



Centro de Asesoría y Estudios Sociales
Atocha, 91 2º
28040 Madrid
Tel: 91 429 11 13 Fax: 91 429 29 38
www.nodo50.org/caes caes@nodo50.org

La lógica cultural del capitalismo tardío

Ensayo de Fredric Jameson traducido por Celia Montolío Nicholson y
Ramón del Castillo para la editorial Trotta.

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la «crisis» del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado del bienestar, etc.); en conjunto, quizás todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama postmodernidad. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o coupure, que suele localizarse a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta.

Tal y como sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o la extinción del centenario movimiento moderno (o con su rechazo ideológico o estético). Así, el expresionismo abstracto en pintura, el existencialismo en filosofía, las formas últimas de la representación en la novela, las películas de los grandes auteurs o la escuela modernista de poesía (tal y como se ha institucionalizado y canonizado en las obras de Wallace Stevens) se consideran ahora como el desarrollo extraordinario y definitivo de un impulso modernista que se desgasta y agota en estos fenómenos. El catálogo de lo que viene después es empírico, caótico y heterogéneo: Andy Warhol y el arte pop, pero también el fotorrealismo y, más allá de éste, el «neoexpresionismo»; en música, la impronta de John Cage, pero también la síntesis de estilos clásicos y «populares» que hallamos en compositores como Phil Glass y Terry Riley, así como el punk y el rock de la nueva ola (los Beatles y los Stones representan ahora el momento moderno de una tradición más reciente y en rápida evolución); en el cine, Godard, el post-Godard y el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de cine comercial (del que hablaré más adelante); Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, por un lado, y el nouveau roman francés y sus herederos, por otro, junto con las inquietantes modalidades nuevas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o de la écriture... La lista podría extenderse indefinidamente, pero ¿implica todo esto un cambio o ruptura más fundamental que los periódicos cambios de estilos y modas que determina el viejo imperativomodernista de la innovación estilística?

Con todo, es en el ámbito de la arquitectura donde se observan de modo más espectacular las modificaciones de la producción estética, y donde más importantes han sido el surgimiento y la articulación de los problemas teóricos. De hecho, como se verá más adelante, mi propia concepción de la postmodernidad se gestó en un primer momento en los debates sobre arquitectura. De modo más decisivo que en otras artes o medios, las posturas postmodernas en arquitectura han sido inseparables de una recusación implacable del modernismo arquitectónico, de Frank Lloyd Wright o del llamado «estilo internacional» (Le Corbusier, Mies, etc.). En esta recusación, la crítica y el análisis formales (de la transformación modernista del edificio en una escultura virtual o «pato» monumental, como dice Robert Venturi)¹ se unen a los replanteamientos del urbanismo y de la institución estética. Al modernismo se le atribuye la destrucción del tejido urbano tradicional y su antigua cultura vecinal (mediante la separación radical del nuevo edificio utópico modernista de su contexto), al tiempo que el elitismo profetice y el autoritarismo del movimiento moderno se identifican sin tapujos en el gesto arrogante del maestro carismático.

¹ R. Venturi y D. Scott-Brown, *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass., 1972 (trad. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, 1978).

De este modo, la postmodernidad en arquitectura se presentará lógicamente como una suerte de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*. Sea cual sea nuestra valoración de esta retórica populista², al menos tiene el mérito de atraer nuestra atención hacia un rasgo fundamental de todas las postmodernidades antes enumeradas: a saber, que en ellas desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura que con tanta vehemencia han denunciado los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica norteamericana hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. En efecto, a las postmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje «degradado», chapucero y kitsch, de las series televisivas y la cultura del *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de serie-B y de la llamada «paraliteratura», con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de libro de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica: ya no se limitan a «citar» estos materiales, como hubieran hecho un Joyce o un Mahier, sino que los incorporan a su propia sustancia.

Pero no se debe considerar esta ruptura como una cuestión meramente cultural: de hecho, las teorías de lo postmoderno —tanto las laudatorias como las que se expresan en el lenguaje de la aversión y la denuncia morales— comparten un acusado aire de familia con las generalizaciones sociológicas más ambiciosas que, casi a la vez, nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre más conocido es el de «sociedad postindustrial» (Daniel Bell) pero que también se ha designado como «sociedad de consumo», «sociedad de los media», «sociedad de la información», «sociedad electrónica o de la alta tecnología» y similares. Tales teorías desempeñan la obvia función ideológica de demostrar, en defensa propia, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por eso, la tradición marxista se ha resistido con vehemencia a estas teorías, con la notable excepción del economista Ernest Mandel, cuyo libro *El capitalismo tardío* no sólo se propone analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera como una tercera etapa o momento en la evolución del capital), sino también demostrar que, en todo caso, constituye una etapa del capitalismo más pura que cualquiera de los momentos precedentes. Retomaré esta idea más adelante; baste anticipar por ahora una cuestión que se discutirá en el capítulo 2, a saber, que toda postura ante la postmodernidad en la cultura —se trate de una apología o de una condena— también es, a la vez y *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional.

Una última cuestión preliminar sobre el método: las siguientes páginas no han de leerse como una descripción estilística, como un informe sobre un estilo o movimiento cultural entre otros. Más bien, mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un momento en que la propia idea de periodización histórica resulta sumamente problemática. En otro lugar he sostenido que todo análisis cultural aislado o discreto supone siempre una teoría soterrada o reprimida de la periodización histórica; en cualquier caso, la idea de «genealogía» frena en gran medida las inquietudes teóricas tradicionales respecto a la llamada historia lineal, las teorías de los «estadios» y la historiografía teleológica. En nuestro contexto, no obstante, quizás algunos comentarios sustantivos puedan sustituir a un debate teórico más amplio en torno a estos (muy reales) temas.

Una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (limitada por todas partes por inexplicables metamorfosis cronológicas y signos de puntuación). Pero, precisamente por esto, me parece esencial concebir la postmodernidad no como un estilo

2 La originalidad del rompedor *Language of Post-Modern Architecture* de Ch. Jencks (1977; trad. cast.: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, 1980) residía en su combinación casi dialéctica de la arquitectura postmoderna y cierto tipo de semiótica; apelando a la una se justificaba la existencia de la otra. La semiótica es adecuada para analizar la arquitectura más nueva en virtud del populismo de ésta, que no emite signos y mensajes a un «público lector» espacial, a diferencia de la monumentalidad del modernismo. Asimismo, de este modo se valida la arquitectura nueva, en la medida en que resulta accesible al análisis semiótico y esto prueba que es un objeto esencialmente estético (más que las construcciones transestéticas del modernismo).

Aquí, pues, la estética refuerza una ideología de la comunicación (a la que volveremos en el último capítulo), y viceversa. Además de las muchas contribuciones valiosas de Jencks, véase también H. Klotz, *History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass., 1988; P. P. Portoghesi, *After Modern Architecture*, Nueva York, 1982 (trad. cast.: *Después de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1982).

sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros.

Considérese, por ejemplo, la sólida postura alternativa que concibe la postmodernidad como poco más que otra etapa de la modernidad propiamente dicha (cuando no del aún más antiguo romanticismo); cabe conceder, en efecto, que todas las características de la postmodernidad que voy a enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en algún modernismo precedente (incluyendo precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, que pueden considerarse inequívocos postmodernos *avant la lettre*). Lo que este punto de vista no ha tenido en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, su apasionado rechazo por parte de la antigua burguesía victoriana y postvictoriana que consideró que sus formas y ethos eran horribles, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, «antisociales». Sin embargo, aquí sostendremos que una mutación en la esfera de la cultura ha hecho que estas actitudes se vuelvan arcaicas. Picasso y Joyce no sólo han dejado de ser feos, sino que ahora nos parecen, en conjunto, bastante «realistas». Y ello se debe a la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general, que se puede fechar a finales de los años cincuenta. Sin lugar a dudas, ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia de la postmodernidad, ya que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno (antes de oposición) como si fuera un conjunto de clásicos muertos que «gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos», como dijera Marx en otro contexto.

En cualquier caso, respecto a la rebelión postmoderna contra todo esto también debe señalarse que sus propias características ofensivas ya no escandalizan a nadie, desde el hermetismo y el material explícitamente sexual, hasta la crudeza psicológica y las abiertas expresiones de desafío social y político que superan todo lo que hubiera cabido pensar en los momentos más extremos del modernismo. Y no sólo se reciben con una enorme complacencia, sino que estos mismos rasgos se han institucionalizado y armonizan con la cultura oficial o pública de la sociedad occidental.

Lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales. Estas necesidades económicas son reconocidas por todo tipo de apoyos institucionales disponibles para el arte más nuevo, desde fundaciones y becas hasta museos y otras formas de mecenazgo. De todas las artes, la arquitectura es la que se encuentra constitutivamente más cercana a la economía; mediante los encargos y el precio del suelo, sostiene con ella una relación casi inmediata. No sorprenderá, por tanto, que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura postmoderna dependa del patrocinio de empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos con ella. Más adelante sostendré que entre estos dos nuevos fenómenos hay una interrelación dialéctica aún más profunda que la mera financiación individual de un proyecto dado. Es aquí donde debo recordarle al lector una obviedad: que esta cultura postmoderna global —aunque estadounidense— es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror.

Así pues, lo primero que debe decirse sobre la forma predominante de periodización es que, incluso si todos los rasgos constitutivos de la postmodernidad fueran idénticos y continuos respecto a los de la antigua modernidad (postura cuyo error, a mi juicio, se puede demostrar, pero que sólo un análisis más extenso de la modernidad podría disipar), el significado y la función social de ambos fenómenos seguirían siendo radicalmente distintos, debido al valor tan diferente que la postmodernidad ocupa en el sistema económico del capitalismo tardío y, aún más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.

Detallaremos este argumento en la conclusión del libro. Ahora debo referirme brevemente a otro tipo de objeción que asalta a la periodización: la inquietud, expresada sobre todo desde la Izquierda, ante el posible olvido de la heterogeneidad. No cabe duda de que existe una extraña ironía cuasi-sartreana —una lógica de la victoria pírrica— que tiende a poner límites a todo esfuerzo por describir un «sistema», una dinámica totalizadora, tal y como se detectan en el movimiento de la sociedad contemporánea. Cuanto más potente es la imagen de un sistema o lógica

cada vez más totales —el libro de Foucault sobre las prisiones es un ejemplo obvio—, más impotente se siente el lector. Por tanto, cuando el teórico construye una máquina cada vez más cerrada y terrorífica, pierde tanto como gana, ya que la capacidad crítica de su obra se paraliza y los impulsos de negación y rechazo, por no hablar de los de transformación social, resultan cada vez más vanos e insignificantes frente al propio modelo.

No obstante, me ha parecido que la auténtica diferencia sólo se podía medir y valorar a la luz del concepto de una lógica cultural dominante o norma hegemónica. Estoy muy lejos de pensar que toda producción cultural actual es «postmoderna» en el sentido amplio que atribuiré a este término. Aun así, me parece que lo postmoderno es el campo de fuerzas donde deben abrirse paso impulsos culturales muy diversos (dicho con la útil denominación de Raymond Williams, formas «residuales» y «emergentes» de la producción cultural). Si no adquirimos algún sentido general de una dominante cultural, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, como diferencia fortuita o como coexistencia de una hueste de fuerzas diversas cuyo impacto es indecible. Sea como sea, el siguiente análisis se ha desarrollado con este espíritu político: proyectar la idea de una nueva norma cultural sistemática y de su reproducción, con el fin de reflexionar con mayor precisión sobre las formas más eficaces que en la actualidad puede revestir una política cultural radical.

La exposición abordará los siguientes rasgos constitutivos de lo postmoderno: una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la «teoría» contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura «esquizofrénica» (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré «intensidades», que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que, a su vez, refleja todo un nuevo sistema económico mundial; y, tras un breve repaso a los cambios postmodernos de la experiencia vivida en el espacio edificado, añadiré algunas reflexiones sobre la misión del arte político en el apabullante nuevo espacio mundial del capital tardío o multinacional.

1 La deconstrucción de la expresión

Comenzaremos con una de las obras canónicas de las artes visuales modernas, el célebre cuadro de Van Gogh de las botas de campesino; la elección de este ejemplo, como cabe suponer, no es inocente ni casual. Quisiera proponer dos lecturas de este cuadro que, en cierto sentido, reconstruyen la recepción de la obra en un proceso de dos fases o de dos niveles.

Sugiero en primer lugar que esta imagen tan reproducida, si no quiere caer en un nivel meramente decorativo, nos exige que reconstruyamos alguna situación inicial de la que surge esta obra. A menos que esa situación —esfumada en el pasado— se restaure mentalmente, el cuadro será un objeto inerte, un producto final reificado imposible de considerar como un acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término insinúa que un modo de reconstruir la situación inicial a la que, en cierto modo, la obra responde, consiste en destacar las materias primas, el contenido inicial al que se enfrenta y que reelabora, al que transforma y del que se apropia. En el caso de Van Gogh, como veremos, este contenido, estas materias primas iniciales, deben entenderse simplemente como el mundo instrumental de la miseria agrícola, de la descarnada pobreza rural. Es el rudimentario mundo humano de las agotadoras faenas agrícolas, un mundo reducido a su estado más brutal y frágil, más primitivo y marginal.

Los árboles frutales de este mundo son estacas arcaicas y exhaustas que nacen de un suelo indigente; los aldeanos, consumidos hasta el punto de que sus rostros son calaveras, parecen caricaturas de una grotesca tipología de rasgos humanos básicos. Entonces, ¿por qué los manzanos estallan en la obra de Van Gogh en deslumbrantes superficies cromáticas, a la vez que sus estereotipos de aldeas se recubren súbitamente de estridentes matices rojos y verdes? En pocas palabras, y según esta primera opción interpretativa, diría que la transformación violenta y provocada del opaco mundo objetivo campesino en la gloriosa materialización del color puro del óleo ha de entenderse como un gesto utópico, un acto de compensación que produce todo un nuevo ámbito utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo de la visión, lo visual, el

ojo. Con este acto, la visión se reconstituye como un espacio semiautónomo por derecho propio, como parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, como una nueva fragmentación de la sensibilidad emergente que reproduce las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, pero que al mismo tiempo trata de encontrar una desesperada compensación utópica a éstas mediante esa misma fragmentación.

Hay una segunda lectura de Van Gogh que no se puede pasar por alto cuando se contempla esta pintura. Se trata del análisis de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, articulado en torno a la idea de que la obra de arte emerge del abismo entre la Tierra y el Mundo, o lo que yo prefiero expresar como la materialidad sin significado de cuerpo y naturaleza, y la plenitud del sentido histórico y social. Volveremos sobre este abismo o fractura más adelante; baste recordar ahora algunas de las famosas frases que modelan el proceso por el que estas botas campesinas, desde entonces ilustres, recrean lentamente en torno suyo todo el mundo perdido de los objetos que una vez fuera su contexto vital. «En el zapato —dice Heidegger— tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal». Y continúa: «Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora... El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser»³ por mediación de la obra de arte, que lleva a que la totalidad del mundo y la tierra ausentes se revelen en torno a ella, junto al cansino caminar de la labriega, la soledad del sendero, la cabaña en el claro y los gastados y rotos útiles de labranza en los surcos y en el hogar. Aunque la interpretación de Heidegger es bastante verosímil, debe completarse insistiendo en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la tierra misma y sus sendas y objetos físicos— en aquella otra del óleo, afirmada y ensalzada por mérito propio y por sus placeres visuales.

