afirmaremos, entonces, que el cine de Almodóvar, desde la película antes citada hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), pasando por *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1986), es irresponsable. De este modo habremos destacado la ligereza con la que el realizador recoge restos de una tradición audiovisual cualquiera y los coloca unos junto a otros, despreocupándose a continuación de los nexos que los unen, de su integración en un texto coherente. No significa lo dicho que este cine sea descuidado desde el punto de vista formal, pues la irresponsabilidad textual, que no humana, corre pareja a la sabiduría vacía propia de la cultura de masas; sabiduría que no es otra que la voluntad de guiño en la que se garantiza, a falta de legitimación simbólica, la retórica del pastiche.

Excentrismo, heterogeneidad, montaje de atracciones, falla en la estructura, pérdida del sentido de la clausura del relato, texto como enciclopedia de citas irrelevantes ... son éstos rasgos que trae a colación este cine y que desmienten su aparente semejanza con la vanguardia por su depurado manierismo y ausencia de contestación: en el lugar del desgarrar vanguardista, hay sólo una mueca. Por esta razón, las películas de Almodóvar manifiestan la indiferencia hacia la tradición a la que apelan sin cesar y auspician una mirada gozosa, juguetona y desenfadada, cuya mejor expresión es la máscara. El sujeto textual que construyen quedaría encarnado en la figura del ventrílocuo o del camaleón, ya que éstos no viven dramáticamente la escisión que abren sus distintas e incompatibles voces. Así, el discurso del cómic, el de la canción *punk* y el de la telenovela, entre otros, pueden coexistir en *Pepi, Lucy, Bom...* sin esfuerzo por unirlos ni dramatismo por no poder hacerlo. Antes bien, lo que se exhibe es la carencia de toda estructura clásica;

igualmente, las referencias a la comedia de género de los años treinta y cuarenta invade *Mujeres al borde...*, sin menoscabo de un diseño postmoderno de interiorismo garantizado por la fotografía de Alcaíne o un abanico de citas, que va desde *Johnny Guitar* hasta *La ventana indiscreta*; o también cabe mencionar las referencias a *El imperio de los sentidos*, *Drácula*, *Duelo al sol*, junto a la "cameo-appearance" del diseñador de moda Francis Montesinos en *Matador*, o, por ser algo más explícitos, la cita hitchcockiana del arma homicida (pierna de cordero) de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (procedente del telefilm *Lamb for the Slaughter*, 1958), unidas a las de *Carrie* o la zarzuela popular.⁹

No deja de resultar sorprendente que la fama internacional de Almodóvar haya formulado una exigencia paradójica con la razón de su éxito. Dicha exigencia es su conversión en un autor. Y es que a un autor se le supone capaz de dotar a sus textos de uniformidad, de "estilemas" reconocibles y específicos; o, en otros términos, de construir un enunciador de sus textos coherente a pesar de las diferencias de tema, perspectiva y tono. Pues bien, tal rasgo resulta de todo punto discordante con lo que el uso del pastiche nos ha enseñado. Dicho de otra manera, es imposible casar pastiche y autoría, amalgama indiscriminada y estructura, irresponsabilidad textual y construcción de un enunciador dotado de personalidad duradera. De lo insalvable de esta contradicción dan buena cuenta las últimas producciones de autor firmadas por Almodóvar: *Átame* (1989) y *Tacones lejanos* (1991).

UN UNIVERSO REGIDO POR LA DEVORACIÓN

El panorama descrito hasta el momento puede parecer desolador: regocijarse en la desconstrucción ejercitada por el pastiche publicitario o en la apología de la máscara como únicos destinos del texto postmoderno es susceptible de deleitar a retóricos y formalistas, pero anula el pensamiento crítico. Así pues, nuestro planteamiento consiste en preguntarnos por los límites de esta empresa de disolución llevada a cabo por el pastiche. ¿En qué lugar del universo de discurso audiovisual español se agazapa la tragedia? ¿O, acaso, no hay lugar alguno donde ésta se puede hallar? Pues bien, aún cuando sean minoritarias, reducidas al ghetto, estas manifestaciones no pueden por menos que irrumpir en el universo audiovisual español. Un testimonio desgarrador de esta emergencia es el cine de Iván Zulueta.

