

Ensayos sobre el posmodernismo



Fredric
Jameson

Ensayos sobre el posmodernismo

Fredric Jameson

Traducido por Esther Pérez,
Christian Ferrer y Sonia Mazzco.
Compilado por Horacio Tarcus.
Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991

Ediciones originales:
*Posmodernism, or, The cultural Logic
of Late Capitalism*, 1984
*The politics of Theory, Ideological
Positions in the Posmodernism Debate*, 1984
Marxism and Postmodernism, 1989

La paginación se corresponde
con la edición impresa. Se han
eliminado las páginas en blanco.

letrá e

**El Posmodernismo
como
Lógica cultural del capitalismo tardío**

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo. La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo). De esta forma, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía (como esta se institucionalizara y canonizara en las obras de Wallace Stevens) son todas consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas. La enumeración de lo que ha ocupado su lugar se torna empírica, caótica, heterogénea: es Andy Warhol y el arte pop, pero es también el fotorrealismo y, más allá, el “nuevo expresionismo”; en música, es el momento de John Cage, pero es además la síntesis de estilos clásicos y “populares” de compositores como Philip Glass y Terry Riley, así como el *punk* y el *rock new wave* (los Beatles y los Stones representarían el momento cúspide del modernismo de esta tradición más reciente y sujeta a más rápida evolución); en cine, es Godard y la producción post-Godard, así como el cine y el video experimentales, pero es también un tipo completamente nuevo de cine comercial (del cual hablaré después); es, de un lado, Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, y del otro, el *nouveau roman* francés y sus secuelas, junto con nuevas y alarmantes formas de crítica literaria, basadas en una nueva estética de la textualidad o *écriture*... La lista podría extenderse indefinidamente; pero resulta realmente indicativa de que se ha producido un cambio o corte de naturaleza

más fundamental que el periódico cambio de estilos y modas determinado por el viejo imperativo modernista de la innovación estilística.¹

El auge del populismo estético

No obstante, es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética, y donde los problemas teóricos relacionados con ella han sido planteados de manera más central y coherente; fue precisamente a partir de los debates sobre arquitectura que comenzó a surgir inicialmente mi propia definición del posmodernismo tal como la expondré en las páginas que siguen. De manera más decisiva que en otras manifestaciones o formas de expresión artística, las posiciones posmodernistas en arquitectura se han tornado inseparables de una crítica implacable del momento cumbre del modernismo arquitectónico y del llamado Estilo Internacional (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies), en la que la crítica y el análisis formales (de la transformación del momento cumbre modernista del edificio en una escultura o “pato” monumental, para utilizar palabras de Robert Venturi) se dan la mano con reconsideraciones sobre el nivel del urbanismo y de la institución estética. Se la atribuye, pues, a la época de esplendor del alto modernismo, la destrucción de la coherencia de la ciudad tradicional y de su antigua cultura de barrios (mediante la disyunción radical del nuevo edificio utópico del alto modernista con respecto a su contexto circundante); al tiempo que se denuncia sin compasión el elitismo y el autoritarismo proféticos del movimiento modernista en el gesto imperioso del Maestro carismático.

Resulta lógico, por tanto, que el posmodernismo en arquitectura se presente como un tipo de populismo estético, como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi: **Learning from**

¹ Este ensayo está basado en el texto de conferencias y otros materiales que aparecieron previamente en *The Anti-Aesthetic*, publicada por Hal Foster (Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983), y en *Amerika Studieni American Studies* 29/1 (1984). (trad. cast.: Hal Foster (comp.), *La Posmodernidad*. Barcelona. Kairos, 1985 (N. del E.)

Las Vegas. Sea cual sea la evaluación última que hagamos de esta retórica populista, la misma tiene al menos el mérito de llamar nuestra atención hacia uno de los rasgos característicos de todos los posmodernismos antes mencionados: el hecho de que en los mismos se desvanece la antigua frontera (cuya esencia está en el momento cumbre del modernismo) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos, desde Leavis y la Nueva Crítica Norteamericana, hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. De hecho, los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama “degradado” que conforman el *shlock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de *Selecciones del Reader's Digest*, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a “citar”, como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia.

Tampoco debe considerarse el corte en cuestión como un asunto puramente cultural: las teorías sobre el posmodernismo —sean favorables al mismo o expresivas de denuncia y repulsa morales— muestran un fuerte parecido con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, coincidentes básicamente en el tiempo, nos informan sobre el advenimiento y el comienzo de un tipo completamente nuevo de sociedad, cuyo nombre más famoso es el de “sociedad posindustrial” (Daniel Bell), pero en la que a menudo se designa bien con los títulos de sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la “tecnología sofisticada”, etc. Tales teorías tienen la obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por ello, la tradición marxista se les ha enfrentado con vehemencia, ex-

cepción hecha del economista Ernest Mandel, cuyo libro *Late Capitalism** se propone no sólo examinar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera una tercera etapa o momento de la evolución del capital), sino también demostrar que consiste precisamente en una etapa del capitalismo *más pura* que cualesquiera de los momentos que la precedieron. Más tarde retomaré esta idea; baste enfatizar, por el momento, algo que he defendido con mayor abundancia de detalles en otro momento²: todas las posiciones del posmodernismo en lo referente a la cultura —trátese de apología o estigmatización— son también, al mismo tiempo y necesariamente, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional de nuestra días.