En cualquier caso, estas dos lecturas pueden describirse como *hermenéuticas*, en cuanto la obra, en su forma inerte y objetual, es en ambas la clave o el síntoma de una realidad mayor que constituye su verdad última. Ahora debemos contemplar otro tipo de zapatos; resulta agradable encontrarlos en una obra reciente de la figura central del arte visual contemporáneo. Los *Diamond Dust Shoes* ([Zapatos de polvo de diamante](#)) de Andy Warhol ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh; de hecho, casi me atrevería a decir que en realidad no nos hablan en absoluto. Nada hay en este cuadro que organice siquiera el más mínimo lugar para el espectador, que se topa con él al doblar la esquina de un pasillo de museo o en una galería con la misma contingencia que si se tratase de un inexplicable objeto natural. Respecto al contenido, nos hallamos muy claramente ante fetiches, tanto en el sentido freudiano como en el marxiano (Derrida señala en algún sitio, respecto al par de botas heideggerianas, que el calzado de Van Gogh es heterosexual, y escapa por tanto a la perversión y a la fetichización). Aquí, sin embargo, tenemos un conjunto aleatorio de objetos inertes que cuelgan del lienzo como un haz de nabos, tan despojados de su mundo vital originario como la pila de zapatos que quedó tras Auschwitz o los restos y desperdicios de un incendio incomprensible y trágico en una sala de baile abarrotada. No hay, pues, en Warhol modo alguno de completar el gesto hermenéutico y devolver a estos fragmentos el contexto vital mayor de la sala de fiestas o el baile, el mundo de la moda de la *jetset* o de las revistas del corazón. Y esto es aún más paradójico visto a la luz de los datos biográficos: Warhol inició su carrera artística como ilustrador comercial de moda de calzado y como diseñador de escaparates, donde destacaban prominentemente zapatillas y esarpines. Siento ahora la tentación —quizás demasiado apresurada— de plantear uno de los temas centrales de la propia postmodernidad y sus posibles dimensiones políticas: la obra de Andy Warhol gira sobre todo en torno a la mercantilización, y los enormes carteles publicitarios de la botella de Coca-Cola o de la [lata de sopa Campbell](#), que destacan explícitamente el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, deberían ser declaraciones políticas poderosas y críticas. Si no lo son, queremos saber el motivo, y tendremos que cuestionarnos un poco más seriamente las posibilidades del arte político o crítico en el período postmoderno del capital tardío.

Pero existen otras diferencias significativas entre lo moderno y lo postmoderno, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol, en las que debemos detenernos muy brevemente. La primera y más evidente es la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo

3 M. Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid, 1995, p.27.

de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades, a las que tendremos ocasión de volver en otros contextos.

Entonces, tenemos que reconciliarnos con el papel de la fotografía y del negativo fotográfico en este tipo de arte contemporáneo; es esto sin duda lo que le imprime su aspecto sepulcral a la imagen de Warhol, cuya gélida elegancia de rayos-x mortifica al ojo reificado del espectador de una manera que podría parecer que no tiene nada que ver, en el nivel del contenido, con la muerte, con la obsesión por la muerte o con la ansiedad de la muerte. Es como si nos encontrásemos con la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en su obra, un mundo abatido se transforma, mediante un *fiat* y un acto de la voluntad nietzscheanos, en la estridencia del color utópico. Aquí, por el contrario, es como si la superficie externa y coloreada de las cosas —degradadas y contaminadas de antemano por su asimilación a las lustrosas imágenes publicitarias— se hubiera desprendido, revelando el fanático sustrato en blanco y negro del negativo fotográfico subyacente. Aunque algunas piezas de Warhol tematizan este tipo de muerte del mundo de las apariencias, sobre todo en las series de accidentes de tráfico o las de las sillas eléctricas, en mi opinión no se trata ya de un asunto relativo al contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el propio mundo objetivo —convertido ahora en un conjunto de textos o simulacros— como en la disposición del sujeto.

Lo anterior me lleva a una tercera característica de lo postmoderno que también desarrollaré aquí: lo que llamo el ocaso de los afectos en la cultura postmoderna. Por supuesto, sería inexacto sugerir que la nueva imagen carece de todo afecto, de todo sentimiento o emoción y de toda subjetividad. De hecho, en *Diamond Dust Shoes* hay una especie de retorno de lo reprimido, un extraño goce compensatorio, decorativo, al que alude explícitamente el propio título y que obviamente se trata del brillo del polvo de oro, la salpicadura de arena dorada que sella la superficie de la pintura y que, aun así, sigue deslumbrándonos. Piénsese, no obstante, en las flores mágicas de Rimbaud que «se vuelven para mirarnos», o en los augustas miradas premonitorias del torso griego arcaico de Rilke, que conminan al sujeto burgués a cambiar de vida; nada de esto hay aquí, en la frivolidad gratuita de la última capa decorativa. En una interesante reseña de la versión italiana de este ensayo⁴, Remo Ceserani amplía este fetichismo del pie a una imagen de cuatro caras que añade a la gran expresividad «moderna» de las botas de Van Gogh-Heidegger el *pathos* «realista» de [Walker Evans](#) y James Agee (¡qué extraño que el *pathos* necesite un equipo!); lo que en Warhol parecía un surtido aleatorio de las modas de antaño reviste en [Magritte](#) la realidad carnal del propio miembro humano, que ahora es más espectral que el cuero en el que está impreso. Magritte, único entre los surrealistas, sobrevivió a los cambios y secuelas de lo moderno, convirtiéndose poco a poco en una especie de emblema postmoderno: lo siniestro, la forclusión^{*} lacaniana, sin expresión. Es muy fácil complacer al esquizofrénico ideal colocándole un presente eterno ante los ojos, que contemplan con la misma fascinación un zapato viejo y el misterio orgánico del tenaz crecimiento de la uña del pie humano. Ceserani merece, pues, su propio cubo semiótico:

Pero quizás la mejor manera de establecer una primera aproximación al ocaso de los afectos sea mediante la figura humana. Es obvio que lo que hemos dicho sobre la mercantilización de los objetos también afecta a los sujetos humanos de Warhol: estrellas —como [Marilyn Monroe](#)— que a su vez se mercantilizan y transforman en sus propias imágenes. También aquí, cierto retorno brutal al período antiguo del modernismo ofrece una dramática y escueta parábola de esta transformación. El cuadro de Edvard Munch [El grito](#) es, claro está, una expresión canónica de los grandes temas modernos de la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento, un emblema casi programático de lo que solía llamarse la época de la angustia. Se leerá como encarnación no sólo de la expresión de este tipo de afecto sino, aún más, como una deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado gran parte de lo que denominamos modernismo pero que también parece haber desaparecido —por razones tanto prácticas como teóricas— del mundo de lo postmoderno. El propio concepto de expresión presupone una escisión en el sujeto, y junto a ella toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor sin palabras que encierra la mónada y del momento en que, a menudo de modo catártico, esa

4 R. Ceserani, «Quelle scarpe di Andy Warhol»: U Manifestó (junio de 1989).

* Del francés «forclusion», traducción que dio Lacan al alemán «Verwerfung» y que en las traducciones al castellano aparece como un vocablo específicamente vinculado a su teoría. En términos muy generales, se trata de una exclusión o denegación forzada, y es un mecanismo que se halla en el origen de estados psicóticos. [NdelT.]

«emoción» se proyecta fuera y se exterioriza como gesto o como grito, como comunicación desesperada y dramatización externa del sentimiento interno.

Quizás sea conveniente ahora decir algo sobre la teoría contemporánea, que, entre otras cosas, se ha volcado en la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, estigmatizando estos modelos como ideológicos y metafísicos. Pero yo sostengo que precisamente lo que hoy se denomina teoría contemporánea —o, mejor aún, discurso teórico— es también un fenómeno postmoderno. Por eso sería incoherente defender la verdad de sus argumentos teóricos en una situación en que el propio concepto de «verdad» forma parte del lastre metafísico que el postestructuralismo quiere soltar. Si podemos sugerir, al menos, que la crítica postestructuralista de lo hermenéutico, de lo que llamaré brevemente el «modelo de la profundidad», nos es útil como síntoma muy significativo de la propia cultura postmoderna que aquí nos ocupa.

A grandes rasgos podemos decir que, además del modelo hermenéutico del interior y el exterior que despliega el cuadro de Munch, la teoría contemporánea generalmente ha rechazado al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales: 1) el dialéctico de la esencia y la apariencia (con todo el abanico de conceptos de ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); 2) el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (sin duda, el objetivo del panfleto programático y sintomático de Michel Foucault *Historia de la sexualidad*); 3) el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática heroica o trágica guarda un vínculo estrecho con esa otra gran oposición entre la alienación y la desalienación que también ha caído víctima del período postestructural o postmoderno; y 4), más recientemente, la gran oposición semiótica entre significante y significado que, a su vez, rápidamente se desentrañó y deconstruyó durante su breve apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas analizaremos más adelante. Baste por ahora observar que también aquí se sustituye la profundidad por la superficie, o por múltiples superficies (lo que a menudo se llama intertextualidad ya no es, en ese sentido, una cuestión de profundidad).

Y esta carencia de profundidad no es sólo metafórica: la puede experimentar física y «literalmente» quien, subiendo a lo que solía ser el Bunker Hill de Raymond Chandler desde los grandes mercados chicanos de Broadway y la Cuarta Avenida del centro de Los Ángeles, se topa de pronto con el gran muro sin apoyo de la [Wells Fargo](#) (Skidmore, Owings y Merrill), una superficie que no parece sostenerse en ningún volumen, o cuyo supuesto volumen (¿rectangular?, ¿trapezoidal?) es ópticamente indecible. Esta gran cubierta de ventanas, cuya bidimensionalidad desafía a la gravedad, transforma por un instante nuestro suelo firme en los contenidos de un proyector de diapositivas, con figuras de cartón que se perfilan por doquier a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo en cualquier sitio: tan profético como el enorme monolito de la película 2001 de Stanley Kubrick, que se presenta ante los espectadores como un destino enigmático, como una llamada a la mutación evolutiva. Si este nuevo centro urbano multinacional ha anulado eficazmente y ha sustituido con brusquedad al anterior tejido urbano ruinoso, ¿no podría decirse algo similar de la forma en que esta extraña superficie nueva convierte rotundamente nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad en sistemas arcaicos y sin objeto, sin ofrecer otros a cambio?

Volvamos por última vez al cuadro de Munch. Parece evidente que El grito desmonta, de manera sutil pero compleja, su propia estética de la expresión a la vez que permanece aprisionado en ella. Su contenido gestual subraya su fracaso, puesto que el ámbito de lo sonoro, el grito y las descarnadas vibraciones de la garganta humana, es incompatible con su medio (en la obra, esto lo subraya la carencia de orejas del homúnculo). Pero el grito ausente retorna, por así decirlo, en un dialecto de ondas y espirales, rodeando cada vez más de cerca esa experiencia ausente de atroz soledad y angustia que el propio grito iba a expresar. Estas ondas se inscriben en la superficie pintada como grandes círculos concéntricos en los que la vibración sonora acaba tornándose visible, como en la superficie del agua, en una infinita regresión que reverbera desde el sufriente hasta conformar la geografía de un universo donde el propio dolor habla y vibra en la materialidad del ocaso y el paisaje. El mundo visible se convierte ahora en la pared de la mónada, donde se graba y transcribe este «grito que recorre la naturaleza» (en palabras de Munch)⁵: recordamos el personaje de Lautréamont que crece en el interior de una membrana hermética y silenciosa y, tras romperla

5 R. Stang, Edvard Munch, Nueva York, 1979, p. 90.

con su propio grito al vislumbrar lo monstruoso de la deidad, se reincorpora así al mundo del sonido y del sufrimiento.

Todo esto sugiere una hipótesis histórica más general: que conceptos como los de angustia y alienación (y las experiencias a que corresponden, como en *El grito*) ya no son adecuados en el mundo de lo postmoderno. No parece que las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Edie Sedgwick—, los célebres casos de agotamiento prematuro y autodestrucción a finales de los años sesenta y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia tengan ya nada en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud, ni tampoco con las experiencias típicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, rebelión privada y locura a lo Van Gogh que dominaron en el período del modernismo. Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación.

Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la «muerte» del sujeto como tal —esto es, el fin de la mónada, del ego o del individuo burgués autónomo—, con el consiguiente hincapié (bien como nuevo ideal moral, bien como descripción empírica) en el *descentramiento* del sujeto antes centrado, esto es, de la psique. (Entre las dos formulaciones posibles de esta noción —la historicista, según la cual el sujeto centrado del período del capitalismo clásico y de la familia nuclear está hoy disuelto en el mundo de la burocracia administrativa, y la más radical del postestructuralismo, para la que ese sujeto nunca existió sino que fue una suerte de espejismo ideológico— me inclino, obviamente, por la primera; en cualquier caso, la segunda ha de tener en cuenta algo así como una «realidad de las apariencias»).

Hemos de añadir, no obstante, que el problema de la expresión se vincula estrechamente con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, que siente las cosas en su interior y las expresa proyectándolas hacia el exterior. Pero lo que debemos subrayar ahora es la medida en que la concepción modernista de un *estilo* único, así como sus ideales colectivos adjuntos de una vanguardia artística o política (o *avant-garde*), se sostienen o se derrumban junto con la vieja concepción (o experiencia) del llamado sujeto centrado.

También aquí, el cuadro de Munch se impone como una reflexión compleja sobre esta complicada situación: nos muestra que la expresión exige la categoría de la mónada individual, pero también nos enseña el alto precio que ha de pagarse por esta precondition, escenificando la infeliz paradoja de que cuando constituimos nuestra subjetividad individual como un terreno autosuficiente y cerrado, nos cerramos a todo lo demás y se nos condena a la ciega soledad de la mónada, enterrada en vida y sentenciada a una prisión sin escape posible.

La postmodernidad representa el presunto final de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. El fin del ego burgués, o mónada, conlleva sin duda el final de las psicopatologías de este ego (lo que vengo llamando el ocaso del afecto). Pero significa el fin de mucho más: por ejemplo, del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva (simbolizado por la incipiente primacía de la reproducción mecánica). En cuanto a la expresión y los sentimientos o emociones, la liberación que se produce en la sociedad contemporánea de la antigua *anomia* del sujeto centrado puede significar, asimismo, no sólo una liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al no estar ya presente un yo que siente. Esto no significa que los productos culturales de la época postmoderna carezcan totalmente de sentimientos, sino que ahora tales sentimientos —que sería más exacto llamar, siguiendo a J.-F. Lyotard, «intensidades»— flotan libremente y son impersonales, y tienden a estar dominados por una peculiar euforia. Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

No obstante, el ocaso del afecto también se puede identificar, en el contexto más estrecho de la crítica literaria, con el declive de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegíacos de la *durée* y la memoria (algo que ha de entenderse como categoría de la crítica literaria asociada con el propio modernismo, así como con sus obras). Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que al menos es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros

lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista⁶.