Como Almodóvar, sus películas consisten en un ensamblaje de materiales de procedencia diversa que el espectador cinéfilo reconoce jubilosamente. Y, con todo, es éste, a diferencia del de Almodóvar, un cine molesto. Es extraño sostener esta afirmación, pues, en realidad, sus películas deberían suscitar o bien la completa indiferencia, para quien no comparta los mitos, citas cinefílicas, reciclajes de la cultura "underground" o pop, pasión por el cómic, etc., o bien la doble gratificación, en cuanto permite a un tiempo gozar con

los gustos propios y sentirse intelectualmente reconfortado por el acto del reconocimiento. Y es que hay algo en el cine de Zulueta que escapa a esta doble expectativa: partiendo de los mismos materiales que Almodóvar, el cine de Zulueta instala un sujeto en el precario lugar en el que irrumpen las voces discordantes, los fragmentos sin unidad posible; un sujeto que se muestra reiteradamente incapaz de mantenerse en la centralidad que le ha sido asignada, incapaz de dar orden y sentido a las cosas. Su presencia habla, por su localización, de una deficiencia esencial, de una incapacidad histórica. Allí donde Almodóvar ironizaba sobre el vacío, el cine de Zulueta se constituye en expresión máxima de ese desgarró más allá del cual el sujeto ha desaparecido y más acá del cual el sujeto no es problemático. La tragedia nace, entonces, de ese intento de testimoniar la falla.

Limitaremos nuestro análisis a su único largometraje, *Arrebato* (1979), dejando de lado otros textos de muy difícil acceso sobre los que hemos tenido ocasión de trabajar con detalle (Sánchez-Biosca 1990). Pues bien, *Arrebato* es una película de citas, surcada por el objeto cine. En este sentido, demuestra su cultura y su conocimiento, sus manías y sus devociones. Es el cine, en primer lugar, el tema de la película, pues se trata del oficio de su protagonista – José Sirgado (Eusebio Poncela); es también decoración, ya que numerosos carteles visten las paredes de las habitaciones o de la sala de montaje; es, igualmente, un ambiente que ilumina el paseo nocturno por la cartelera madrileña: *Quo Vadis*, *Superman*, *El humanoide*, *El cazador*, *Phantasma*, *Bambi*. Todavía de modo más significativo, el cine está presente en *Arrebato* como cita, caprichosa alusión o guiño: desfilan, así, ante nosotros con mayor o menor funcionalidad encuadres y fragmentos que recuerdan los labios de Charles Foster Kane, el enigmático monolito de 2001, la caída mortal de Janet Leigh en *Psicosis*, el frontispicio de *Metrópolis*, la cruz de San Andrés que precede los asesinatos en *Scarface*... Pero, sobre todo, el cine asalta *Arrebato* en su aspecto vampírico, absorbiendo la vida, aniquilando a los personajes, devorándolos. Así, la mirada a cámara que lanza una vampiresa en el arranque del filme habrá de transformarse en metáfora de todo su metraje. Vista así, es *Arrebato* una película culta y razonable y su lectura habrá de resultar siempre saludable, didáctica, reconfortante o, aún mejor, confortable. El pastiche es, una vez más, su signo.

Pero esta mirada de pastiche no es la mirada de *Arrebato*: es la del crítico que afronta la convención para exorcizar el peligro que acecha en la otra película, aquélla que no resulta confortable ni segura, que no se define por la calidad o cantidad de las imágenes que evoca, ni por las operaciones reflexivas a que las somete, sino que se abisma en la propia mirada que las crea. En el momento de dispararse esta otra película, el dispositivo reflexivo se disuelve en un terreno movedizo que anuncia el comienzo de una

aventura, de un viaje. Más allá de la cómoda catalogación de imágenes y de la estabilidad misma de la mirada es donde comienza el verdadero *Arrebato*.