El posmodernismo como dominante cultural

Una última palabra sobre cuestiones metodológicas: lo que sigue no debe interpretarse como una descripción estilística, como la descripción de uno de diversos estilos o movimientos culturales. Mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un momento en que el concepto mismo de periodización histórica ha llegado a aparecer como extraordinariamente problemático. En otra ocasión he planteado que todo análisis cultural aislado o individual lleva en sí una teoría escondida o reprimida de periodización histórica; en cualquier caso, el concepto de “genealogía” resulta muy útil para calmar las tradicionales preocupaciones teóricas acerca de la llamada historia final lineal, las teorías de las “etapas” y la historiografía ideológica. Sin embargo, en el contexto actual, las discusiones teóricas prolongadas sobre tales (y muy reales) asuntos, pueden quizás ser sustituidas por algunos comentarios sustantivos.

Una de las objeciones que a menudo se les señalan a las hipótesis de periodización es que ellas tienden a enmascarar las diferen-

* Hay trad. cast.: *El Capitalismo Tardío*, México, ERA, 1979 (N. del Ed.)

² En “The Politics of Theory”, *New German Critique*, 32. Primavera-verano de 1984 [incluido en el presente volumen].

cias y a presentar el período histórico de que se trate como si este fuera de una total homogeneidad (contenida en ambos extremos por inexplicables metamorfosis “cronológicas” y signos de puntuación). No obstante, es precisamente por esto por lo que me parece esencial entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos, pero subordinados.

Considérese, por ejemplo, la fuerte posición alternativa según la cual el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo (o, incluso, del aún más antiguo romanticismo); de hecho, puede considerarse que todas las características del posmodernismo que enumeraré pueden detectarse, en pleno esplendor, en esta o aquella forma de modernismo (incluso en precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, a quienes se puede considerar posmodernistas *avant la lettre*). No obstante, lo que este punto de vista no ha tomado en cuenta es la posición social del antiguo modernismo, o, mejor aún, el apasionado repudio que suscitó entre la burguesía victoriana y posvictoriana, la cual percibía sus formas y sus *ethos* como feos, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en resumen, “antisociales”. Se argumentará aquí que la mutación que ha tenido lugar en la esfera de la cultura ha hecho arcaicas esas actitudes. No sólo ya no son feos Picasso y Joyce; en general, hoy nos parecen más bien “realistas”; este es el resultado de la canonización y la institucionalización académicas generalizadas del movimiento moderno, que datan de fines de la década de 1950. Seguramente esta es una de las explicaciones más válidas del surgimiento del posmodernismo, dado que la generación de la década de los sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno, que constituyera una oposición en su momento, como a un grupo de clásicos muertos que “oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”, según dijera Marx en cierta ocasión en un contexto diferente.

Sin embargo, al examinar la revuelta posmodernista contra todo ello, se debe enfatizar igualmente que sus propias características ofensivas —desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas de de-

saño social y político, que trascienden cualquier cosa que hubiera podido imaginarse en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas. Tales requerimientos económicos encuentran entonces reconocimiento en el apoyo institucional de todo tipo que resulta accesible a las nuevas formas de arte, desde las fundaciones y las donaciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. No obstante, de todas las artes, la arquitectura es la que, por su constitución, se encuentra más cerca de lo económico, con lo que, a través de las comisiones y los valores de los terrenos, mantiene una relación en la que prácticamente no existen mediaciones; por tanto, no resultará sorprendente hallar que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna se basa en el mecenazgo por parte de los negocios multinacionales, cuya expansión y cuyo desarrollo son estrictamente contemporáneos con esta arquitectura. Posteriormente trataremos de sustentar que estos dos fenómenos tienen una interrelación dialéctica aún más profunda que el simple financiamiento de tal o cual proyecto individual. Y, sin embargo, este es el momento en que tenemos que recordarle lo obvio al lector, ello es, que esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror.

El primer argumento a favor del concepto de periodización de la dominancia, por tanto, es que si incluso todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos a los de un modernismo

de más vieja data, y su continuación —posición que considero que puede demostrarse que es errónea, pero que sólo puede disipar un análisis más prolongado del modernismo—, los dos fenómenos seguirían siendo distintos en lo relativo a significado y función social, debido a la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e, incluso más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.

Analizaré con más profundidad este argumento en la conclusión de este ensayo. Debo ahora referirme brevemente a otra objeción que se le hace a la periodización, una preocupación diferente relativa a su posible obliteración de la heterogeneidad, que generalmente plantea la izquierda. Y seguramente existe una extraña ironía, casi sartreana —la lógica de que “el ganador pierde”—, que tiende a rodear cualquier intento de describir un “sistema”, una dinámica totalizadora, tal y como estos se detectan en el movimiento de la sociedad contemporánea. Lo que sucede es que mientras más potente es la visión de algún sistema o lógica cada vez más totales —el Foucault del libro sobre las prisiones es el ejemplo obvio—, más impotente se llega a sentir el lector. Por tanto, en la misma medida en que el teórico gana, al construir una maquinaria cada vez más cerrada y aterrorizadora, pierde, ya que la capacidad crítica de su obra resulta paralizada, y los impulsos de negación y revuelta, para no hablar de los de transformación social, se perciben cada vez más como vanos y triviales, al enfrentarlos con el propio modelo.

No obstante, he creído que es sólo a la luz de un concepto de lógica cultural dominante o norma hegemónica como se puede apreciar y medir la verdadera diferencia. Estoy lejos de pensar que toda la producción cultural de nuestros días es “posmoderna” en el sentido amplio que daré a este término. (Sin embargo, el posmodernismo es el campo de fuerza en que tipos muy diferentes de impulsos culturales —lo que Raymond Williams tan felizmente ha denominado formas “residuales” y “emergentes” de producción cultural— tienen que abrirse camino. Si no concebimos de manera general la existencia de una dominante cultural, nos vemos obligados a compartir el punto de vista que pretende que la historia actual es mera heterogeneidad, dife-

rencia casual, coexistencia de innumerables fuerzas diversas cuya efectividad es indescifrable. Al menos, este ha sido el espíritu político que ha presidido el análisis subsiguiente: proyectar una concepción de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, a fin de que se refleje de modo más adecuado sobre las formas más efectivas de política cultural radical de nuestros días.