2 La postmodernidad y el pasado

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal de la creciente disipación del estilo personal, engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar «pastiche». Este concepto, que debemos a Thomas Mann (en *Doktor Faustus*) y que éste, a su vez, tomó de la gran obra de Adorno sobre los dos caminos de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg y el eclecticismo irracional de Stravinsky), ha de diferenciarse claramente de la idea común de parodia.

Sin duda, la parodia encontró un terreno fértil en las idiosincrasias de los modernos y de sus estilos «inimitables»: la frase larga de Faulkner, por ejemplo, con sus gerundios entrecortados; la imaginería de la naturaleza de Lawrence, salpicada de irritantes coloquialismos; las inveteradas hipóstasis de las partes no sustantivas del habla de Wallace Stevens («las intrincadas evasiones del según»); los fatales descensos (en última instancia predecibles) desde el egregio *pathos* orquestal hasta el sentimentalismo del acordeón rural, en Mahler; el uso, meditativo y solemne, que hace Heidegger de la falsa etimología como modo de «prueba»... Todo esto da la impresión de ser algo idiosincrático, ya que se desvía sin ambages de una norma que se reafirma (no siempre con hostilidad) imitando sistemáticamente sus excentricidades características.

Saltando dialécticamente de la cantidad a la cualidad, al estallido de la literatura moderna en una plétora de estilos y manierismos privados le ha seguido una fragmentación lingüística de la vida social misma, hasta el punto de que la propia norma se ha esfumado, reducida al discurso neutral y reificado de los *media* (muy lejos de las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o del Basic English); discurso que, a su vez, se convierte en un idiolecto entre otros. Los estilos modernistas se convierten así en códigos postmodernos. La fabulosa proliferación actual de los códigos sociales en las jergas profesionales y disciplinarias (y en las señas que afirman la adhesión étnica, de género, racial, religiosa y de grupos) es también un fenómeno político, y esto lo demuestra con creces el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dirigente fueron una vez la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy los países capitalistas avanzados son un campo de heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Líderes sin rostro siguen aplicando las estrategias económicas que constriñen nuestras existencias, pero ya no necesitan imponer su discurso (o son incapaces de hacerlo); y la cultura postliteraria del mundo tardocapitalista no sólo refleja la ausencia de todo gran proyecto colectivo, sino también el desvanecimiento del viejo lenguaje nacional.

En estas circunstancias, la parodia misma pierde su vocación; vivió su momento, y esa extraña novedad del pastiche ha tomado lentamente el relevo. El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrático; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal

⁶ Éste es el momento de abordar un significativo problema de traducción y de decir por qué, en mi opinión, la idea de una espacialización postmoderna no es incompatible con la influyente atribución de J. Frank de una «forma esencialmente espacial» a lo modernista. A posteriori!, lo que esto describe es la vocación de la obra moderna de inventar una especie de mnemotécnica espacial, que recuerda el Art of Memory de F. Yates, una construcción «totalizante» en el sentido estricto de la obra estigmatizada, autónoma, por la que el particular incluye de alguna manera una serie de retenciones y protenciones que vinculan la oración o el detalle a la Idea de la propia forma total. Adorno cita un comentario del director de orquesta Alfred Lorenz en este preciso sentido: «Si has dominado por completo una obra de arte en todos sus detalles, a veces experimentas momentos en los que tu conciencia del tiempo desaparece de pronto y toda la obra parece lo que podríamos llamar "espacial", esto es, todo está presente en la i lenta con precisión y de modo simultáneo». Pero esta especialidad mnemotécnica nunca podría caracterizar a los textos postmodernos, que se abstienen de la «totalidad» casi por definición. A i pues, la forma espacial modernista de Frank es sinecdótica, en tanto que ni siquiera sirve como comienzo evocar la palabra metonímica para la urbanización universal de la postmodernidad, por no hablar de su nominalismo del aquí-y-ahora.

que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega: es a la parodia lo mismo que esa práctica moderna (tan interesante e históricamente original) de la ironía vacía es respecto a lo que Wayne Booth llama las «ironías estables» del siglo XVIII.

Así pues, parece que se ha cumplido el diagnóstico profético de Adorno, si bien de modo negativo: el auténtico precursor de la producción cultural postmoderna no es Schonberg (la esterilidad de su sistema concluido ya fue vislumbrada por Adorno), sino Stravinsky. Esto se debe a que, tras la quiebra de la ideología modernista del estilo —eso que es tan único e inconfundible como las huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo (la fuente misma, según el joven Roland Barthes, de la invención e innovación estilísticas)—, los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global.

Esta situación provoca, evidentemente, lo que los historiadores de la arquitectura llaman «historicismo», es decir, la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística azarosa y, en general, lo que Henri Lefévre bautizó como la creciente primacía de lo «neo». Aun así, esta omnipresencia del pastiche no es incompatible con un cierto humor, ni está exenta de pasión: es, como poco, compatible con la adicción, con ese apetito, único en la historia, que tienen los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudoacontecimientos y «espectáculos» (dicho con el término de los situacionistas). Para tales objetos podemos reservar la concepción de Platón del «simulacro», la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía» (*La sociedad del espectáculo*).

Cabe esperar que la nueva lógica espacial del simulacro tenga un efecto crucial en lo que solía ser el tiempo histórico. El propio pasado se modifica: lo que en la novela histórica (tal y como la define Lukács) era la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués (lo que la historiografía redentora de un E. P. Thompson o de la «historia oral» norteamericana, la resurrección de los muertos de generaciones anónimas y silenciadas, sigue viendo cómo la dimensión retrospectiva indispensable para toda reorientación vital de nuestro futuro colectivo) se ha llegado a convertir en un vasto conjunto de imágenes, un ingente simulacro fotográfico. Hoy, la incisiva consigna de Guy Debord se adecúa mejor que nunca a la «prehistoria» de una sociedad despojada de toda historicidad, una sociedad cuyo supuesto pasado es poco más que un conjunto de espectáculos cubiertos de polvo. En fiel conformidad con la teoría lingüística postestructuralista, el pasado como referente se va poniendo paulatinamente entre paréntesis y termina borrándose del todo, dejándonos tan sólo textos.

No se piense, aun así, que este proceso va acompañado de indiferencia: hoy, por el contrario, el notable aumento de una adicción a la imagen fotográfica es un síntoma palpable de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal. Como ya he observado, los arquitectos aplican esta palabra (excesivamente polisémica) al complaciente eclecticismo de la arquitectura postmoderna, que canibaliza, al azar y sin principios pero con entusiasmo, los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina en estimulantes conjuntos. El término «nostalgia» no parece del todo satisfactorio para designar esta fascinación (sobre todo si se piensa en la aflicción que produce esa nostalgia —característicamente moderna— de un pasado que sólo se deja recuperar en términos estéticos). Pero aun así nos sirve para descubrir una manifestación de este proceso —culturalmente mucho más extendida— en el arte y el gusto comerciales, a saber: la llamada película nostálgica (lo que los franceses llaman la *mode rétro*).

El cine de la nostalgia reestructura todo el tema del pastiche, proyectándolo sobre un nivel colectivo y social cuyo intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido se refracta ahora a través de la ley férrea de los cambios de la moda y la incipiente ideología de la generación. La película inaugural de este nuevo discurso estético, *American Graffiti* (1973) de George Lucas, quiso recuperar como tantas otras desde entonces, la hipnótica realidad de la era Eisenhower; cabría pensar que, al menos para los norteamericanos los años cincuenta siguen siendo el privilegiado objeto perdido del deseo —no sólo representan la estabilidad y prosperidad de una pax americana, sino también la primera inocencia *naïf* de los impulsos contraculturales del *rock and roll* temprano y

de las bandas juveniles (*Rumble Fish*, de Coppola, será el canto fúnebre contemporáneo que lamente su fin, aun habiéndose filmado, contradictoriamente, con el más genuino estilo del cine de la nostalgia)—. Tras esta ruptura inicial, otros periodos generacionales se abren a la colonización estética tal y como lo ilustra la recuperación estilística de los años treinta en Estados Unidos e Italia que llevan a cabo, respectivamente Polanski en *Chinatown* y Bertolucci en *El Conformista*. Mas interesantes —y más problemáticos— son los intentos últimos de delimitar con este nuevo discurso nuestro propio presente y nuestro pasado inmediato, o bien una historia más lejana que se escapa a la memoria existencial individual.

Ante estas últimas realidades —nuestro presente social, histórico y existencial, y el pasado como «referente»-, resulta especialmente evidente que un lenguaje artístico postmoderno de la «nostalgia» es incompatible con la auténtica historicidad. Sin embargo, esta contradicción impulsa a la actitud nostálgica hacia una nueva inventiva formal compleja e interesante; entendiéndose que el cine de la nostalgia nunca tuvo que ver con una «representación» anticuada de un contenido histórico, sino que enfocaba el «pasado» mediante la connotación estilística, transmitiendo la «antigüedad» mediante las lustrosas cualidades de la imagen, y la «años treinta-idad» o la «anos cincuenta-idad» con las cualidades de la moda (siguiendo en esto la prescripción del Barthes de las *Mythologies*, para quien la connotación proporcionaba idealidades imaginarias y estereotipadas: por ejemplo, la «chineidad» como «concepto» Disney-EPCOT de China).

La insensible colonización que del presente hace la actitud nostálgica se puede observar en la elegante película de Lawrence Kasdan *Body Heat* [Fuego en el cuerpo], un lejano *remake* de *Double Indemnity* [El cartero siempre llama dos veces], de James M. Cain, más propio ya de la «sociedad de la opulencia» y cuya acción se desarrolla en un pequeño pueblo de la Florida actual, a pocas horas en coche de Miami. La palabra *remake*, no obstante, es anacrónica, porque nuestro conocimiento de la existencia de otras versiones previas de la novela o de la novela misma es ahora una parte constitutiva y esencial de la estructura de la película: en otras palabras, nos encontramos ahora dentro de la «intertextualidad», un rasgo deliberado e inherente al efecto estético y que activa una nueva connotación de «antigüedad» y profundidad pseudohistórica en la que la historia de los estilos estéticos desplaza a la «verdadera» historia.

Ya desde el inicio, toda una serie de signos estéticos comienza a distanciarnos temporalmente de la imagen contemporánea oficial: la tipografía *art-déco* de los títulos de crédito, por ejemplo, sirve para programar al espectador a un modo adecuado de recepción «nostálgica» (la cita *art-déco* cumple la misma función en la arquitectura contemporánea, como en el notable Eaton Centre de Toronto). Mientras, las complejas alusiones (si bien puramente formales) a la institución del *star system* desencadenan un juego de connotaciones bastante distinto. El protagonista, William Hurt, pertenece a una nueva generación de «estrellas» cinematográficas de corte muy distinto a la generación anterior de superestrellas masculinas como Steve McQueen o Jack Nicholson (o incluso, más lejanamente, Marión Brando), por no hablar de fases más tempranas en la evolución de la institución de la estrella. La generación inmediatamente precedente proyectó sus diversos papeles a través y por vía de sus célebres personalidades al margen de la pantalla, que a menudo connotaban rebelión y anticonformismo. La última generación de actores estrella continúa reafirmando las funciones convencionales del estréllate (sobre todo la sexualidad), pero la «personalidad» en sentido antiguo ha desaparecido por completo y predomina cierto anonimato propio de la interpretación (que en actores como Hurt alcanza dimensiones de virtuosismo, si bien muy diferente al del Brando antiguo o al de Olivier). Esta «muerte del sujeto» en la institución actual de la estrella abre, sin embargo, la posibilidad de un juego de alusiones históricas a papeles mucho más antiguos (en este caso, los que se asocian con Clark Gable), de modo que ahora también el propio estilo de interpretación puede servirnos como «connotador» del pasado.

Por último, la puesta en escena se ha fotografiado y montado estratégicamente, con gran ingenio, para omitir la mayoría de las señales que reflejan la contemporaneidad de Estados Unidos en su era multinacional: el escenario de un pequeño pueblo permite a la cámara eludir el paisaje de rascacielos de los años setenta y ochenta a pesar de que un episodio clave de la narrativa incluye la fatal destrucción de edificios antiguos a manos de especuladores de terrenos, y el mundo de los objetos —artefactos y electrodomésticos cuyo estilo podría servir para fechar la imagen— se ha

⁷ Ver también «Art Deco» en mi *Signaturas of the Visible*, Nueva York, 1990.

suprimido meticulosamente. Así pues, en la película todo conspira para empañar su contemporaneidad oficial y permitir al espectador que reciba la narrativa como si estuviera enclavada en unos eternos años treinta, más allá del tiempo histórico real. Esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche del pasado estereotípico, dota a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo. No se puede decir, por tanto, que produzca esta extraña ocultación del presente por su propio poder formal; más bien, habría que decir que sólo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual.

En cuanto a la propia «historia real» —tradicionalmente, el objeto (comoquiera que se defina) de lo que se llamó novela histórica—, lo más revelador será atender al destino postmoderno de esa antigua forma de expresión en uno de los pocos novelistas de izquierdas serios e innovadores que en la actualidad hay en Estados Unidos. Sus libros se alimentan de historia en el sentido más tradicional y, hasta ahora, parecen jalonar sucesivos momentos generacionales en la «épica» de la historia americana, entre los que se mueven alternativamente. *Ragtime*, de E. L. Doctorow, se presenta oficialmente como panorama de las dos primeras décadas del siglo (al igual que *World's Fair*); su novela más reciente, *Billy Bathgate*, aborda, como *Loon Lake*, los años treinta y La Gran Depresión, y *The Book of Daniel* nos enseña, en dolorosa yuxtaposición, los dos grandes momentos de la vieja y la nueva izquierda, del comunismo de los años treinta y cuarenta y el radicalismo de los sesenta (incluso se podría decir que su temprano western encaja en este esquema, y que designa con una menor articulación y autoconsciencia formal el trazado último de la frontera a finales del siglo XIX).

The Book of Daniel no es la única de estas cinco novelas históricas fundamentales que establece un vínculo narrativo explícito entre el presente del lector, el escritor y la realidad histórica pasada que es el tema de la obra. La asombrosa última página de *Loon Lake*, que no desvelaré, hace esto mismo de manera muy distinta; tiene su interés advertir que la primera versión de *Ragtime*⁸ nos sitúa explícitamente en nuestro propio presente, en la casa del novelista en New Rochelle, Nueva York, que al instante se convierte en la escena de su propio pasado (imaginario) en la primera década de nuestro siglo. Este detalle se ha suprimido en el texto publicado, en un simbólico corte de amarras que deja libre a la novela para que flote en el nuevo mundo de un tiempo histórico pasado con el que sostenemos una relación muy problemática. La autenticidad del gesto, sin embargo, se puede medir por el evidente hecho de nuestra existencia de que ya no parece que la historia americana que aprendemos en los libros de texto sostenga una relación con la experiencia de la actual ciudad multinacional de los rascacielos que vivimos a través de los periódicos y en nuestra cotidianeidad.