Retengamos para comenzar un objeto que amuebla los espacios del filme: la televisión. Más que asociada a la emisión de imágenes, aparece como un hormigueo de fondo que se confunde periódicamente con el relato emprendido por la arrebatada voz de Pedro (Will More) y con las asimilaciones icónicas que aquél despierta en el flujo del recuerdo de José. Justo al comienzo del filme, José regresa a casa después de su trabajo. Todos los objetos refieren la cotidianeidad sórdida que rodea una historia de amor concluida: un receptor televisivo emitiendo un hormigueo, unos sillones cubiertos de sábanas, una muchacha durmiendo en un colchón dejado caer sobre el suelo, carteles que adornan los muros, un tono ocre de casa cerrada, una decoración sicodélica. José contempla entre estos objetos un paquete con una cinta magnetofónica, único detalle que puede deshacer su tedio. Se sumerge en la bañera vestido. De repente, una voz cascada le hace salir y alucinar al hablante. El siguiente ingrediente, la heroína, satura la atmósfera hasta hacerla propicia al delirio y tornar inevitable el fértil y trágico encuentro entre una voz que surge del delirio y un ojo que poco a poco va figurativizando lo que escucha para acabar siendo absorbido por su devoradora pasión. En esta atmósfera hogareña la voz de Pedro sugiere un trayecto, una aventura. Y tal sugerencia va acompañada de un cebo: unos fragmentos de celuloide, aparentemente de muy escaso valor. Entre la incitación de esta desgastada voz y las granuladas imágenes de un Super 8mm defectuoso comienza el *Arrebato* que no es pastiche ni cita, sino abismo.

Encierra, pues, este relato un aprendizaje, un *Bildungsroman* extraño que no exige mirar más, sino profundizar la mirada o, incluso mejor, desprenderla de la razón. Y aquí surge la primera y brutal paradoja: todo el relato de Pedro parece responder — como su mismo lenguaje refleja — a una enigmática estrategia de iniciación minuciosamente calculada, pero cuyas claves permanecen desconocidas incluso para él. Y ello porque el viaje es sorprendentemente compartido: dos viajes se encuentran, dos aventuras se superponen con apenas un ligero e incomprensible adelanto de una de ellas sobre la otra; pero, sobre todo, dos delirios se tropiezan en la superficie del relato: una voz dolorosa, unos sollozos, cuya causa es imposible de precisar, y una mirada atraída por ese creciente dolor que huele a abismo. Y, poco a poco, estos sollozos y esta desgarrada voz de Pedro se irán confundiendo y metamorfoseando en las convulsiones de José. El único punto de arranque es, por lo tanto, un punto ciego, una íntima comunión irracional que nace de la superposición de la desgarrada palabra de Pedro y el abismo que se abre ante los ojos de José. Sólo así podría explicarse la compleja interacción de los puntos de vista en el filme, cuya inverosimilitud narrativa es sorprendente.

Recordemos el inicio del viaje. José contempla la imagen granulada de un *spot* publicitario de automóviles. Uno de ellos se estrella contra una roca colocada en mitad de la carretera. La imagen se repite compulsivamente a continuación como una obsesión. Vista desde distintos ángulos, da paso a un recuerdo del protagonista. Por una carretera semejante, José viaja junto a una amiga, mientras la voz del magnetofón guía el relato remontándose al tiempo en que se conocieron los dos personajes. Tal forma de penetrar en el relato de otro para ser absorbido por él hará que la aventura de Pedro se transforme en la de José, pero también que la coherencia del punto de vista sea transgredida, puesto que no sólo se trata de un delirio, sino igualmente de su aprendizaje y experiencia. Por esto, los espasmos que sacuden la voz de Pedro ahogarán en adelante toda irrupción de lo cotidiano. Su transcripción en el mundo de José habrá de ser la alucinación visual; su instrumento, la heroína.