La exposición se referirá sucesivamente a las siguientes características constitutivas del posmodernismo: una nueva superficialidad que encuentra su prolongación tanto en la “teoría” contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro, un consecuente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (según Lacan) determinará nuevos tipos de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes más temporales; un tipo completamente nuevo de emocionalidad —que llamaré “intensidades”— cuya mejor comprensión se logra mediante un retomo a teorías más antiguas sobre lo sublime; la profunda relación constitutiva de todas estas características como una tecnología absolutamente nueva, que constituye, a su vez, la corporización de un sistema económico internacional nuevo; y, tras una breve reflexión sobre las mutaciones posmodernistas experimentadas por el propio espacio construido, algunos comentarios sobre la misión del arte político en el espacio internacional nuevo y aturdidor del capital multinacional tardío.

I

La deconstrucción de la expresión

“Zapatos campesinos”

Comenzaremos con una de las obras clásicas del auge del modernismo en las artes visuales: el famoso cuadro de los zapatos campesinos de Van Gogh, ejemplo que, como pueden imaginar, no ha sido escogido inocentemente o al azar. Quiero proponer dos lecturas de este cuadro, cada una de las cuales reconstruye de alguna manera la recepción de la obra mediante un proceso de dos etapas o niveles.

Quisiera sugerir primero que para que esta imagen tan profusamente reproducida no se precipite al nivel de la mera decoración, hemos de reconstruir la situación inicial de la que emerge la obra terminada. A menos que esa situación —desvanecida por el tiempo— se recree mentalmente, el cuadro seguirá siendo un objeto inerte, un producto cosificado, imposible de ser aprehendido como acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término sugiere que una vía para reconstruir la situación inicial a la cual la obra es de alguna manera una respuesta, es mediante un énfasis de la materia prima, en el contenido inicial que la obra confronta, reelabora, transforma y se apropia. Estimo que en el caso del cuadro de Van Gogh que nos ocupa, ese contenido, esa mate-

ria prima inicial debe ser comprendido simplemente como el mundo de los objetos de la miseria agrícola, de la espantosa pobreza rural y del rudimentario mundo del bestial trabajo campesino, un mundo reducido a sus aspectos más brutales y amenazados, a su estado más primitivo y marginalizado.

En este mundo los árboles frutales son raquíticos troncos, viejos y exhaustos, que crecen en un terreno empobrecido; los habitantes de la aldea, cuyos esqueletos se advierten a través de la piel, son caricaturas de una tipología grotesca de características humanas básicas. ¿Cómo es entonces que en Van Gogh cosas como los manzanos explotan en una alucinante superficie de color, mientras que sus estereotipos de la aldea se ven recubiertos de manera súbita y chillona de tonos verdes y rojos? En una primera opción de interpretación sugeriré que la violenta y voluntaria transformación del mundo monótonamente pardusco de los objetos campesinos en la más pura materialización de color puro en óleo debe entenderse como un gesto utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo —la vista, lo visual, el ojo— que ahora reconstituye para nosotros como espacio semiautónomo por derecho propio parte de una nueva división del trabajo en el medio del capital, una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente, que replica las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, al tiempo que busca precisamente en tal fragmentación una desesperada compensación utópica para las mismas.

No hay duda de que existe una segunda lectura de Van Gogh que difícilmente puede obviarse al contemplar este cuadro en particular, y es la que expone Heidegger como centro de su análisis en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, obra organizada alrededor de la idea de que la obra de arte surge en la brecha entre la Tierra y el Cielo, términos que yo preferiría traducir como la materialidad sin sentido del cuerpo y la naturaleza, y la capacidad de dotar de significado de que gozan la historia y lo social. Posteriormente volveremos a esa brecha o grieta; basta ahora recordar algunas de las frases famosas que modelan el proceso mediante el cual esos zapatos campesinos tomados ilustres recrean lentamente a su alrededor el mundo no presente de objetos que fuera su contexto de vida. “En ellos”, afirma Heidegger, “vi-

bra el silente llamado de la tierra, su quieto regalo de maíz que madura y su enigmática autonegación en la estéril desolación del campo invernal”. “Este equipo”, continúa, “pertenece a la *tierra* y es *protegido* en el *mundo* de la campesina [...] en el cuadro de Van Gogh es el develamiento de lo que el equipo, el par de zapatos campesinos en verdad *es* [...]. Esta entidad surge del no encubrimiento de su ser”, por mediación de la obra de arte, que logra la revelación alrededor de sí misma de todo el mundo ausente, del pesado paso de la campesina, de la soledad del camino campestre, de la choza en el claro, de los gastados y rotos instrumentos de labor en los surcos y en el hogar. El comentario de Heidegger tiene que ser completado mediante la insistencia en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la propia tierra, sus caminos y sus objetos físicos— en esa otra materialidad del óleo, afirmada y llevada a un primer plano por derecho propio y por sus propios placeres visuales; goza, no obstante, de una satisfactoria verosimilitud.