La crisis de la historicidad, sin embargo, se inscribe sintomáticamente en otras curiosas características formales de este texto. Su tema oficial es la transición desde la política radical y obrera anterior a la Primera Guerra Mundial (las grandes huelgas) hasta la innovación tecnológica y la nueva producción de mercancías de los años veinte (el auge de Hollywood y de la imagen como mercancía): la versión interpolada del *Michael Kohlhaas* de Kleist, el extraño y trágico episodio de la revuelta del protagonista negro, se puede considerar un momento relacionado con este proceso. En todo caso, parece obvio que *Ragtime* tiene un contenido político e incluso algo así como un «significado» político; Lynda Hutcheon lo ha articulado lúcidamente en términos de sus tres familias paralelas: la del *establishment* angloamericano, la de las marginales de los inmigrantes europeos y la de los negros americanos. La acción de la novela dispersa el centro de la primera y desplaza los márgenes hacia los múltiples «centros» de la narrativa, en una alegoría formal de la demografía social de la América urbana. Se ejerce, además, una intensa crítica a los ideales democráticos americanos a través de la presentación del conflicto de clases arraigado en la propiedad capitalista y en el poder del dinero. El negro Coalhouse, el blanco Houdini y el inmigrante Tateh pertenecen todos a la clase obrera, y por ello —que no a pesar de ello— todos pueden esforzarse por crear nuevas formas estéticas (ragtime, vodevil, cine)⁹.

⁸ «Ragtime»: *American Review*, 20 (1974), pp. 1-20.

⁹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 1988, pp. 61-62

Pero esta visión de la novela no llega a lo esencial, porque le confiere una admirable coherencia temática que pocos lectores habrán podido experimentar al analizar la sintaxis de un objeto verbal tan cercano a los ojos que se escapa a estas perspectivas. Hutcheon, por supuesto, tiene toda la razón, y la novela hubiera significado todo lo que ella dice de no ser un mecanismo postmoderno. En primer lugar, los objetos de la representación, personajes obviamente narrativos, son inconmensurables y, por así decirlo, están hechos de sustancias que, como el agua y el aceite, no admiten comparación (Houdini es una figura *histórica*, Tateh *ficticia* y Coalhouse *intertextual*), y a una comparación interpretativa de este tipo le es muy difícil darse cuenta de esto. Por otro lado, el tema atribuido a la novela pide un examen distinto, ya que puede reformularse como una versión clásica de la «experiencia de la derrota» de la izquierda en el siglo XX, es decir, la perspectiva de que la despolitización del movimiento obrero se le puede imputar a los *media* o a la cultura en general (lo que ella denomina aquí «nuevas formas estéticas»). En mi opinión, esto es como el trasfondo elegiaco, si no el significado, de *Ragtime* y, quizás, de la obra de Doctorow en general; pero entonces necesitamos otra manera de describir la novela que la vuelva similar a una expresión inconsciente y una investigación asociativa de esta *doxa* de izquierdas, de esta opinión histórica o cuasi-visión del «espíritu objetivo» en el ojo de la mente. Lo que tal descripción tendría que señalar es la paradoja de que una novela aparentemente realista como *Ragtime* sea en realidad una obra que no representa o describe algo sino que crea una especie de holograma combinando significantes imaginarios de diversos ideogramas.

El eje de mi argumento, sin embargo, no es una hipótesis sobre la coherencia temática de esta narrativa descentrada, sino todo lo contrario: el tipo de lectura que impone esta novela prácticamente nos impide alcanzar y tematizar esos «temas» oficiales que gravitan sobre el texto sin que podamos integrarlos en nuestra lectura de las frases. En este sentido, la novela no sólo se resiste a la interpretación, sino que además se organiza sistemática y formalmente para impedir una interpretación social e histórica de tipo más antiguo que presenta y retira sin cesar. Si recordamos que la crítica y el rechazo teóricos de la interpretación como tal son un componente fundamental de la teoría postestructuralista, es difícil no concluir que Doctorow ha incorporado intencionadamente esta misma tensión, esta misma contradicción, en el caudal de sus frases.

El libro está abarrotado de figuras históricas reales —desde Teddy Roosevelt a Emma Goldman, desde Harry K. Thaw y Stanford White a Pierpont Morgan y Henry Ford, por no mencionar el papel más central de Houdini— que interactúan con una familia ficticia, designada simplemente como Padre, Madre, Hermano Mayor, etc. Toda novela histórica, empezando por el mismo Sir Walter Scott, implica de uno u otro modo un conocimiento histórico previo que se suele adquirir en los libros de texto que las tradiciones nacionales conciben con propósitos legitimadores; se instituye así una dialéctica narrativa entre lo que ya «sabemos», por ejemplo, de El Pretendiente, y el modo como aparece después en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow es mucho más radical, y me atrevería a sostener que la designación de ambos tipos de caracteres —nombres históricos y roles familiares con mayúscula— funciona poderosa y sistemáticamente para reificar a todos estos personajes e impedir que recibamos su representación sin que previamente intervenga un conocimiento o *doxa* ya adquirido. Todo esto confiere al texto una extraordinaria cualidad de *déjà vu* y una peculiar familiaridad que estamos tentados de asociar con el «retorno de lo reprimido» de Freud en «Lo siniestro» antes que con una sólida formación historiográfica del lector.

Por su parte, las oraciones en las que ocurre todo esto poseen su propia singularidad, permitiéndonos diferenciar más concretamente entre el estilo personal que elaboran los modernos y este nuevo tipo de innovación lingüística, que ya no es en absoluto personal sino que más bien se emparenta con lo que Barthes llamó, tiempo atrás, «escritura blanca». En esta novela, Doctorow se ha impuesto a sí mismo un riguroso principio de selección que sólo admite oraciones declarativas simples (regidas sobre todo por el verbo «ser»). Pero el resultado no es la simplificación condescendiente y la prudencia simbólica de la literatura infantil, sino algo más inquietante, la sensación de que se ejerce una profunda violencia subterránea sobre el inglés americano que, sin embargo, no se puede detectar por vía empírica en ninguna de las oraciones perfectamente gramaticales que componen la obra. Y aún hay otras «innovaciones» técnicas más evidentes que pueden aportar una clave de lo que le ocurre al lenguaje de *Ragtime*: es de sobra conocido, por ejemplo, que detrás de muchos de los efectos característicos de la novela de Camus *El extranjero* está la decisión voluntaria del autor de sustituir el tiempo francés del *passé composé* por los tiempos

verbales de pasado más habituales de la narración en este idioma¹⁰. Me parece que aquí podría ocurrir algo similar: *como si* Doctorow se hubiera propuesto sistemáticamente producir el efecto, o el equivalente en su lenguaje, de un tiempo verbal pasado que el inglés no posee, a saber, el pretérito francés (o *passé simple*), cuyo movimiento «perfectivo», tal y como nos enseñó Emile Benveniste, sirve para separar acontecimientos del presente de la enunciación y para transformar el caudal de tiempo y acción en acontecimientos objetivados puntuales, acabados, completos y aislados, separados de toda situación presente (incluida la situación del acto de contar la narración, el acto de enunciación).

E. L. Doctorow es el poeta épico de la desaparición del pasado radical norteamericano, de la extinción de tradiciones y épocas antiguas de la tradición norteamericana radical: ningún simpatizante de la izquierda puede leer estas espléndidas novelas sin sentir una punzante aflicción que constituye hoy un auténtico camino para confrontar nuestros propios dilemas políticos. Aun así, lo interesante desde una perspectiva cultural es que Doctorow haya tenido que transmitir formalmente este gran tema (ya que el declive del contenido es justo su tema) y, más aún, que haya tenido que realizar su obra mediante esa misma lógica cultural de lo postmoderno que, a su vez, es la señal y el síntoma de su dilema. *El Lago* despliega con mucha más obvedad las estrategias del pastiche (de modo destacado en su reinención de Dos Passos); pero *Ragtime* se alza como el monumento más peculiar y contundente a la situación estética engendrada por la desaparición del referente histórico. Esta novela histórica es incapaz ya de representar el pasado histórico; sólo puede «representar» nuestras ideas y estereotipos sobre el pasado (que, por tanto, se convierte inmediatamente en «historia pop»). Así pues, la producción cultural se reinserta en un espacio mental que ya no es el del viejo sujeto monádico, sino más bien el de un degradado «espíritu objetivo» colectivo: ya no puede contemplar directamente un supuesto mundo real, una reconstrucción de una historia pasada que antaño fuera un presente; más bien, como en la caverna de Platón, ha de trazar nuestras imágenes mentales de aquel pasado sobre los muros que la confinan. Si queda aquí algo de realismo, se trata de un realismo derivado de la impactante comprensión de esa reclusión, así como de la paulatina toma de conciencia de que la nuestra es una situación histórica nueva y original, donde se nos condena a buscar la Historia mediante nuestros simulacros e imágenes pop de esa historia, que permanece para siempre fuera de nuestro alcance.

3 La ruptura de la cadena significativa

La crisis de la historicidad nos exige ahora que regresemos con un nuevo enfoque al tema de la organización temporal en general en el campo de fuerzas de la postmodernidad, o sea, el problema de la forma que podrán revestir el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura donde el espacio y la lógica espacial dominan cada vez más. Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tenciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que «cúmulos de fragmentos» y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio. Sin embargo, éstos son precisamente algunos de los términos privilegiados con los que se ha analizado la producción cultural postmoderna (e incluso con los que la han defendido sus propios apologetas). Siguen siendo, no obstante, rasgos privativos; las formulaciones más sustantivas tienen nombres tales como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica, y es a éstas a las que debemos atender ahora brevemente. Creo que aquí nos será útil la concepción lacaniana de la esquizofrenia, no porque yo tenga medios de saber si posee o no exactitud clínica, sino sobre todo porque —como descripción más que como diagnóstico— creo que ofrece un sugerente modelo estético¹¹.

Obviamente, me hallo muy lejos de pensar que los principales artistas postmodernos —Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wiison, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol y hasta el propio Beckett— sean esquizofrénicos en sentido clínico. Tampoco trato de elaborar un diagnóstico cultural y de la personalidad de nuestra sociedad y su arte, como hacen las críticas culturales psicologizantes y moralizantes del tipo de la influyente obra de Christopher Lasch *The Culture of Narcissism*, de la que

¹⁰ J.-P. Sartre, «L'Étranger de Camus», en *Situations II*, Gallimard, París, 1948.

¹¹ La referencia básica, donde Lacan examina a Schreber, es «D'Une question préliminaire á tout traitement possible de la psychose», en *Ecrits*, Nueva York, 1977, pp. 179-225. La mayoría de nosotros ha recibido esta visión clásica de la psicosis a través del Anti-Edipo de Deleuze y Guattari.

quiero distanciar el espíritu y la metodología de mis observaciones: cabe pensar que se pueden decir cosas mucho más perjudiciales sobre nuestro sistema social que las que permite el uso de categorías psicoanalíticas.

Dicho muy brevemente, Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significativa, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazadas que forman una enunciación o un significado. Omitiré el trasfondo psicoanalítico familiar o más ortodoxo de esta situación, que Lacan traspone al lenguaje describiendo la rivalidad edípica no tanto en términos del individuo biológico que rivaliza por acaparar la atención de la madre, como de lo que llama el Nombre-del-Padre, la autoridad paterna considerada ahora como una función lingüística¹². Su concepción de la cadena significativa presupone esencialmente uno de los principios básicos (y uno de los grandes descubrimientos) del estructuralismo de Saussure, la tesis de que el sentido no es una relación de uno a uno entre el significante y lo significado, entre la materialidad del lenguaje —una palabra o un nombre— y su referente o concepto. Según el nuevo enfoque, el sentido se genera por el movimiento de significante a significante. Lo que solemos llamar «lo significado» —el significado o contenido conceptual de un enunciado— debe considerarse más bien un efecto de significado, ese espejismo objetivo de la significación que la interrelación de los significantes genera y proyecta. Cuando la relación se resquebraja, cuando saltan los eslabones de la cadena significativa, nos encontramos con la esquizofrenia, un amasijo de significantes diferentes y sin relación. La conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la psique del esquizofrénico se puede comprender entonces con una tesis doble: primero, que la identidad personal es efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con nuestro presente; y, segundo, que la propia unificación temporal activa es una función del lenguaje —o, mejor aún, de la oración— en su recorrido temporal por su círculo hermenéutico. Somos tan incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la oración como el pasado, el presente y el futuro de nuestra experiencia biográfica o vida psíquica. Así pues, con la ruptura de la cadena significativa el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo. Ahora nos preguntaremos por la estética o los resultados culturales de esta situación, pero veamos primero qué siente alguien que está en ella:

Recuerdo muy bien el día en que ocurrió. Estábamos en el campo y yo había salido a pasear a solas, como hacía de vez en cuando. De pronto, al pasar ante la escuela, oí una canción alemana; los niños recibían una lección de canto. Me paré a escuchar, y en aquel instante me sobrevino una extraña sensación, una sensación difícil de analizar pero cercana a algo que después habría de conocer demasiado bien —un inquietante sentido de irrealidad—. Me parecía que ya no reconocía la escuela, se había vuelto tan grande como unos barracones; los niños que cantaban eran prisioneros, obligados a cantar. Era como si el colegio y la canción de los niños estuvieran apartados del resto del mundo. Al mismo tiempo, mis ojos se toparon con un campo de trigo cuyos límites era incapaz de ver. La inmensidad amarilla, deslumbrante bajo el sol y ligada a la canción de los niños aprisionados en los barracones- escuela de piedra pulida, me llenaba de tal ansiedad que rompí en sollozos. Corrí hasta el jardín de mi casa y empecé a jugar para «hacer que las cosas parecieran como solían ser», esto es, para regresar a la realidad. Fue la primera aparición de aquellos elementos que siempre estuvieron presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: una extensión ilimitada, una luz brillante y el lustre y la tersura de las cosas materiales¹³.

En el contexto que nos ocupa, esta experiencia sugiere lo siguiente: primero, que la ruptura de la temporalidad libera súbitamente a este presente del tiempo de todas las actividades e intencionalidades que podrían centrarlo y convertirlo en un espacio de praxis; al aislarse así, ese presente envuelve de pronto al sujeto con una viveza indescriptible, con una abrumadora materialidad de la percepción que pone eficazmente en escena el poder del significante material —o, mejor, literal— aislado. Este presente del mundo o significante material se sitúa ante el sujeto

¹² Véase mi «Imaginary and Symbolic in Lacan», en *The ideologies of Theory I*, Minnesota, 1988, pp. 75-155.

¹³ M. Séchehayé, *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, Berkeley, 1978.

con una intensidad realzada, portando una misteriosa carga de afecto que aquí se describe en los términos negativos de la ansiedad y la pérdida de la realidad, pero que del mismo modo cabría imaginar en los términos positivos de la intensidad intoxicante o alucinógena de la euforia.