Al son de estas palabras tiene lugar una alucinación cuyo origen es imposible de detectar: imágenes de cualquier lugar del mundo aparecen como vistas por primera vez, con este granulado defectuoso que las hace lejanas, revestidas de una inusual pureza, incontaminadas y, por eso mismo, no poseídas del todo. Son imágenes con un aura averiada: el grano de la voz, el abismo de una mirada. La voz de Pedro anuncia el final: el contenido de la bobina que acompaña a la cinta magnetofónica. Es ahí donde José descubrirá con terror la existencia de un fotograma rojo devorado por la cámara y donde él encuentra el doble sentido del arrebato: el del rapto místico y el de sustracción, devoración, supresión. Será el momento en el que la cámara habrá decidido actuar autónomamente. Su instrumento es el delirio mismo del sujeto. Maquinalmente, como dotado de una intención, el disparador de la cámara fotográfica se pone en funcionamiento. Un terrorífico plano nos hace ver desde este mismo ojo técnico. La voz grabada prosigue: "Y entonces ... reconocí a mis aliados. Sólo tenía que entregarme. Me poseían, me devoraban y yo era feliz en la entrega. Pero había hecho falta estar al borde del abismo para enterarse de lo que pasaba. Ahora era cuestión de dejarse hacer más que de hacer."

Devorar, vampirizar. Arrebato. Fusilamiento. Son éstos algunos de los términos que convoca nuestra lectura de la película. En realidad, son términos que aparecen explícitamente mencionados en algunos momentos del filme. ¿Cómo interpretarlos? El cine mata, vampiriza, aniquila, incluso hace desaparecer, como demuestra el gesto final del protagonista, vendándose el rostro como para una ejecución. Pero esta lectura alegórica no da cuenta del clima de delirio que invade el filme, del terror que se apodera de su espectador, de la tragedia que anida en un relato sobre la locura, la heroína y el hermetismo de lo cotidiano. Y es que *Arrebato* se coloca muy cerca de lo literal, si bien no cae en lo grotesco de la literalidad, pues ello evacuaría

el terror, privando a la película de su efecto siniestro. No podemos olvidar que *Arrebato* se origina en un delirio, en el horror de una mirada hacia el abismo. Detrás del fotograma rojo, detrás de la pausa, no hay nada alegórico, no hay una imagen de muerte que el estudioso deba resucitar, descubrir o simplemente desvelar. Por el contrario, en ese lugar, como en la aventura de todo el filme, reside lo irrepresentable, la desaparición, lo que Jacques Lacan nombró como "lo real," lo imposible y que este mismo autor descubrió por vez primera en el universo de las psicosis. Ese instante irrepresentable no puede ser mencionado fuera del abismo de la mirada que lo encuentra, fuera del conducto que señala esa desgarrada voz. Por eso justamente se trata de una mirada imposible. Podría decirse de esos ojos que miran el abismo aquellas enigmáticas palabras que un día pronunciara Heinrich von Kleist para describir el cuadro de Caspar David Friedrich *Monje junto al mar*: "algo así como si nos hubiesen arrancado los párpados" (Jensen 104). Tal vez el azar quiso que el siguiente filme de Zulueta, tras un drama de droga y delirio real, llevase ese título: *Párpados*.

Universidad de Valencia

NOTAS

- 1 Vicente Jarque se refiere al uso del término modernidad como un conjuro, aludiendo a su función performativa (21-22).
- 2 Una muestra de ello es el resurgir baudrillardiano impulsado por la revista *Cuadernos del Norte* o, como botón de muestra, la publicación exitosa de la *Polémica de la postmodernidad* (Martínez), presentada por quien fue alma de la revista *La luna de Madrid*, cuna de la llamada "movida madrileña." La mezcla de debate filosófico y lenguaje de diseño muestra la diversidad de rigor intelectual que encierra la alusión a este término en el contexto español de los ochenta.
- 3 Tal es la actitud adoptada con indudable brillantez por Omar Calabrese, apelando a conceptos sintomáticos como repetición, exceso, detalle, fragmento, metamorfosis, inestabilidad, desorden, caos, laberinto, perversion ...
- 4 La contribución primera y, a nuestro juicio, más audaz al tema debe verse en el libro de Rubert de Ventós. Lo que sigue en el campo filosófico es bastante más fragmentario, aunque no por ello exento de interés.
- 5 Jamás el autor medieval dejaba de relacionar su obra con las fuentes, a las que atribuía una autoridad jamás en contradicción con lo genuino de su aportación. El principio de originalidad es un gesto que se inaugura contradictoriamente en el Renacimiento para consolidarse en la Ilustración.
- 6 Los estudios de Genette demuestran ampliamente que el pastiche no es exclusivo de la postmodernidad.
- 7 No habría que olvidar entre ambos fenómenos una comedia ínfima conocida como "comedia de destape," que coincide con el desarrollismo español de los sesenta y parte de los setenta.