“Zapatos de polvo de diamante”

Sea como fuere, ambas lecturas pueden describirse como hermenéuticas, en el sentido de que la obra en su forma inerte, de objeto, es tomada como clave o síntoma de una realidad mas vasta que la reemplaza como su verdad última. Necesitamos ahora echar una mirada a algunos zapatos de otro tipo, y resulta agradable tener la posibilidad de disponer para esa imagen de la obra reciente de una de las figuras centrales de las artes visuales contemporáneas. Resulta evidente que los *Zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol ya no nos interpelan con la inmediatez del calzado de Van Gogh: de hecho, me siento tentado de afirmar que no nos interpelan en absoluto. Nada en dicho cuadro organiza siquiera un espacio mínimo para el espectador, que se lo topa en el recodo del corredor de un museo o de una galería, con toda la contingencia de un objeto natural inexplicable. En el nivel del contenido, nos enfrentamos con algo que se detecta con mucha más claridad como fetiche, tanto en el sentido freudiano como en el

marxista (Derrida ha dicho al comentar el *Paar Dauernschuhe* de Heidegger, que los zapatos de Van Gogh constituye una pareja heterosexual, que no permiten ni la perversión ni la fetichización). Aquí, en cambio, nos encontramos con una colección casual de objetos muertos, que descansan en el cuadro como otros tantos nabos, tan cortados de su anterior mundo vital como un montón de zapatos abandonados en Auschwitz, o como los restos de un incendio trágico e incomprensible en un atestado salón de baile. Por ello, no hay manera de completar en Warhol el gesto hermenéutico, y de volver a proporcionarles a tales fragmentos el más vasto contexto visual del salón de baile o de la fiesta, el mundo de la moda extravagante o de las revistas de belleza. Sin embargo, esto se hace aún más paradójico a la luz de la información biográfica: Warhol comenzó su carrera artística como ilustrador comercial de modas de calzado y diseñador de vidrieras en las que las zapatillas y las “balletinas” desempeñaban papel prominente. De hecho, se siente la tentación de enunciar aquí —de manera demasiado prematura— uno de los problemas centrales del posmodernismo y de sus posibles dimensiones políticas: en realidad, la obra de Andy Warhol tiene su eje central en el proceso de conversión de los objetos en mercancías y las grandes vallas con la imagen de la botellas que elevan explícitamente a un primer plano el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, *deberían* ser juicios políticos fuertes y críticos. Dado que no lo son, surge la pregunta de por qué ello es así, y se comienza a plantear con un poco más de seriedad cuáles son las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío.

Pero existen otras diferencias significativas entre los momentos del auge del modernismo y del posmodernismo, entre los zapatos de Van Gogh y los zapatos de Andy Warhol, que debemos analizar ahora brevemente. La primera y más evidente es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal: esta es quizás la característica formal suprema de todo el posmodernismo y tendremos la oportunidad de regresar a ella en otros contextos.

Seguidamente tenemos que entender el papel desempeñado

por la fotografía y el negativo fotográfico en este tipo de arte contemporáneo: es esto precisamente lo que le confiere su calidad de muerte a la imagen de Warhol, cuya congelada elegancia, como de imagen de rayos X, molesta al ojo cosificado del espectador, por razones que parecerían no tener relación alguna con la muerte, o con la obsesión de la muerte, o con la ansiedad que provoca la muerte, al nivel del contenido. De hecho, es como si nos enfrentáramos a la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en la obra que analizábamos primero, un mundo herido de muerte es transformado, mediante un *fiat* y un acto de voluntad nietzscheanos, en una estridencia de color utópico. En este caso, por el contrario, es como si la superficie externa y coloreada de las cosas —degradada y contaminada por adelantado debido a su asimilación a las pulidas imágenes de la propaganda— hubiera sido removida para revelar el mortal sustrato blanco y negro del negativo fotográfico que encierran. Aunque este tipo de muerte del mundo de las apariencias se hace tema en algunas de las obras de Warhol —de manera más notable en las series sobre accidentes de tránsito o sobre la silla eléctrica—, opino que ya no se trata de un asunto de contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el mundo de los objetos —que se ha convertido en un conjunto de textos o simulacros— como en la disposición del sujeto.

La mengua de los afectos

Todo ello me conduce a la tercera característica que deseaba exponer aquí brevemente, y a la que llamaré la mengua de los afectos en la cultura posmoderna. Por supuesto, no resultaría justo afirmar que todos los afectos, todos los sentimientos y emociones, toda la subjetividad, han desaparecido de las nuevas imágenes. De hecho, en *Zapatos de polvo de diamante* hay una especie de retorno de lo reprimido, un extraño alborozo decorativo compensatorio, explícitamente enunciado por el propio título, aunque quizás más difícil de apreciar en la reproducción. Se trata del brillo del polvo de oro, del espejar de la arena dorada que sella la superficie del cuadro al tiempo que sigue

destellando ante nuestros ojos. Piénsese, sin embargo, en las flores mágicas de Rimbaud “que miran a quien las mira”, o en los augustos relámpagos premonitorios de los ojos del arcaico torso griego de Rilke, que le advierten al sujeto burgués que debe cambiar su vida: en la frivolidad gratuita de este acabado decorativo no hay nada de eso.