Estos informes clínicos arrojan una sorprendente luz sobre lo que ocurre en la textualidad o en el arte esquizofrénico, si bien en el texto cultural el significante aislado ya no es un enigmático estado del mundo ni un fragmento incomprensible (y a la vez hipnótico) del lenguaje, sino algo más próximo a una oración que, aislada, se sostiene por sí misma. Pensemos, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, donde a un conjunto de sonidos materiales (en el piano preparado, por ejemplo) le sigue un silencio tan intolerable que no cabe imaginar que vaya a producirse otro acorde sonoro; y, si ocurriera, tampoco se recordaría el anterior lo bastante bien como para establecer una conexión con él. Algunas narrativas de Beckett son también de este calibre, sobre todo *Watt*, donde la primacía de la oración en tiempo presente desintegra sin piedad el tejido narrativo que intenta reformarse en torno suyo. No obstante, he escogido un ejemplo menos oscuro, un texto de un joven poeta de San Francisco cuyo grupo o escuela —*Language Poetry* [*Poesía del lenguaje*] o *New Sentence* [*Nueva oración*]¹⁴— parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental.

China

Vivimos en el tercer mundo a partir del sol. Número tres. Nadie nos dice qué hemos de hacer.

Fueron muy amables quienes nos enseñaron a contar.

Siempre es hora de partir.

Si llueve, o bien tienes tu paraguas o no lo tienes.

El viento se lleva tu sombrero.

También sale el sol.

Preferiría que las estrellas no nos describieran unas a otras;

preferiría que lo hiciéramos nosotros mismos.

Corre frente a tu sombra.

Una hermana que apunta hacia el cielo al menos una vez cada década

es una buena hermana.

El paisaje está motorizado.

El tren te lleva adonde él va.

Puentes entre las aguas.

Gente que se dispersa por vastas extensiones de cemento, dirigiéndose hacia el plano.

No olvides cómo serán tu sombrero y tus zapatos cuando

ya no se te pueda hallar en ningún sitio.

Incluso las palabras que flotan en el aire hacen sombras azules.

Si sabe bien nos lo comemos.

Las hojas caen. Señala las cosas.

Recoge las cosas adecuadas.

¿Sabes qué? ¿Qué? He aprendido a hablar. Estupendo.

La persona cuya cabeza estaba incompleta se echó a llorar.

¿Qué podía hacer la muñeca mientras caía? Nada.

Vete a dormir.

Te sientan muy bien los pantalones cortos. Y la bandera también tiene un aspecto fantástico.

Todos disfrutaron de las explosiones.

Hora de despertar.

Pero es mejor acostumbrarse a los sueños.

*Bob Perelman*¹⁴

¹⁴ Primer, Berkeley, 1978.

Mucho se podría decir sobre este interesante ejercicio de discontinuidades; la reaparición en estas oraciones inconexas de un significado global más unificado no es la menos paradójica. Efectivamente, en la medida en que se trata —en cierta manera curiosa y secreta— de un poema político, parece que capta algo del entusiasmo del experimento social inmenso e inacabado, sin paralelo en la historia mundial, de la Nueva China; la aparición inesperada, entre las dos superpotencias, de un «número tres», la frescura de todo un nuevo mundo de objetos producido por seres humanos que ejercen un nuevo control sobre su destino colectivo y, sobre todo, el acontecimiento señero de una colectividad convertida en un nuevo «sujeto de la historia» y que, tras el largo sojuzgamiento del feudalismo y el imperialismo, vuelve a hablar con voz propia, por sí misma, como si fuera la primera vez.

Pero, sobre todo, quiero reflejar cómo b que vengo llamando disyunción esquizofrénica o *écriture*, cuando se generaliza a estilo cultural, deja de sostener una relación necesaria con el contenido patológico que asociamos con términos como el de esquizofrenia, y queda disponible para intensidades más gozosas; precisamente, para aquella euforia que, como vimos, desplazaba a los viejos afectos de la angustia y la alienación. Consideremos, por ejemplo, la versión que ofreció Jean-Paul Sartre de una tendencia similar en Flaubert:

Su frase [Sartre se refiere a Flaubert] rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo petrifica con ella. Es una fuerza ciega y sorda, sin arterias: no hay ni un soplo de vida y un silencio profundo la separa de la frase siguiente; cae en el vacío, eternamente, y arrastra a su presa en esta caída definitiva. Toda realidad, una vez descrita, queda eliminada del inventario¹⁵.

Me atrevería a considerar esta interpretación como una especie de ilusión óptica (o ampliación fotográfica) de cariz involuntariamente genealógico, que destaca de modo anacrónico ciertas características latentes o subordinadas, propiamente postmodernas, del

estilo de Flaubert. No obstante, constituye una interesante lección sobre la periodización y sobre la reestructuración dialéctica de lo culturalmente dominante y subordinado. Y es que, en Flaubert, estos rasgos eran síntomas y estrategias de toda esa vida póstuma y del resentimiento de la praxis que denuncia Sartre (con creciente compasión) a lo largo de las tres mil páginas de *L'idiote de la famille*. Cuando estas características se convierten en norma cultural, se desprenden de todo afecto negativo y pasan a disposición de usos más decorativos.

Pero aún no hemos agotado los secretos estructurales del poema de Perelman. Resulta que tiene bastante poco que ver con ese referente llamado «China»; en efecto, el autor ha contado que, callejeando por Chinatown, encontró un libro de fotografías con pies de foto ideogramáticos que para él eran letra muerta (quizás deberíamos decir que eran un significativo material). Las frases del poema en cuestión son sus propios pies de foto a aquellas imágenes, y sus referentes otra imagen, otro texto ausente; y la unidad del poema no ha de buscarse ya dentro de su lenguaje sino fuera de él, en la unidad debida de otro libro ausente. Hay aquí un sorprendente paralelismo con la dinámica de la llamada pintura fotorrealista; ésta parecía un retorno a la representación y la figuración tras la larga hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que sus objetos tampoco podían hallarse en el «mundo real» sino que eran fotografías de ese mundo real transformado ahora en imágenes, mundo del que el «realismo» de la pintura fotorrealista es el simulacro.

Estas observaciones sobre la esquizofrenia y la organización temporal se podrían haber formulado, sin embargo, de otro modo que nos remite de nuevo a la noción de Heidegger de la fisura o abismo abierto entre la Tierra y el Mundo, si bien es claramente incompatible con el tono y la elevada seriedad de su filosofía. Quisiera describir la experiencia postmoderna de la forma con lo que parecerá, espero, una fórmula paradójica: la tesis de que «la diferencia relaciona». Nuestra propia crítica reciente, de Macherey en adelante, se ha ocupado de acentuar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ha dejado de ser unificada y orgánica para convertirse casi en un cajón de sastre o cuarto trastero de subsistemas inconexos y todo tipo de

¹⁵ J.-P. Sartre, ¿Qué es la literatura?, en Obras Completas, Losada, Buenos Aires, 1962, tomo 2, p. 1061.

materias primas e impulsos aleatorios. En otras palabras, la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación. Las teorías de la diferencia, empero, han solido acentuar la disyunción hasta el punto de que los materiales del texto, incluyendo sus palabras y oraciones, tienden a disiparse en una pasividad aleatoria e inerte, en un conjunto de elementos separados entre sí.

No obstante, en las obras postmodernas más interesantes se detecta una concepción más positiva de la relación que le restituye a la idea de diferencia su tensión adecuada. Este nuevo modo de relación a través de la diferencia puede ser a veces una manera nueva y original de pensar y percibir; más a menudo, adopta la forma de un imperativo imposible, para conseguir una nueva mutación en lo que quizás ya no pueda llamarse «conciencia». En mi opinión, el emblema más impactante de este nuevo modo de pensar las relaciones puede hallarse en la obra de [Nam June Paik](#), cuyas pantallas de [televisor apiladas](#) o diseminadas, que se colocan entre una exuberante vegetación o nos hacen guiños desde lo alto de un techo de estrellas de vídeo nuevas y extrañas, retoman sin cesar secuencias o circuitos cerrados de imágenes preseleccionadas que reaparecen asincrónicamente en las diversas pantallas. La antigua estética la practican entonces los espectadores que, perplejos ante esta variedad discontinua, han decidido concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia relativamente despreciable de imágenes que se sigue en ella poseyera por derecho propio algún valor orgánico. Al espectador postmoderno, por otro lado, se le pide que haga lo imposible, es decir, que vea todas las escenas a la vez, en su diferencia radical y aleatoria; a este espectador se le pide que siga la mutación evolutiva de David Bowie en *The Man Who Fell to Earth* (donde mira simultáneamente cincuenta y siete pantallas de televisión) y que se eleve a un nivel donde la vivida percepción de la diferencia radical es, en y por sí misma, un nuevo modo de apprehender lo que solía llamarse relación: la palabra *collage* es insuficiente para describirlo.

4 Lo sublime histórico

Hemos de completar ahora esta aproximación exploratoria al espacio y el tiempo de la postmodernidad con un análisis final de la euforia o las intensidades que parecen caracterizar tan a menudo a la nueva experiencia cultural. Insistamos de nuevo en la magnitud de una transición que deja tras de sí la desolación de los edificios de [Hopper](#) o la desnuda sintaxis del medio-oeste de las formas de [Sheeler](#), sustituyéndolas por las extraordinarias superficies del paisaje urbano fotorrealista, donde hasta los automóviles desguzados brillan con una especie de nuevo esplendor alucinatorio. La euforia de estas nuevas superficies es tanto más paradójica cuanto que su contenido esencial —la propia ciudad— se ha deteriorado o desintegrado hasta un punto que, con toda certeza, aún era inconcebible en los primeros años del siglo xx, por no hablar de la época anterior. ¿Cómo puede deleitar a la mirada la miseria humana que se expresa en la mercantilización? ¿Cómo se puede vivir ahora, con una nueva y extraña euforia alucinatoria, un salto cuántico sin precedentes en la alienación de la vida cotidiana de la urbe? Éstas son algunas de las preguntas que se nos plantean en este punto de nuestro análisis. Tampoco debiera eximirse de éste a la figura humana, aunque está claro que la estética más reciente ha llegado a sentir que la representación del espacio es incompatible con la representación

del cuerpo: es un inquietante síntoma y conforma un tipo de división estética del trabajo mucho más pronunciado que el que había en las anteriores concepciones genéricas del paisaje. El espacio privilegiado del arte más nuevo es radicalmente antiantropomórfico, como en los cuartos de baño vacíos de la obra de Doug Bond. La definitiva fetichización contemporánea del cuerpo humano sigue, sin embargo, un rumbo muy diferente en las estatuas de [Duane Hanson](#) [["Museum Guard"](#)] [["Tourist II"](#)]: lo que ya he llamado simulacro, cuya función característica radica en lo que Sartre hubiera llamado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana. Dicho de otro modo, nuestra duda y vacilación momentáneas ante el aliento y calidez de estas figuras de poliéster se extiende a los seres humanos reales que se mueven a nuestro alrededor en el museo, transformándolos también a ellos, por un breve instante, en simulacros muertos y de pigmentación carnosas. El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes filmicas sin densidad. Pero esta experiencia ¿es ahora terrorífica, o es jubilosa?

Pensar estas experiencias en términos de lo que Susan Sontag acotó con el influyente término de *camp* ha sido muy fructífero. Propongo un enfoque algo distinto, recurriendo al tema actual, también muy en boga, de «lo sublime», tal y como se ha redescubierto en las obras de Edmund Burke y Kant; o quizás alguien prefiera mezclar ambas nociones en algo así como una sublimidad *camp* o «histórica». Lo sublime era para Burke una experiencia lindante con el terror, la visión espasmódica llena de asombro, estupor y pavor de aquello que, por su enormidad, podía aplastar por completo la vida humana. Después, Kant redefiniría el problema para que incluyese el tema de la representación, de modo que el objeto de lo sublime se convierte en una cuestión no sólo de mero poder y de inconmensurabilidad física entre el organismo humano y la Naturaleza, sino que afecta también a los límites de la figuración y a la incapacidad de la mente humana para dotar de representación a fuerzas tan inmensas. En el momento histórico de los albores del estado burgués moderno, Burke sólo fue capaz de conceptualizar estas fuerzas en términos de lo divino, e incluso Heidegger siguió manteniendo una relación fantasmática con un paisaje campesino y una sociedad rural orgánicos y precapitalistas, que han llegado hasta nuestros días como forma final de la imagen de la Naturaleza.

Hoy, sin embargo, cuando la Naturaleza sufre un momento de eclipse radical, quizás sea posible pensar todo esto de un modo muy distinto: a fin de cuentas, la «senda de bosque» de Heidegger ha sido destruida irredimible e irrevocablemente por el capitalismo tardío, por la revolución verde, por el neocolonialismo y la megalópolis, que cruza con sus superautopistas los viejos campos y las parcelas vacías convirtiendo la «casa del ser» de Heidegger en apartamentos, cuando no en míseros bloques de viviendas sin calefacción e infestados de ratas. En este sentido, el *otro* de nuestra sociedad ya no es en absoluto la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino otra cosa que ahora debemos identificar.

Quisiera evitar que se concibiese apresuradamente esta otra cosa como tecnología *per se*, ya que sostendré que la tecnología es aquí un signo de algo diferente, que bien puede servir como útil abreviatura para designar ese enorme poder, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte almacenada en nuestra maquinaria —un poder alienado, eso que Sartre llamaba la «contrafinalidad de lo práctico-inerte», que se vuelve contra nosotros con formas irreconocibles y parece constituir el inmenso horizonte distópico de nuestra praxis, tanto colectiva como individual.

No obstante, desde la óptica marxista el desarrollo tecnológico es el resultado del desarrollo del capital, y no una dimensión determinante en sí misma. Por ello, convendría distinguir varias generaciones de poder maquinístico, varias fases de revolución tecnológica dentro del propio capital. Sigo aquí a Ernst Mandel, que destaca tres rupturas o saltos cuánticos fundamentales en la evolución de la maquinaria bajo el capital:

Las revoluciones básicas del poder tecnológico —la tecnología de producción mecánica de máquinas motrices— aparecen entonces como los momentos determinantes de la revolución tecnológica globalmente considerada. La producción mecánica de motores de vapor desde 1848; la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión desde la última década del siglo XIX; y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares desde la década de los años cuarenta del siglo XX: tales son las tres revoluciones generalizadas de la tecnología engendradas por el modo de producción capitalista desde la revolución industrial «original» de finales del siglo XVIII¹⁶.

Esta periodización subraya la tesis general del libro de Mandel *El capitalismo tardío*: el capitalismo ha conocido tres momentos fundamentales, siendo cada uno una expansión dialéctica del anterior. Estos son el capitalismo de mercado, la fase del monopolio o imperialista, y nuestro propio momento, erróneamente llamado postindustrial y que con términos más adecuados llamaremos fase del capital multinacional. Ya he señalado que la intervención de Mandel en el debate postindustrial implica la tesis de que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo, lejos de ser inconsistente con el gran análisis que hiciera Marx en el siglo XIX, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que jamás haya existido, una prodigiosa expansión del capital por zonas que hasta ahora no se habían mercantilizado. Así, el capitalismo más puro de nuestros días elimina los enclaves de la

¹⁶ E. Mandel, *Late Capitalism*, Londres, 1978, p. 118 (trad. cast.: *El capitalismo tardío*, México, 1972).

organización precapitalista que hasta ahora había tolerado y explotado de modo tributario. Siento la tentación de relacionar esto con la penetración y colonización, históricamente nueva y original, de la Naturaleza y el Inconsciente: esto es, la destrucción de la agricultura precapitalista del Tercer Mundo por la Revolución Verde, y el auge de los media y la industria publicitaria. En cualquier caso, también habrá quedado claro que mi propia periodización cultural —fases de realismo, modernidad y postmodernidad— se halla a la vez inspirada y confirmada por el esquema tripartito de Mandel.