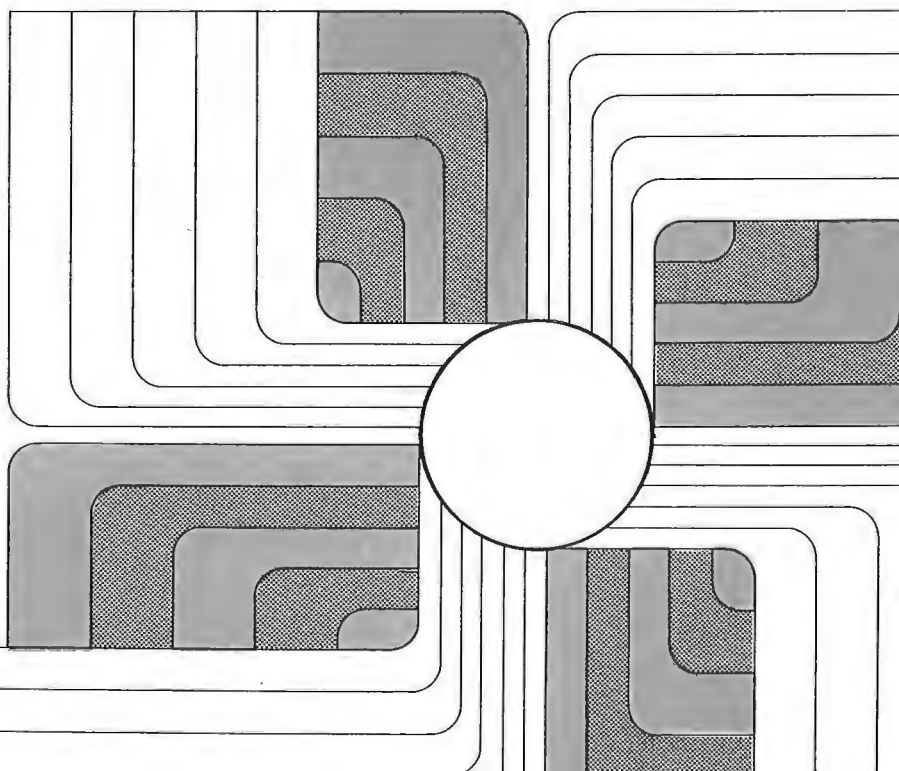
- 8 El fenómeno por medio del cual el arte se disuelve en el diseño (la referencia a Eisenstein y al superrealismo es especialmente significativa en materia publicitaria) ya fue denunciada, a su manera, por algunos miembros de la escuela de Frankfurt. Este fenómeno reviste una especial radicalidad en la producción publicitaria española reciente.
- 9 Los objetivos de este texto, así como sus límites, hacen poco pertinente una descripción exhaustiva de citas en las películas de Almodóvar, en la que entramos con detalle en otro escrito (Sánchez-Biosca 1989).

OBRAS CITADAS

- CALABRESE, OMAR. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.
- FOSTER, HAL, ed. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HABERMAS, JURGEN. "La postmodernidad, un proyecto incompleto," en *La postmodernidad*. Ed. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985. 19-36.
- JAMESON, FREDRIC. "Postmodernismo y sociedad de consumo," en *La postmodernidad*. Ed. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985. 165-86.
- JARQUE, VICENTE. "Modernidad como prehistoria. W. Benjamin y la afirmación de la nueva barbarie." *Eutopías* 2 2-3 (1986): 21-32.
- JENSEN, JENS CHRISTIAN. *Caspar David Friedrich. Vida y obra*. Barcelona: Blume, 1980.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- MARTÍNEZ, JOSÉ TONO, ed. *La polémica de la postmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1986.
- RUBERT DE VENTOS, XAVIER. *De la modernidad*. Barcelona: Península, 1980.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. "El elixir aromático de la posmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar" en *Escritos sobre cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 1989. 111-23.
- . "Fragmentos de un delirio." *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 96-101.
- VATTIMO, GIANNI. *Los avatares de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península, 1986a.
- . *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986b.

revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Volumen XVIII, No. 3 Primavera 1994



La REVISTA CANADIENSE DE ESTUDIOS HISPÁNICOS es la publicación oficial de la Asociación Canadiense de Hispanistas y recibe el generoso apoyo del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada / Conseil de recherches en sciences humaines du Canada y de Carleton University.