Sin embargo, quizás el mejor enfoque inicial para, ilustrar la mengua de los afectos sea la figura humana, y es obvio que lo que hemos dicho acerca de la conversión de los objetos en mercancías se sostiene con igual fuerza en los temas humanos de Warhol: se trata de estrellas —como Marilyn Monroe— que han sido a su vez transformadas en mercancías, en sus propias imágenes. Y de nuevo un retorno algo brutal al período precedente del auge del modernismo nos ofrece una dramática parábola sobre la transformación en cuestión. El cuadro *El grito* de Edward Munch es, por supuesto, una expresión canónica de las grandes temáticas modernistas de la alienación, la anomia, la soledad y la fragmentación y el aislamiento sociales, casi un emblema programático de lo que se dio en llamar la época de la ansiedad. La lectura que propongo aquí no es meramente la de considerarlo la concreción de la expresión de ese tipo de afecto, sino la de verlo como una verdadera deconstrucción de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado buena parte de lo que llamamos la cumbre del modernismo, para haberse desvanecido —por razones tanto teóricas como prácticas— en el mundo posmoderno. El mismo concepto de expresión presupone cierta separación dentro del sujeto y junto con ello toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor mudo en el seno de la mónada y del momento en el cual, a menudo catárticamente, esa “emoción” se proyecta hacia afuera y se externaliza, en forma de gesto o de grito, a manera de comunicación desesperada y de dramatización hacia el exterior de sentimientos internos. Y este es quizás el momento de hacer alguna referencia a la teoría contemporánea, que, entre otras cosas, se ha dedicado a la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, y a estigmatizar tales modelos con los calificativos de ideológicos y metafísicos. Pero lo que se conoce hoy en día como teoría contemporánea —o mejor aún, como discurso teórico— es también, en mi opinión y de modo

muy preciso, un fenómeno posmodernista. Por tanto, resultaría incoherente defender la verdad de sus descubrimientos teóricos en un momento en que el propio concepto de “verdad” forma parte del bagaje metafísico del que el posestructuralismo está tratando de desembarazarse. Podemos entonces sugerir, al menos, que la crítica posestructuralista de la hermenéutica, de lo que llamaré el modelo de profundidad, nos resulta útil como síntoma significativo de la cultura posmodernista, que es nuestro tema de análisis.

A riesgo de apresurarnos demasiado, podríamos afirmar que además del modelo hermenéutico del interior y el exterior que desarrolla el cuadro de Munch, existen al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales, que han sido repudiados en general por la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de esencia y apariencia (además de todo un cúmulo de conceptos tales como ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, o de la represión (que es, por supuesto, el blanco de *La volonté de savoir*, el panfleto programático y sintomático de Michel Foucault); el modelo existencial de la autenticidad y la falta de autenticidad, cuyas temáticas heroicas o trágicas están estrechamente relacionadas con esa otra gran oposición entre alienación y desalienación, que ha sido también blanco de la crítica del período posestructural o posmoderno; y finalmente, el más reciente, la gran oposición semiótica entre significante y significado, que fue rápidamente desentrañada y deconstruida durante su breve período de auge en las décadas de 1960 y 1970. Lo que sustituye a estos diversos modelos de profundidad son, esencialmente, ideas acerca de las prácticas del funcionamiento de los discursos y los textos, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas examinaremos posteriormente: baste decir por ahora que aquí también la profundidad es sustituida por la superficie, o por superficies múltiples (lo que a menudo se denomina intertextualidad ya no es, en ese sentido, asunto de profundidad).

Y esta falta de profundidad no es meramente metafórica: la puede sentir física y literalmente cualquiera que, al escalar lo que fuera el Beacon Hill de Raymond Chandler, procedente de los grandes mercados chicanos de Broadway y la Calle 4, en la parte baja de Los

Angeles, de repente se ve frente a la enorme pared exenta del Chocker Bank Center (Skidmore, Owings y Merrill), que es una superficie que no parece apoyarse en ningún volumen, o cuyo volumen putativo (¿rectangular, trapezoidal?) no puede descifrarse a simple vista. Este gran paño de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, convierte momentáneamente el terreno sólido por el que hemos escalado en los contenidos de un caleidoscopio, en pedazos de cartón recortados con formas caprichosas que se destacan aquí y allá a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo desde todos los ángulos: se experimenta un sentimiento de predeterminación, similar al que produce el gran monolito del filme 2001 de Kubrick, que se yergue ante los espectadores como un destino enigmático, como un llamado a la mutación evolutiva. Si este nuevo centro multinacional de la ciudad (al que regresaremos posteriormente en un contexto diferente) ha abolido efectivamente la antigua y destruida textura de la ciudad, a la que ha reemplazado violentamente, ¿acaso no se puede afirmar algo similar sobre la forma en que esta nueva superficie extraña, a su propio modo perentorio, ha hecho arcaicos y carentes de sentido nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad, sin ofrecernos nada que los sustituya?

Euforia y auto aniquilación

Si regresamos ahora por última vez al cuadro de Munch, nos parece evidente que *El grito*, de modo elaborado, aunque sutil, deconstruye su propia estética de la expresión, al tiempo que permanece aprisionado en la misma. Su contenido gestual subraya su propio fracaso, dado que el reino de lo sonoro, del grito, de las desacompasadas vibraciones de la garganta humana, resultan incompatibles con la manifestación artística escogida (lo cual está enfatizado por el hecho de que el homúnculo carece de orejas). No obstante, el grito ausente se aproxima más a la aún más ausente experiencia de soledad y ansiedad atroces que el grito debía “expresar”. Esas vueltas y revueltas se inscriben en la superficie pintada mediante los grandes círculos concén-

tricos en los cuales se hace en última instancia visible la vibración sonora, como si se tratara de una superficie líquida: es un retorno infinito que se expande desde la víctima hasta convertirse en geografía misma de un universo en el cual el propio dolor habla y vibra por intermedio de la puesta del sol y el paisaje, ambos elementos materiales. El mundo visible se convierte en las paredes de la mónada, sobre las cuales este “grito que recorre la naturaleza” (palabras de Munch) se graba y se transcribe: ello nos recuerda a aquel personaje de Lautréamont que, habiendo crecido dentro de una membrana hermética y silenciosa, al contemplar lo monstruoso de la deidad, la rompe de un grito, y de esa manera se incorpora al mundo del sonido y el sufrimiento.