Podemos entonces referirnos a nuestro propio período como la Era de la Tercera Máquina; y es aquí donde debemos retomar el problema de la representación estética que ya desarrolló explícitamente Kant en su análisis de lo sublime, pues sería lógico suponer que la relación con la máquina, y también su representación, ha variado dialécticamente con cada una de estas fases cualitativamente distintas del desarrollo tecnológico.

Viene al caso recordar el entusiasmo que produjo la maquinaria en el momento del capital que precedió al nuestro; en especial, la euforia del futurismo y la celebración de Marinetti de la ametralladora y el automóvil. Estos son aún emblemas visibles, esculturales nódulos de energía que confieren carácter táctil y figurativo a las energías motrices de aquel momento temprano de la modernización. El prestigio de estas grandes formas aerodinámicas se refleja en su presencia metafórica en los edificios de Le Corbusier, monumentales estructuras utópicas que navegan, como gigantescos barcos de vapor de pasajeros, sobre el escenario urbano de una vieja tierra decadente¹⁷. La maquinaria ejerce otra clase de fascinación sobre el trabajo de artistas como Picabia y Duchamp; aunque carecemos aquí de tiempo para dedicarles, sí señalaré, por mor de completar, que los artistas revolucionarios o comunistas de los años treinta —como Fernand Léger y [Diego Rivera](#)— también quisieron hacer suyo este entusiasmo por la energía maquinística con vistas a una reconstrucción prometeica de la sociedad humana global.

Es obvio que la tecnología de nuestro momento no posee esta misma capacidad de representación: no se trata ya de la turbina, ni tampoco de los ascensores de grano y las chimeneas de Sheeler, ni del barroquismo de las tuberías y cintas transportadoras, ni siquiera del perfil aerodinámico del ferrocarril —todos ellos vehículos veloces en reposo— sino del ordenador, cuyo armazón externo carece de poder emblemático o visual, o incluso de los revestimientos de los diversos *media*, como ese aparato casero llamado televisor que no articula nada sino que implosiona, acarreado consigo su aplanada superficie de imágenes.

Estas máquinas son máquinas de reproducción más que de producción, y le imponen a nuestra capacidad de representación estética exigencias muy distintas a las de la idolatría relativamente mimética de la antigua maquinaria del momento futurista, la vieja escultura de la velocidad y la energía. Ahora tenemos menos que ver con la energía cinética que con los nuevos procesos de reproducción; y, en las producciones más débiles de la postmodernidad, la encarnación estética de estos procesos tiende a menudo a recaer cómodamente en una mera temática de la representación del contenido —en narrativas que son *sobre* los procesos de reproducción y que incluyen cámaras de cine y vídeo, grabadoras y toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro—. (El viraje desde la moderna *Blow-Up* de Antonioni a la postmoderna *Blow-Out* de De Palma es paradigmático.) Cuando, por ejemplo, los arquitectos japoneses proyectan un edificio jugando con la decoración imitativa de montones de *cassettes*, la solución es, en el mejor de los casos, temática y alusiva, si bien a menudo viene cargada de humor.

Pero hay algo más que tiende a surgir en los textos postmodernos más enérgicos, y es la sensación de que más allá de toda temática o contenido la obra parece sacar provecho de las redes del proceso de reproducción, permitiéndonos atisbar un sublime postmoderno o tecnológico cuyo poder de autenticidad se manifiesta en la lograda evocación de estas obras de todo un nuevo espacio postmoderno que surge en torno nuestro. La arquitectura, por tanto, sigue siendo en este sentido el lenguaje estético por excelencia, y los reflejos distorsionantes y fragmentarios de una enorme superficie de cristal sobre otra pueden considerarse paradigmáticos del papel decisivo del proceso y la reproducción en la cultura postmoderna.

Sin embargo, como ya he dicho, no debe deducirse que la tecnología sea bajo ningún concepto la «instancia definitivamente determinante» de nuestra vida social actual, ni tampoco de nuestra

¹⁷ Véase, sobre todo respecto a estos motivos en Le Corbusier, G. Kahier, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Brunswick, 1981.

producción cultural: por supuesto, esta tesis se vincula en última instancia con la idea postmarxista de una sociedad postindustrial. Más bien, quisiera sugerir que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red comunicativa e informática son sólo una imagen distorsionada de algo mucho más profundo, como es todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. La tecnología de la sociedad contemporánea es hipnótica y fascinante, no tanto en sí misma como porque parece ofrecer un esquema de representación privilegiado para comprender la red de poder y control que a nuestra mente y a nuestra imaginación les es aún más difícil aprehender: toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capital. Donde mejor se observa hoy este proceso de figuración es en un tipo de literatura contemporánea de evasión (me tienta caracterizarla como «paranoia *high-tech*») en la que las narraciones despliegan los circuitos y las redes de una supuesta alianza informática universal, activando conspiraciones laberínticas de agencias rivales de espionaje —autónomas pero en fatal trabazón— con una complejidad que a menudo rebasa la capacidad de la mente del lector normal. Pero la teoría de la conspiración (y sus estridentes expresiones narrativas) debe entenderse como un intento degradado —mediante la imaginería de la tecnología avanzada— de pensar la imposible totalidad del sistema mundial contemporáneo. En mi opinión, tan sólo cabe teorizar adecuadamente lo sublime postmoderno en términos de esa otra realidad de las instituciones económicas y sociales que, aun enorme y amenazadora, es apenas perceptible.

Estas narrativas, que en un primer momento buscaron expresarse mediante la estructura genérica de la novela de espionaje, han cristalizado recientemente en un nuevo tipo de ciencia-ficción llamado *cyberpunk*, que es una expresión de realidades empresariales transnacionales tanto como de la propia paranoia global: las innovaciones de la representación en la obra de William Gibson la convierten en una excepcional producción literaria en el seno de la producción postmoderna, predominantemente visual o auditiva.

5 El postmodernismo y la ciudad

Antes de concluir, quisiera esbozar un análisis de un auténtico edificio postmoderno; una obra atípica en muchos sentidos respecto a esa arquitectura postmoderna cuyos exponentes principales son Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves y, más recientemente, [Frank Gehry](#), pero que a mi modo de ver imparte unas lecciones muy sorprendentes sobre la originalidad del espacio postmoderno. Permítanme ampliar la imagen que ha recorrido los comentarios anteriores para volverla aún más explícita: sugiero que nos hallamos en presencia de algo así como una mutación en el espacio construido. Mi tesis sería que nosotros mismos, los sujetos humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompasado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto. Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a lo que llamaré este nuevo hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos perceptuales se formaron en aquel espacio antiguo que he llamado espacio del modernismo. Así pues, la arquitectura más reciente —al igual que muchos de los productos culturales arriba evocados— representa una suerte de exhortación a que desarrollemos nuevos órganos, a que amplíemos nuestra sensibilidad y nuestro cuerpo hasta alcanzar dimensiones nuevas, todavía inconcebibles y quizás, en última instancia, imposibles.

El edificio cuyas características enumeraré rápidamente es el [hotel Westin Bonaventure](#), erigido en el centro urbano de Los Ángeles por el arquitecto y urbanista John Portman, cuya obra incluye las diversas Hyatt Regencies, el Peachtree Center en Atlanta y el Renaissance Center en Detroit. Ya he mencionado el aspecto populista de la defensa retórica de la postmodernidad frente a las austeridades elitistas (y utópicas) de los grandes modernismos arquitectónicos: en otras palabras, se suele afirmar que por un lado estos nuevos edificios son obras populares, y por otro que respetan lo vernáculo del tejido urbano norteamericano. Es decir, ya no intentan, como las obras maestras y los monumentos del modernismo, encajar un lenguaje utópico nuevo, diferente, único y elevado en el sistema signífico charro y comercial del entorno urbano, sino que intentan hablar ese lenguaje con su mismo léxico y sintaxis tal y como, de modo emblemático, lo han «aprendido de Las Vegas».

Respecto a la primera de estas consideraciones, el Bonaventure de Portman la confirma con creces: se trata de un edificio popular que visitan con entusiasmo tanto los ciudadanos de Los Angeles como los turistas (aunque en este sentido los demás edificios de Portman tienen un éxito aún mayor). La inserción populista en el tejido urbano es, sin embargo, otra cuestión, y con ella

empezaremos. Hay tres entradas al Bonaventure, una desde Figueroa y las otras dos por jardines alzados al otro lado del hotel, que ha sido empotrado en la ladera restante de la antigua colina Bunker. Ninguna tiene nada en común con la antigua marquesina del hotel, ni con la monumental puerta de coches que en los suntuosos edificios de antaño representaba el paso desde la calle de la ciudad al interior. Las vías de acceso al Bonaventure son, por así decirlo, asuntos laterales y traseros: los jardines del fondo dan paso al sexto piso de las torres, e incluso ahí tenemos que bajar un piso para encontrar el ascensor que desciende al vestíbulo. Por otro lado, la que seguimos queriendo considerar como entrada principal, en Figueroa, nos conduce, con equipaje y la lógica cultural del capitalismo tardío todo, a la terraza de las tiendas del segundo piso, donde una escalera mecánica nos conduce a la recepción. Mi primera sugerencia sobre estas entradas que, curiosamente, no están señalizadas es que parecen haber sido impuestas por una nueva categoría de clausura que rige el [espacio interno del hotel](#) (y esto, a pesar y por encima de las imposiciones materiales con las que tuvo que trabajar Porter) En mi opinión junto a otros edificios postmodernos característicos como el [Beaubourg](#) de París o el Eaton Centre de Toronto, el Bonaventure aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura; a este nuevo espacio total le corresponde una nueva práctica colectiva, una nueva manera de moverse y reunirse los individuos, algo así como la práctica de un tipo nuevo e históricamente original de hipermuchedumbre. En este sentido, pues idealmente la miniciudad del Bonaventure de Portman debería carecer por completo de entradas, puesto que la vía de acceso siempre es la juntura que vincula al edificio con el resto de la ciudad que lo rodea- y es que el Bonaventure no desea ser una parte de la ciudad, sino más bien su equivalente o sustituto. Esto, obviamente, es imposible y por eso la entrada se ha reducido a la mínima expresión¹⁸ Pero esta segregación frente a la ciudad es diferente a la de los monumentos del Estilo Internacional, en los que el acto de disyunción era violento y visible y poseía una marcada relevancia

¹⁸ «Decir que una estructura de este tipo "se vuelve de espaldas" es sin duda un eufemismo, mientras que hablar de su carácter "popular" es no entender su segregación sistemática respecto a la gran ciudad hispano-asiática que hay fuera (cuyas multitudes prefieren el espacio abierto del viejo Plaza). En efecto, casi equivale a suscribir la ilusión suprema que Portman quiere producir: que ha recreado, en los preciosos espacios de sus super-vestíbulos, el tejido auténticamente popular de la vida urbana.

«(De hecho, Portman sólo ha construido grandes *vivariums* para las clases medias-altas, protegidos por sistemas de seguridad asombrosamente complejos. Casi todos los nuevos centros del núcleo urbano podrían haberse construido igualmente sobre la tercera luna de Júpiter. Su lógica fundamental es la de una colonia espacial claustrofóbica que intenta miniaturizar la naturaleza dentro de sí misma. Así, el Bonaventure reconstruye una nostálgica California del Sur de galantina: naranjos, fuentes, viñas en flor y aire limpio. Fuera, en la tóxica realidad contaminada, grandes superficies de espejos reflejan no sólo la miseria de la gran ciudad, sino también su irreprimible vitalidad y su búsqueda de la autenticidad, incluido el movimiento mural vecinal más emocionante de América del Norte)». (M. Davis, «Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism»: *New Left Review*, 151 [1985], p. 112).

Davis cree que sostengo una postura displicente o corrupta ante esta muestra de renovación urbana de segundo orden; su artículo tiene tanta información urbana útil y tanto análisis como mala fe. Las lecciones de economía impartidas por alguien que piensa que las fábricas que explotan a los trabajadores son «precapitalistas» no ayudan nada; además, no está claro qué provecho puede obtenerse atribuyéndole a nuestra postura («las rebeliones de los *ghettos* a finales de los años sesenta») una influencia formativa en el surgimiento de la postmodernidad (estilo hegemónico o de «clase dirigente», si es que alguna vez lo hubo), por no decir el aburguesamiento. Obviamente, la secuencia se desarrolla a la inversa: primero, el capital (y sus innumerables «penetraciones», y sólo después se puede desarrollar la «resistencia» a él aunque pudiera ser bonito pensar otra cosa. («La asociación de trabajadores, tal como se presenta en la fábrica, no es puesta por lo tanto, por ellos, sino por el capital. Su reunión no es su existencia, sino la existencia del capital.

Frente al trabajador individual ella se presenta como accidental. Él se relaciona con su propia reunión con otros trabajadores y con la cooperación con ellos como algo *ajeno*, como con el modo de actuar del capital», *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels*, tomo 21, cap. III: K. Marx, «El capital del capital», México 1977, p. 540.)

La réplica de Davis es característica de algunos de los ecos más «militantes» de la izquierda; las reacciones derechistas a mi artículo suelen expresarse como una ansiedad estética, y (por ejemplo) lamentan mi aparente identificación de la arquitectura postmoderna en general con una figura como Portman, que es, por así decirlo, el Coppola (si no el H. Robbins) de los nuevos núcleos urbanos.

simbólica; piénsese en el gran *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utópico moderno del degradado y decadente tejido urbano que, así, se rechaza explícitamente (aunque la apuesta de lo moderno era que este nuevo espacio utópico, en su virulenta novedad, se abriría en abanico y acabaría transformando su entorno con el poder de su nuevo lenguaje espacial). El Bonaventure, sin embargo, está satisfecho con «dejar que el decadente tejido urbano permanezca en su ser» (parodiando a Heidegger); ni se espera ni se desea que haya efectos secundarios, una transformación utópica protopolítica de mayores dimensiones.

Este diagnóstico lo confirma la gran piel de vidrio reflectante del Bonaventure, cuya función interpretaré ahora de modo distinto a como hice hace un momento al atribuirle al fenómeno del reflejo en general el desarrollo del tema de la tecnología reproductora (aun así, ambas lecturas no son incompatibles). Ahora, quisiera acentuar más bien que la piel de cristal repele la ciudad que hay en el exterior, con un rechazo en cierto sentido análogo al de las gafas de sol reflectantes que ocultan nuestros ojos al interlocutor, fomentando la agresividad hacia el Otro y nuestro poder sobre él. De modo semejante, la piel de cristal consigue una disociación peculiar e ilocalizable del Bonaventure respecto a su vecindario: ni siquiera es un exterior, ya que cuando se intenta ver las paredes externas del hotel no se puede ver el propio hotel sino sólo las imágenes distorsionadas de todo lo que lo rodea.