La revista se publica tres veces al año y acepta trabajos de investigación sobre lengua, literatura, filosofía e historia cultural del mundo hispánico, redactados en cualquiera de las lenguas hispánicas, en francés o en inglés. Para las normas editoriales, véase la otra contraportada.

Todo artículo o nota debe enviarse a:

Nigel Dennis, Director,
Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,
Department of Modern Languages and Literatures,
University of Ottawa,
Ottawa, Canada, K1N 6N5.

Director-Fundador: Mario J. Valdés (1976-1992)

Consejo Asesor

Enrique Anderson-Imbert (Harvard)	Félix Martínez-Bonati (Columbia)
Charles Aubrun (Nice)	Octavio Paz (México)
Joan Ferraté (Barcelona)	Allen W. Phillips (California)
Rafael Lapesa (Real Academia Española)	F.W. Pierce (Sheffield)
J.M. Lope-Blanch (México)	Gustav Siebenmann (St. Gallen)
Oreste Macrí (Firenze)	José María Valverde (Barcelona)
Julián Marías (Real Academia Española)	†Erich von Richthofen (Toronto)

Consejo de Redacción

Peter Bly (Queen's)	Teresa Kirschner (Simon Fraser)
Rodolfo Borello (Ottawa)	Lelia Madrid (Western)
James Burke (Toronto)	Ignacio Soldevila-Durante (Laval)
Louise Fothergill-Payne (Calgary)	John Walker (Queen's)
Alfredo Hermenegildo (Montréal)	Richard Young (Alberta)

Redacción

Nigel Dennis (Ottawa), <i>Director</i>	Victor Ouimette (McGill), <i>Coordinador de Reseñas</i>
José M. Ruano de la Haza (Ottawa), <i>Director Adjunto</i>	C.A. Marsden (Carleton), <i>Administración y Redacción técnica</i>

El Director agradece la valiosa ayuda de la University of Ottawa / Université d'Ottawa en la preparación de este volumen.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Vol. XVIII, No. 3 Primavera 1994

LOS DOS NUEVOS MUNDOS HOY: CONSTRUCCIONES DE LA REALIDAD EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA

TERESA J. KIRSCHNER

Introduction 377

VOCES EN CONTACTO

CARLOS MONSIVÁIS

¿Existe una cultura iberoamericana? 379

HISTORIA Y FICCIÓN

RICHARD BOYER

The Inquisitor, the Witness, and the Historian: The Document
as Dialogue 393

TERESA J. KIRSCHNER y ENRIQUE MANCHÓN

Lope de Aguirre como signo político polivalente 405

RITA DE GRANDIS

El entenado de Juan José Sauer y la idea de historia 417

MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ

Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War 427

ISAAC RUBIO

Historia y teatro en *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes 437

ALBERTO CIRIA

Variaciones sobre la historia argentina en el teatro de Roberto Cossa 445

LA RUPTURA DEL CANON

MARIO J. VALDÉS

The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism 455

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El pastiche y su límite en el discurso audiovisual español
de los ochenta 469

GASTÓN LILLO y MONIQUE SARFATI-ARNAUD

Como agua para chocolate: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno 479

MARÍA ELENA DE VALDÉS

Sexuality and Insanity in Rulfo's Susana San Juan 491

RICHARD A. YOUNG

Brave New Worlds: Horacio Vázquez Rial's Los últimos tiempos 503

LA LENGUA COMÚN

FRANCISCO MORENO-FERNÁNDEZ

Planificación de la lengua española 515

PAUL MCFETRIDGE and TRUDE HEIFT

A Workbench for Computer-Assisted Instruction of Spanish 529

JUAN MANUEL SOSA

Propuestas para la optimización del aprendizaje del español en el contexto norteamericano 541

LIBROS RECIBIDOS 553