Todo lo anterior sugiere una hipótesis histórica más general: conceptos como la ansiedad y la alienación (y las experiencias a las que corresponden, como sucede en *El grito*) ya no resultan apropiados en el mundo del posmodernismo. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Eddie Sedgewick—, los famosos casos de aniquilación y autodestrucción de fines de la década de 1960, y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia, parecen ya no tener mucho en común ni con la histeria y las neurosis de los tiempos de Freud, ni con las experiencias clásicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, revuelta privada, locura al estilo de Van Gogh, que dominaran el período de auge modernista. Este desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales puede describirse diciendo que la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto.

Estos términos traen inevitablemente a la memoria uno de los temas más de moda en la teoría contemporánea: el de la “muerte” del propio sujeto —o dicho en otras palabras, el fin de la mónada, o el ego, o el individuo burgués autónomo— y el *stress* que acompaña a este fenómeno, sea como nueva moral o como descripción empírica, al producirse el descentramiento de este sujeto o de esta siquis previamente centrada. (De las dos posibles formulaciones de esta idea —la historicista, que plantea que un sujeto que estuvo una vez centrado, en el período del capitalismo clásico y de la familia nuclear, se ha disuelto hoy en el mundo de la burocracia organizativa; y la posición poses-

tructuralistas, más radical, que sugiere que tal sujeto nunca existió, sino como una especie de espejismo ideológico—, me inclino obviamente hacia la primera; de cualquier modo, la segunda debe tomar en consideración algo así como “la realidad de la apariencia”).

Debemos añadir que el propio problema de la expresión está estrechamente relacionado con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, en cuyo interior hay sentimientos que se expresan mediante su proyección hacia el exterior. Sin embargo, debemos enfatizar el grado hasta el cual el concepto modernista de *estilo* personal, junto a sus ideales colectivos de vanguardia política o artística, se sostienen o no a la luz de esa noción (o experiencia) previa del llamado sujeto centrado.

Aquí nuevamente el cuadro de Munch representa un complejo reflejo de esta situación: nos muestra que la expresión requiere de la categoría de la mónada individual, pero también nos pone a la vista el alto precio que hay que pagar por esa precondition, al dramatizar la infeliz paradoja de que cuando se erige la subjetividad individual en campo autosuficiente y en reino cerrado por derecho propio, también se está cortando al individuo de todo lo demás y condenándolo a la soledad sin aire de la mónada, enterrada viva y condenada a una celda de la que no hay escapatoria.

Presumiblemente, el posmodernismo marcará el fin de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. No hay duda de que el fin del ego o la mónada burguesa implica el fin de las sicopatologías de ese mismo ego: es a esto a lo que he llamado la mengua de los afectos. Pero ello también implica el fin de muchas cosas más: el fin, por ejemplo, del estilo, en el sentido de lo peculiar y lo personal; el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado en el surgimiento de la primacía de la reproducción mecánica). En lo que toca a la expresión y a sentimientos o emociones, la liberación en la sociedad contemporánea, de la antigua anomia del sujeto centrado puede también implicar no sólo la liberación de la ansiedad, sino la liberación de todo otro tipo de sentimiento, dado que ya no existe un ser para sentir. Esto no quiere decir que los productos culturales de la era posmoderna estén totalmente desprovistos de sentimientos, sino que los mismos — a los

que quizás sería más adecuado denominar “intensidades”— son ahora impersonales y flotantes, y tienden a estar dominados por un tipo peculiar de euforia a la que volveré a referirme al final de este ensayo.

Sin embargo, la mengua de los afectos podría también caracterizarse, en el más estrecho contexto de la crítica literaria, como la mengua de las grandes temáticas del período cumbre del modernismo del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegiacos de la *durée* y la memoria (que se debe entender totalmente como una categoría de la crítica literaria asociada tanto con el modernismo como con las propias obras). No obstante, se nos ha dicho a menudo que ahora habitamos lo sincrónico en vez de lo diacrónico. y creo que se puede argumentar, al menos empíricamente, que nuestra vida diaria, nuestra experiencia síquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieran en el período precedente de auge del modernismo.

II

El posmodernismo y el pasado

El pastiche eclipsa a la parodia

La desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la creciente falta de disponibilidad del estilo personal, han engendrado la práctica hoy día casi universal de lo que se puede denominar *pastiche*. Este concepto, que debemos a Thomas Mann (en *Doktor Faustus*), quien a su vez lo tomó de la gran obra de Adorno sobre las dos vías de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg, el eclecticismo irracional de Stravinsky), se debe distinguir muy bien de la más aceptada idea de la parodia.

Ésta última encontró terreno fértil en las idiosincrasias de los modernos y de sus estilos “inimitables”: las largas oraciones de Faulkner con sus gerundios sin aliento; las imágenes de la naturaleza de Lawrence, puntuadas por un coloquialismo quisquilloso; las inveteradas hipóstasis de partes no sustantivas del discurso (“las intrincadas evasiones”) de Wallace Steven; los fatales, aunque finalmente prede-

cibles, desplazamientos de Mahler de un *pathos* orquestal al sentimiento de un acordeón aldeano; la práctica meditativo–solemne de Heidegger de la falsa etimología como forma de “prueba”... Todos ellos nos parecen “característicos” en la misma medida en que se desvían ostentosamente de una norma que posteriormente se reafirma, no de manera necesariamente inamistosa, mediante una imitación sistemática de sus deliberadas excentricidades.