Consideremos ahora las escaleras y los ascensores. Si se tiene en cuenta el gran placer que le proporcionan a Portman (sobre todo los segundos, que el artista ha llamado «gigantescas esculturas cinéticas» y que son una parte fundamental del emocionante espectáculo del interior del hotel, más aún en los Hyatts, donde suben y bajan sin cesar como linternas japonesas o góndolas), creo que estos «transportadores de gente» (en términos de Portman, adaptados de Disney), tan intencionadamente señalizados y destacados, son algo más significativo que simples funciones y mecanismos de ingeniería. En todo caso, sabemos que la teoría arquitectónica reciente ha comenzado a utilizar las aplicaciones del análisis narrativo a otros campos y a plantear nuestras trayectorias físicas por estos edificios en términos de narrativas o historias virtuales, como sendas dinámicas y paradigmas narrativos que se nos pide, en tanto visitantes, que realicemos y completemos con nuestros propios cuerpos y movimientos. En el Bonaventure, sin embargo, hay una superación dialéctica de este proceso: me da la impresión de que, si bien las escaleras y los ascensores sustituyen a partir de ahora al movimiento, también, y sobre todo, se autodesignan como nuevos signos y emblemas reflexivos del movimiento propiamente dicho (esto será evidente cuando llegemos a la cuestión de lo que queda de las viejas formas de movimiento en este edificio, siendo la más destacada el propio caminar). Aquí, el trayecto narrativo se ha subrayado, simbolizado, reificado y sustituido por una máquina transportadora, convertida en el significante alegórico de aquel antiguo paseo que ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios: he aquí una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de la cultura moderna, que tiende a girar sobre sí misma y a equiparar su propia producción cultural con su contenido.

Más difícil es expresar la cosa misma, la experiencia del espacio que se tiene cuando se desciende de estos dispositivos alegóricos y se irrumpe en el vestíbulo o atrio. Un lago en miniatura rodea la gran columna central; el conjunto se halla entre las cuatro torres residenciales simétricas y sus ascensores, y está rodeado de balcones ascendentes coronados por una suerte de tejado de invernadero en el sexto piso. Me atrevería a decir que este espacio nos impide seguir empleando el lenguaje del volumen, o los propios volúmenes, ya que es imposible captarlos. Los banderines colgantes invaden este espacio vacío y lo despojan sistemática y deliberadamente de toda forma que pudiéramos suponer que posee; mientras, un ajeteo incesante da la sensación de que el vacío está completamente abarrotado, de que es un elemento en el que nosotros mismos estamos inmersos, carente de la distancia que antes nos permitía percibir la perspectiva o el volumen. Estamos sumidos por completo en este hiperespacio; y si antes parecía que necesariamente sería difícil obtener en arquitectura aquella supresión de la profundidad que atribuí a la pintura y a la literatura postmodernas, quizás esta desconcertante inmersión pueda servir ahora como el equivalente formal en el nuevo medio.

En este contexto, la escalera mecánica y el ascensor son también opuestos dialécticos; y cabe sugerir que el magnífico movimiento de la góndola del ascensor constituye asimismo una compensación dialéctica de este espacio lleno del atrio, al ofrecernos una experiencia espacial radicalmente distinta, si bien complementaria: salir velozmente disparados a través del techo por una de las cuatro torres simétricas, con el referente de Los Ángeles extendido de modo sobrecogedor y hasta alarmante ante nosotros. Pero incluso este movimiento vertical está frenado:

el ascensor nos eleva hasta uno de esos salones de cóctel rotatorios en el que, sentados, se nos hace girar pasivamente y se nos ofrece un espectáculo contemplativo de la ciudad que, mediante las ventanas de cristal por las que la vemos, se ha transformado en sus propias imágenes.

Regresemos, para terminar, al espacio central del vestíbulo (obsérvese, de paso, que las habitaciones del hotel se hallan visiblemente marginadas; los pasillos de las secciones residenciales tienen techos bajos y son oscuros, deprimentemente funcionales, y cabe adivinar que las habitaciones son del peor gusto). No le falta dramatismo al descenso, que, a través del tejado, termina en una zambullida en el lago. Lo que ocurre al llegar ahí es algo que sólo puedo describir como un remolino de confusión, algo así como la venganza que este espacio se cobra en aquellos que aún intentan recorrerlo. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres, es casi imposible orientarse en este vestíbulo; hace poco se añadieron códigos cromáticos y señales de dirección, en un intento piadoso y significativo (y muy desesperado) de restaurar las coordenadas del antiguo espacio. Destacaré, como resultado práctico más dramático de esta mutación del espacio, el famoso dilema de los comerciantes de los balcones. Desde la apertura del hotel en 1977, es obvio que nadie puede encontrar ninguna de estas tiendas, e incluso de encontrar la *boutique* adecuada sería poco probable que esta suerte se repitiera; desesperados, por tanto, los arrendatarios de los comercios ofrecen sus mercancías a precios de ganga. Si se tiene en cuenta que Portman es un hombre de negocios así como un arquitecto y un millonario promotor inmobiliario, un artista que es a la vez un capitalista, no se puede evitar pensar que todo esto envuelve una especie de «retorno de lo reprimido».

Llegamos así al asunto principal que quiero señalar: que esta última mutación en el espacio — hiperespacio postmoderno — por fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable. Cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado —que respecto al desconcierto inicial del viejo modernismo es lo que la velocidad de las naves espaciales a la del automóvil— puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados.

Ahora bien, como me preocupa evitar que se perciba el espacio de Portman como algo excepcional o aparentemente marginado y enfocado al ocio, al estilo Disneylandia, voy a finalizar yuxtaponiendo este espacio de ocio, complaciente y entretenido aunque desconcertante, con un análogo suyo procedente de un ámbito muy distinto, a saber, el espacio de la guerra postmoderna, en concreto tal y como la evoca Michael Herr en *Despachos de guerra*, su gran libro sobre la experiencia del Vietnam. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de esta obra todavía pueden considerarse postmodernas, en el sentido ecléctico de que su lenguaje mezcla impersonalmente todo un espectro de idiolectos colectivos contemporáneos, sobre todo las jergas del rock y de los negros: sin embargo, son problemas de contenido los que determinan esta fusión. Esta primera y terrible guerra postmoderna no se puede narrar enmarcándola en ninguno de los paradigmas tradicionales de la novela o el cine bélicos. De hecho, el derrumbamiento de todos los paradigmas narrativos previos, junto con el de todo lenguaje compartido con el que un veterano pueda transmitir tal experiencia, figura entre los principales temas del libro, y puede decirse que inaugura todo un nuevo ámbito de reflexión. El análisis que hizo Benjamín de Baudelaire y del surgimiento del modernismo a partir de una nueva experiencia de la tecnología de la ciudad, que trasciende los antiguos hábitos de percepción corporal, es a la vez excepcionalmente relevante y anticuado a la luz de este nuevo salto cuántico, casi impensable, en la alienación tecnológica:

Estaba abonado a ser un blanco móvil superviviente, un verdadero hijo de la guerra, ya que, salvo en las raras ocasiones en las que se estaba confinado, el sistema estaba engranado para mantenernos en movimiento, si era eso lo que creíamos desear. Como táctica para seguir vivo era tan apropiada como cualquier otra, dando por supuesto que se había ido allí para ponerlo en marcha y se quería ver su final; al principio era algo sano y directo, pero a medida que progresaba formaba como un cono, ya que cuanto más te movías más cosas veías, y cuanto más veías te acercabas más al peligro de muerte o de mutilación, y cuanto más te arriesgabas a todo ello más tendrías que perder algún día como «superviviente». Algunos dábamos vueltas alrededor de la guerra como insensatos hasta que ya no podíamos ver el curso de la corriente que nos arrastraba, sino únicamente la guerra, a lo largo de toda su

extensión, algunas veces con una inesperada penetración. En tanto podíamos conseguir helicópteros, como quien toma un taxi, sólo la genuina extenuación, las depresiones próximas al ataque de nervios o una docena de pipas de opio eran capaces de mantenernos aparentemente tranquilos, aunque todavía seguíamos corriendo bajo nuestras pieles, como si algo nos persiguiera, ja, ja, ja. *La Vida Loca**. En los meses posteriores a mi regreso, cientos de aquellos helicópteros en los que yo había volado empezaron a reunirse hasta formar un metahelicóptero colectivo, cosa que yo vivía como lo más excitante de todo cuanto ocurría. Salvador-destructor, apoyo-desgaste, izquierda-derecha, ligero, fluido, potente y humano; acero en caliente, grasa, tejido de lona camuflado de jungla, sudor frío y después caliente, una cinta de rock and roll en un oído y explosiones de lanzagranadas en el otro, el combustible, el calor abrasador, la vitalidad y la muerte, la muerte, que ya no era una intrusa¹⁹.

En esta nueva máquina, que, a diferencia de la antigua maquinaria moderna como la locomotora o el avión no representa el movimiento, sino que sólo se puede representar en movimiento, se concentra una parte del misterio del nuevo espacio postmoderno.

6 La abolición de la distancia crítica

La concepción de la postmodernidad que aquí se ha esbozado es histórica, y no meramente estilística. Nunca se insistirá lo suficiente en la diferencia radical entre la perspectiva de que la postmodernidad es un estilo (opcional) entre otros muchos, y aquella otra que intenta concebirla como pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío. De hecho, ambas aproximaciones generan dos maneras muy distintas de conceptualizar el fenómeno como un todo: por un lado, juicios morales (y es indiferente que sean positivos o negativos), y, por otro, un intento auténticamente dialéctico de pensar dentro de la historia nuestro tiempo presente.

Poco hay que decir sobre cierta valoración moral positiva de la postmodernidad: la complaciente (aunque delirante) celebración de este nuevo mundo estético (incluida su dimensión social y económica, saludada con parejo entusiasmo con la etiqueta de «sociedad postindustrial») es sin duda inaceptable. No obstante, quizá no sea tan evidente que las fantasías actuales en torno a la naturaleza redentora de la alta tecnología, desde los chips hasta los robots, estén cortadas por el mismo patrón que las más vulgares apologías de la postmodernidad (y estas fantasías no sólo las abrigan gobiernos en apuros, tanto de izquierdas como de derechas, sino también muchos intelectuales).

Pero, en tal caso, lo consecuente es rechazar las condenas moralizantes de lo postmoderno y de su trivialidad esencial, por oposición a la «alta seriedad» utópica de los grandes movimientos modernos; estas imputaciones se hallan tanto en la izquierda como en la derecha radical. Y no cabe duda de que la lógica del simulacro, al transformar antiguas realidades en imágenes televisivas, hace algo más que limitarse a repetir la lógica del capitalismo tardío; la refuerza y la intensifica. Mientras, los grupos políticos que pretenden intervenir activamente en la historia y modificar lo que, de otro modo, sería una actitud pasiva (bien sea para canalizarla hacia una transformación socialista de la sociedad, bien para desviarla hacia el restablecimiento regresivo de un pasado idílico más simple) no pueden sino lamentar y censurar una forma cultural de adicción a la imagen que, con la transformación de su pasado en espejismos visuales, estereotipos o textos, impide de hecho todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo. Se abandona así la reflexión sobre el cambio futuro en aras de fantasías de catástrofes absolutas y cataclismos inexplicables, desde la visión del «terrorismo» en el aspecto social hasta la del cáncer en el personal. Pero si la postmodernidad es un fenómeno histórico, el intento de conceptualizarla en términos de juicios morales o moralizantes debe considerarse en última instancia un error categorial. Todo esto es aún más obvio si nos preguntamos por la postura del crítico cultural y del moralista; este último, junto con todos nosotros, se halla ahora tan inmerso en el espacio postmoderno, tan hondamente cubierto e infectado por sus nuevas categorías culturales, que ya no se puede permitir el lujo de la crítica ideológica a la antigua usanza, de la indignada denuncia moral del otro.

* En castellano en el original. [N. del T.]

¹⁹ M. Herr, *Dispatches*, Nueva York, 1978, pp. 8-9 (trad. cast.: *Despachos de guerra*. Barcelona, 1980).

La distinción que aquí propongo conoce una forma canónica en la diferencia hegeliana entre el pensar de la moralidad individual, o moralización (*Moralität*), y el muy distinto ámbito de los valores y prácticas sociales colectivos (*Sittlichkeit*)²⁰. Pero encuentra su forma definitiva en el planteamiento de Marx de la dialéctica materialista, destacándose aquellas páginas clásicas del *Manifiesto* que imparten la difícil lección de pensar de un modo más auténticamente dialéctico el desarrollo y el cambio históricos. El tema de la lección es, por supuesto, el desarrollo histórico del propio capitalismo y el despliegue de una cultura específicamente burguesa. En un célebre fragmento, Marx nos insta con energía a que hagamos lo imposible, es decir, pensar este desarrollo positiva y negativamente, al mismo tiempo; conseguir, en otras palabras, un tipo de pensamiento que pueda captar, en un solo concepto y sin que un juicio atenúe la fuerza del otro, los rasgos manifiestamente funestos del capitalismo junto a su dinamismo extraordinario y liberador. Hemos de elevar de algún modo nuestro pensamiento hasta un punto que nos permita comprender que el capitalismo es, en un solo gesto, lo mejor y lo peor que le ha ocurrido a la especie humana. Es inveterado y demasiado humano que este austero imperativo dialéctico haya caído en desuso y que en su lugar surja la actitud más cómoda de tomar posturas morales: aun así, lo apremiante del tema exige al menos que nos esforcemos por pensar dialécticamente la evolución cultural del capitalismo tardío, a la vez como catástrofe y como progreso.

Este esfuerzo suscita dos preguntas inmediatas, con las que terminaremos estas reflexiones. ¿Podemos identificar, de hecho, un «momento de verdad» en los más evidentes «momentos de falsedad» de la cultura postmoderna? Y, aun si pudiéramos, ¿acaso la concepción dialéctica del desarrollo histórico arriba propuesta no tiene en última instancia, algo paralizante? ¿No tiende a desmovilizarnos y someternos a la pasividad y la indefensión, al ocultar sistemáticamente las posibilidades de acción bajo la espesa bruma de la inevitabilidad histórica? Cabe discutir ambos aspectos (relacionados entre sí) en términos de las actuales posibilidades de desarrollar una política cultural contemporánea eficaz y de construir una auténtica cultura política.

Por supuesto, este enfoque del problema conlleva inmediatamente plantear la cuestión más fundamental de la cultura en general (y de la función de la cultura en concreto, como un solo nivel o instancia social) en la era postmoderna. La exposición anterior sugiere que lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. Reflexiones anteriores sobre el espacio, la función o la esfera de la cultura (sobre todo el ensayo clásico de Herbert Marcuse «El carácter afirmativo de la cultura») han insistido en lo que un lenguaje diferente denominaría «semiautonomía» del ámbito cultural: su existencia, para bien o para mal, espectral y a la vez utópica, por encima del mundo práctico de lo existente, cuya imagen especular devuelve en formas que oscilan desde las legitimaciones de halagadora semejanza hasta las denuncias contestatarias mediante la sátira crítica o el dolor utópico.