Sin embargo, en el salto dialéctico de la cantidad a la calidad, la explosión de la literatura moderna para convenirse en una diversidad de estilos y manierismos privados ha estado seguida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se eclipsa: reducida a un discurso neutral y cosificado (muy lejano a las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o el inglés básico) que se convierte a su vez en otro idiolecto entre muchos más. De aquí que los estilos modernistas se transformen en códigos posmodernistas, y que la estupenda proliferación actual de códigos sociales en jergas de las profesiones y las disciplinas, así como a manera de emblemas de afirmación de adhesión a etnias, géneros, razas, religiones y fracciones de clases constituye también un fenómeno político, como demuestra suficientemente el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dominante fueron en una época la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Aunque amos sin rostro siguen modelando las estrategias económicas que constriñen nuestra existencia, los mismos ya no necesitan (o no pueden) imponer su discurso; y la posliterariedad del mundo del capitalismo tardío no sólo refleja la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional.

En esta situación, deja de existir la vocación de la parodia: esa nueva y extraña cosa, el *pastiche*, viene a ocupar su lugar. El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a

la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas; es a la parodia lo que esa otra contribución moderna, interesante e históricamente original, la práctica de una ironía vacua, es a lo que Wayne Booth llama las “ironías de establo” del XVIII.

Comenzaría a parecer, entonces, que el diagnóstico profético de Adorno se ha hecho realidad, aunque de manera negativa: el verdadero precursor de la producción cultural posmoderna no es Schoenberg (la esterilidad de cuyo logrado sistema ya había alcanzado a percibir), sino Stravinsky. Porque con el derrumbe de la ideología del estilo del auge modernista —aquello que es tan peculiar e inconfundible como las huellas digitales, tan incomparables como el cuerpo individual (que era, para el joven Roland Barthes, la fuente de la invención y la innovación estilísticas)—, los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global.

El “historicismo” borra la historia

Evidentemente, esta situación determina lo que los historiadores de la arquitectura denominan “historicismo” o sea, la canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística y, en general, lo que Henri Lefebvre ha llamado la creciente primacía de los “neo”. No obstante, esta omnipresencia del *pastiche* no resulta incompatible con cierto humor (ni tampoco es inocente de toda pasión), o al menos con la adicción, con un apetito históricamente original de los consumidores por un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo y por pseudoacontecimientos y “espectáculos” (término empleado por los situacionistas). Es para tales objetos que podemos reservar el concepto platónico de “simulacro”: una copia idéntica de un original que nunca ha existido. Resulta altamente apropiado que la cultura del simulacro nazca en una sociedad en que

el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece hasta el recuerdo del valor de uso, una sociedad de la que Guy Debord ha señalado, en una frase extraordinaria, que en ella “la imagen se ha convertido en la forma final de la cosificación para la transformación en mercancía” (**La sociedad del espectáculo***).

Resulta lógico esperar que la nueva lógica espacial del simulacro ejerza un efecto decisivo sobre lo que solía ser el tiempo histórico.

De aquí que el propio pasado resulta modificado: lo que fue en la novela histórica, como Lukacs la define, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués —lo que aún es, para la historiografía redentora de un E.P. Thompson o de una “historia oral” norteamericana, para la resurrección de los muertos de generaciones anónimas y silenciadas, la dimensión retrospectiva indispensable para cualquier reorientación vital de nuestro futuro colectivo— se ha convertido, entre tanto, en una vasta colección de imágenes, en un multitudinario simulacro fotográfico. La poderosa frase de Guy Debord resulta todavía más adecuada para la “prehistoria” de una sociedad privada de toda historicidad, cuyo propio pasado putativo es poco más que un conjunto de polvorientos espectáculos. En leal conformidad con la teoría lingüística posestructuralista, el pasado como “referente” se ve gradualmente cercado, y poco a poco totalmente borrado, tras lo cual sólo nos quedan textos.

La moda de la nostalgia

No obstante, no debe pensarse que a este proceso lo acompaña la indiferencia: por el contrario, la notable intensificación actual de la preferencia por la imagen fotográfica constituye un síntoma tangible de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal. Los arquitectos emplean esta palabra (excesivamente polisémica) para designar el blando eclecticismo de la arquitectura posmoderna, que cani-

* Hay trad cast.: **La Sociedad del Espectáculo**, Bs. As., De la Flor, 1974 (N. del Ed.).

baliza al azar y sin principios, pero con apetito, todos los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina para producir conjuntos demasiado estimulantes. La palabra nostalgia no parece enteramente satisfactoria para describir dicha fascinación (especialmente cuando se piensa en el dolor de la nostalgia propiamente modernista de un pasado más allá de todo rescate estético) y, sin embargo, ella dirige nuestra atención a una manifestación culturalmente más generalizada de este proceso en el arte y el gusto comerciales: las llamadas “películas nostálgicas” (o lo que los franceses denominan “*la mode rétro*”).

Ellas reestructuran todo el problema del *pastiche* y lo proyectan a un nivel colectivo y social en el que el intento desesperado por capturar un pasado ausente se refracta a través de la férrea ley del cambio de las modas y la emergente ideología de la “generación”. **American Grafitti** (1973) se propuso recapturar, como han intentado desde entonces tantos filmes, la fascinante realidad perdida de la era Eisenhower: y uno tiende a sentir que, al menos para los norteamericanos, los años cincuenta siguen siendo el privilegiado objeto perdido del deseo, y no sólo por la estabilidad de la *pax americana*, sino también por la primera inocencia ingenua de los impulsos contraculturales de los inicios del *rock-and-roll* y las pandillas juveniles (**Rumblefish** de Coppola* sería entonces el llanto funerario contemporáneo por su muerte, aunque, de manera contradictoria, la película también está filmada en un genuino estilo de “filme nostálgico”). Después de esta brecha inicial, otros períodos generacionales se abrieron a la colonización estética: testigos de ello son la recuperación estilística de los años treinta estadounidenses e italianos en **Chinatown**, de Polanski, e **Il conformista**, de Bertolucci, respectivamente. Lo que es más interesante y problemático son los intentos últimos para, mediante este discurso, poner sitio, bien a nuestro presente o nuestro pasado inmediato, bien a una historia más distante, que escapa a la memoria existencial individual.