La pregunta que ahora hemos de hacernos es si no será precisamente esta semiautonomía de la esfera cultural la que ha sido destruida por la lógica del capitalismo tardío. Pero sostener que hoy la cultura ya no está dotada de la relativa autonomía que disfrutó cuando era un nivel entre otros, en momentos más tempranos del capitalismo (por no decir en las sociedades precapitalistas), no equivale necesariamente a postular su desaparición o extinción. Muy por el contrario, debemos proceder a afirmar que la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social —desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental— se ha vuelto «cultural», en un sentido original y que todavía no se ha teorizado. Aun así, esta tesis es sustantivamente muy consistente con el diagnóstico previo de una sociedad de la imagen o del simulacro y con la transformación de lo «real» en múltiples pseudoacontecimientos.

Asimismo, sugiere que quizás algunas de nuestras más estimadas y venerables concepciones radicales respecto a la naturaleza de la política cultural sean anacrónicas. Por muy distintas que hayan sido estas concepciones —desde las frases hechas de la negatividad, la oposición y la subversión hasta la crítica y la reflexión—, todas compartían una sola presuposición, básicamente espacial, que puede resumirse en la fórmula también venerable de la «distancia crítica». Hoy,

²⁰ Véase mi «Morality and Ethical Substance» en *The Ideologies of Theory I*, Minneapolis, 198S.

ninguna teoría vigente de izquierdas relativa a la política cultural ha podido prescindir de la idea de una mínima distancia estética, de la posibilidad de localizar el acto cultural en un punto exterior al enorme Ser del capital para, desde ahí, atacarlo. No obstante, el grueso de nuestros argumentos anteriores insinúa que precisamente la distancia en general (incluida la «distancia crítica» en particular) ha sido abolida en el nuevo espacio de la postmodernidad. Tan inmersos estamos en sus volúmenes repletos y saturados que nuestros cuerpos, ahora postmodernos, han sido despojados de coordenadas espaciales y son incapaces de distanciarse en la práctica (y menos aún en la teoría); mientras, ya se ha observado que la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar esos mismos enclaves precapitalistas (Naturaleza e Inconsciente) que constituían apoyos arquimédicos y extraterritoriales para la eficacia crítica. Por eso es omnipresente en la izquierda el lenguaje taquigráfico de la asimilación, si bien ahora parece ofrecer una base teórica inadecuada para entender una situación en la que, de uno u otro modo, todos tenemos la vaga impresión de que no sólo las formas contraculturales puntuales y locales de resistencia cultural y guerra de guerrillas, sino incluso las intervenciones evidentemente políticas como las de *The Clash*, se desarman y reabsorben en secreto en un sistema del que pueden considerarse como parte, al no poder distanciarse de él.

Debemos afirmar entonces que precisamente todo este nuevo espacio global, desmoralizador y deprimente sobremedida, es el «momento de la verdad» de la postmodernidad. Lo que se ha denominado lo «sublime» postmoderno es sólo el momento en que este contenido se ha vuelto más explícito, cuando más se ha acercado a la superficie de la conciencia a modo de un coherente nuevo tipo de espacio por derecho propio —a pesar de que aún opere aquí un cierto ocultamiento o disfraz figural, sobre todo en la temática *high-tech* que sigue representando y articulando el nuevo contenido espacial—. Pero los rasgos anteriores de lo postmoderno que enumeramos anteriormente se pueden considerar ahora como aspectos parciales (si bien constitutivos) del mismo objeto espacial general.

El argumento en defensa de cierta autenticidad en estas producciones, por otro lado claramente ideológicas, depende de la proposición anterior de que lo que venimos llamando espacio postmoderno (o multinacional) no es tan sólo una ideología o fantasía cultural, sino que posee una realidad histórica (y socio-económica) genuina en tanto es la tercera gran expansión original del capitalismo por el globo (tras las expansiones más tempranas del mercado nacional y del antiguo sistema imperialista, que tenían sus respectivas idiosincrasias culturales y generaban nuevos tipos de espacio adecuados a sus dinámicas). Los intentos distorsionados e irreflexivos de la nueva producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio también deben considerarse, a su manera, como aproximaciones a la representación de la (nueva) realidad (dicho en un lenguaje más anticuado). Por muy paradójicos que resulten los términos, pueden leerse, siguiendo una opción interpretativa clásica, como peculiares formas nuevas de realismo (o, al menos, de mimesis de la realidad), mientras que a la vez cabe analizarlos igualmente bien como intentos de distraernos y desviarnos de esa realidad, o de disfrazar sus contradicciones y resolverlas a modo de diversas mistificaciones formales.

Aun así, en lo que respecta a esa realidad —el espacio original y aún sin teorizar de un nuevo «sistema mundial» del capitalismo multinacional o tardío, un espacio con evidentes aspectos negativos o funestos—, la dialéctica nos exige que también nos adhiramos a una evaluación positiva o «progresiva» de su emergencia, como hiciera Marx con el mercado mundial como horizonte de las economías nacionales, o Lenin con el antiguo entramado global imperialista. El socialismo no consistía, ni para Marx ni para Lenin, en regresar a sistemas menores de organización social (y por tanto menos represivos y acaparadores); más bien, concibieron las dimensiones adquiridas por el capital de su época como la promesa, el marco y la precondition de un socialismo nuevo y más amplio. ¿Acaso no es ésta la situación del espacio, aún más global y totalizador, del nuevo sistema mundial, que pide que intervenga y se elabore un internacionalismo radicalmente nuevo? En apoyo a esta postura se puede aducir la desastrosa alianza de la revolución socialista con los antiguos nacionalismos (no sólo en el Sudeste Asiático), cuyos resultados necesariamente han provocado una seria y extensa reflexión por parte de la izquierda.

Ahora bien, si así son las cosas, resulta evidente al menos una forma posible de elaborar una nueva política cultural, con una última salvedad estética que debemos señalar. A menudo, y por reacción, los productores y teóricos culturales de la izquierda —en especial los formados en las tradiciones culturales burguesas procedentes del romanticismo y que valoran las formas espontáneas, instintivas o inconscientes del «genio», pero también por obvias razones históricas como el jdanovismo y las lamentables consecuencias de las intervenciones políticas y partidistas en

las artes— se han sentido demasiado intimidados por el rechazo, en la estética burguesa y sobre todo en el modernismo, de una de las funciones atávicas del arte, la función pedagógica y didáctica. Sin embargo, esta función docente del arte siempre se acentuó en los tiempos clásicos (si bien ahí revestía ante todo la forma de la lección moral), mientras que la obra prodigiosa y aún mal comprendida de Brecht reafirma, respecto al modernismo propiamente dicho (y de manera innovadora y formalmente original), una nueva y compleja concepción de la relación entre cultura y pedagogía. El modelo cultural que propongo destaca las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura políticos, dimensiones que Lukács y Brecht acentuaron de muy diferente manera (para los distintos momentos del realismo y el modernismo, respectivamente).

Sin embargo, no podemos regresar a prácticas estéticas elaboradas a partir de situaciones y dilemas históricos que ya no son los nuestros. Asimismo, la concepción del espacio que hemos desarrollado aquí sugiere que un modelo de política cultural adecuado a nuestra propia situación tendrá que plantear necesariamente los temas espaciales como inquietud organizativa fundamental. Por tanto, definiré con carácter provisional la estética de esta nueva (e hipotética) forma cultural como una estética de la *cartografía cognitiva*.

En su obra clásica *The Image of the City*, Kevin Lynch nos ha enseñado que la ciudad alienada es, ante todo, un espacio donde las personas son incapaces de cartografiar (en la mente) su propia posición y la totalidad urbana en la que se encuentran: los ejemplos más obvios son las cuadrículas como las de Jersey City, donde no existe ninguno de los hitos tradicionales (monumentos, intersecciones, límites naturales, perspectivas construidas). Así pues, la desalienación en la ciudad tradicional implica la reconquista práctica de un sentido del lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual pueda cartografiar y corregir atendiendo a los momentos de trayectorias móviles y alternativas. La propia obra de Lynch está limitada por la restricción intencional de su tema a los problemas de la forma urbana como tal, pero resulta extraordinariamente sugerente cuando se proyecta sobre algunos de los espacios nacionales y planetarios más amplios que aquí hemos abordado. Y no se debería asumir con demasiada prontitud que este modelo —que, a la vez, suscita claramente cuestiones cruciales sobre la representación como tal— se debilita fácilmente con las críticas postestructuralistas convencionales de la «ideología de la representación» o mimesis. El mapa cognitivo no es exactamente mimético en ese antiguo sentido; en efecto, los temas teóricos que plantea nos permiten renovar el análisis de la representación en un nivel superior y mucho más complejo.

Por un lado, tiene lugar una convergencia muy interesante entre los problemas empíricos estudiados por Lynch en términos del espacio urbano y la gran redefinición althusseriana (y lacaniana) de la ideología como «representación de la relación *Imaginaria* del sujeto con sus condiciones *Reales* de existencia»²¹. Sin duda, esto es justo lo que se le exige al mapa cognitivo en el marco más estrecho de la vida cotidiana de la ciudad física: que el sujeto individual, sometido a esa totalidad mayor e irrepresentable que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo, pueda representarse su situación.

Pero la obra de Lynch también sugiere otra vía de desarrollo, puesto que la propia cartografía constituye su instancia fundamental de mediación. Acudir a la historia de esta ciencia (que también es un arte) nos muestra que, de hecho, el modelo de Lynch aún no se corresponde realmente con lo que habrá de convertirse en el trazado de mapas. Los sujetos de Lynch están involucrados en operaciones precartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios más que como mapas: diagramas organizados en torno al trayecto, todavía sujeto-céntrico o existencial, del viajero, a lo largo del cual se señalan diversos rasgos centrales significativos —oasis, cordilleras, ríos, montañas, etc.—. La forma más minuciosa de estos diagramas es el itinerario náutico, la carta de navegación o *portulans* donde se anotaban los rasgos de la costa para el uso de los navegantes del Mediterráneo, que raramente se aventuraban por mar abierto.

La brújula introduce una nueva dimensión en la carta marina, una dimensión que transformará de manera radical la problemática del itinerario y nos permite plantear con mayor complejidad el problema de una cartografía auténticamente cognitiva. Y es que los nuevos instrumentos —brújula, sextante y teodolito— no sólo responden a nuevos problemas geográficos y de navegación (la difícil

²¹ L. Althusser, «Ideological State Apparatus», en *Lenin and Philosophy*, Nueva York, 1972 (trad. cast.: *Lenin y la filosofía*, México, 1981).

cuestión de determinar la longitud, sobre todo en la superficie curva del planeta, a diferencia de la cuestión más sencilla de la latitud, que los navegantes europeos aún pueden determinar empíricamente mediante la inspección ocular de la costa africana), sino que también introducen una nueva coordenada: la relación con la totalidad, en concreto tal y como ésta queda mediada por las estrellas y por nuevas operaciones como la triangulación. Al llegar a este punto, la cartografía cognitiva en su sentido más amplio precisa que se coordinen datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica.

Por último, con el primer globo terráqueo (1490) y la invención, más o menos por la misma fecha, de la proyección Mercator, nace una tercera dimensión de la cartografía que implica lo que hoy llamaríamos la naturaleza de los códigos de representación, las estructuras intrínsecas de los diversos medios y la intervención, en concepciones miméticas de la cartografía más ingenuas, del nuevo problema fundamental de los lenguajes de la representación; en particular, el dilema irresoluble (casi heisenbergiano) de la transferencia del espacio curvo a gráficos planos. En este punto queda claro que no puede haber verdaderos mapas (y, a la vez, que puede haber progreso científico o, mejor aún, avance dialéctico, en los diversos momentos históricos de la producción de mapas).

Si se traduce todo esto a la problemática bien distinta de la definición althusseriana de la ideología, hay que insistir en dos aspectos. Primero, que el concepto althusseriano nos permite ahora retomar estos temas geográficos y cartográficos especializados en términos del espacio social; por ejemplo, de la clase social y el contexto nacional o internacional, en términos de cómo todos, necesariamente, *también* construimos mapas cognitivos de nuestra relación social individual con las realidades locales, nacionales e internacionales de las clases. Ahora bien, reformular así el problema equivale a toparnos con las mismas dificultades de la cartografía que, de forma original y más intensa, plantea el espacio global del momento postmoderno o multinacional que venimos sometiendo a discusión. Estos temas no son meramente teóricos; tienen consecuencias prácticas y políticas urgentes, como lo confirma la sensación convencional de los sujetos del Primer Mundo de que existencialmente (o «empíricamente») habitan una «sociedad postindustrial» donde ha desaparecido la producción tradicional y donde las clases sociales clásicas ya no existen — convicción esta que repercute de inmediato en la praxis política.

El segundo aspecto es que un retorno a los fundamentos lacanianos de la teoría de Althusser puede favorecer ciertas mejoras metodológicas, útiles y sugerentes. La formulación de Althusser reactiva una diferencia antigua, y ya clásica, entre ciencia e ideología, que incluso hoy nos sigue siendo valiosa. Lo existencial —la ubicación del sujeto individual, la experiencia de la vida cotidiana, el «punto de vista» monádico sobre el mundo al que necesariamente estamos vinculados como sujetos biológicos— se opone de modo implícito, según Althusser, al ámbito del conocimiento abstracto. Este ámbito, como nos recuerda Lacan, nunca lo pone ni lo actualiza un sujeto concreto, sino más bien ese vacío estructural llamado *le sujet supposé savoir* («el sujeto a quien se supone el saber»), un lugar subjetivo de conocimiento. Lo que se afirma no es que seamos incapaces de conocer el mundo y su totalidad de forma abstracta o «científica». La «ciencia» marxiana nos aporta ese preciso modo de conocer y conceptualizar el mundo abstractamente; en el sentido, por ejemplo, en que el gran libro de Mandel proporciona un profuso y detallado *conocimiento* del sistema mundial global (del que nunca hemos dicho que fuera incognoscible, sino sólo irrepresentable, que es una cuestión muy distinta). La fórmula althusseriana, en otras palabras, designa una brecha, una fisura, entre la experiencia existencial y el conocimiento científico. Así, la función de la ideología es inventar, de alguna manera, una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferenciadas. Una perspectiva historicista de esta definición añadiría que tal coordinación, la producción de ideologías activas y vivas, varía según las diferentes situaciones históricas y, sobre todo, que quizás haya situaciones históricas donde no sea posible en absoluto; y ésta sería nuestra situación en la crisis actual.

Pero el sistema laciano presenta tres vertientes, y no dos. A la oposición marxiana-althusseriana de ideología y ciencia corresponden sólo dos de las funciones tripartitas de Lacan: lo Imaginario y lo Real, respectivamente. Sin embargo, nuestra digresión sobre la cartografía, con su descubrimiento final de una dialéctica representacional de los códigos y capacidades de los lenguajes individuales o de los *media*, nos recuerda que lo que se había omitido hasta ahora era la propia dimensión laciana de lo Simbólico.

Una estética de la cartografía cognitiva —una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global— deberá respetar

necesariamente esta dialéctica de la representación, tan compleja en nuestros días, e inventar formas radicalmente nuevas de hacerle justicia. Es evidente, por tanto, que no se trata de una exhortación para regresar a una antigua maquinaria, a un antiguo espacio nacional transparente o a un tranquilizador enclave perspectivista o mimético más tradicional: el nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad de la postmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social. Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial.

CAEstética

Enero 2005