Al enfrentarse a estos objetos últimos —nuestro presente social, histórico y existencial, y el pasado como “referente”— se hace

* Estrenada en Argentina como **La Ley de la Calle** (N.del Ed.).

evidente de manera dramática la incompatibilidad del lenguaje artístico posmodernista de la “nostalgia” con una genuina historicidad. Sin embargo, esta contradicción obliga al modelo a avanzar hacia una compleja e interesante inventiva formal nueva: se da por sentado que el filme nostálgico nunca fue una “representación” pasada de moda de un contenido histórico, sino que abordó el pasado mediante una connotación estilística, transmitiendo “lo pasado” mediante las cualidades brillosas de la imagen y la atmósfera de los años treinta o la de los años cincuenta, a través de los atributos de la moda (con lo que sigue la receta del Barthes de *Mythologies*, que concebía la connotación como el suministro de idealidades imaginarias y estereotípicas: la “sinitud”, por ejemplo, como el “concepto” de China de Disney–EPCOT).

La insensible colonización del presente por parte de la moda de la nostalgia se puede observar en *Bodyheat*, el elegante filme de Lawrence Kazdan, una versión nueva, distante y característica de una “sociedad de la riqueza” de la novela *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, ubicado en un pequeño pueblo de La Florida no lejos de Miami, en la actualidad. No obstante, la palabra “versión” resulta anacrónica en el sentido de que nuestra conciencia de la preexistencia de otras versiones, tanto de filmes previos basados en la novela, como de la propia novela, forman ahora parte constitutiva y esencial de la estructura de la película: en otras palabras, ahora nos encontramos con la “intertextualidad” como una característica deliberada e integral del efecto estético, y como operador de una nueva connotación de “lo pasado” y de una profundidad pseudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la “verdadera” historia.

Sin embargo, desde el mismo inicio, todo un conjunto de signos estéticos comienzan a distanciarnos en el tiempo de la imagen oficialmente contemporánea: por ejemplo, el diseño *art deco* de los títulos de crédito tiene el propósito de programar al espectador para que asuma el modo adecuado de recepción “nostálgica” (los préstamos del *art deco* tienen una función muy similar en la arquitectura contemporánea, como se observa en el notable *Eaton Centre* de Toronto). Al mismo tiempo se activa un dispositivo algo diferente de connotaciones mediante alusiones complejas (aunque puramente for-

males) de las propias instituciones del “star system”. El protagonista, William Hurt, forma parte de una nueva generación de “estrellas” de cine cuyo status difiere radicalmente del de la generación precedente de superestrellas masculinas, tales como Steve McQueen o Jack Nicholson (o, incluso más distante, Marlon Brando), así como de momentos precedentes de la evolución de la institución del estrellato. La generación inmediatamente precedente proyectaba sus diversos papeles por intermedio de famosas personalidades “extracinematográficas”, que a menudo tenían connotaciones de rebelión o inconformismo. La más reciente generación de estrellas sigue garantizando las funciones convencionales del estrellato (la más notable de las cuales es la sexualidad), pero con absoluta ausencia de “personalidad” en el antiguo sentido del término, y con algo del anonimato de la actuación de carácter (que en actores como Hurt alcanza proporciones de virtuosismo, y que, sin embargo, es muy diferente del antiguo virtuosismo de Brando u Olivier). No obstante, esta “muerte del sujeto” en la institución del estrellato abre las posibilidades para un juego de alusiones históricas a papeles mucho más antiguos —en este caso, los asociados con Clark Gable—, de modo que el propio estilo de actuación también puede servir como “connotador” del pasado.)

Finalmente, la locación de la película ha sido estratégicamente delimitada, con gran ingeniosidad, para ocultar la mayoría de las señales que normalmente revelan la contemporaneidad de los Estados Unidos en la era multinacional: la ubicación del filme en un pueblo pequeño le permite a la cámara eludir los rascacielos de los años setenta y ochenta (aunque un episodio clave de la narrativa tiene que ver con la despiadada destrucción de viejos edificios por parte de especuladores en terrenos); mientras que el mundo de los objetos de actualidad —artefactos y artículos electrodomésticos, e incluso los automóviles, cuyo estilo serviría de inmediato para ubicar las imágenes en el tiempo— ha sido cuidadosamente excluido. Por tanto, todo en el filme conspira para diluir su contemporaneidad oficial y para permitirle al espectador recibir la narrativa como si la misma estuviera ubicada en unos eternos años treinta, más allá del tiempo histórico real. El acercamiento al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro o del

pastiche de un pasado estereotípico dotan a la realidad actual, y a la amplitud de la historia presente, del hechizo y la distancia de un satinado espejismo. Pero este propio modo estético, con su poder hipnótico, surgió como síntoma elaborado de la mengua de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de manera activa: por tanto, no se puede afirmar que produzca este extraño ocultamiento del presente por su propio poder formal, sino sólo que lo hace con el fin de demostrar, mediante estas contradicciones internas, la enormidad de una situación en la que parecemos ser cada día más incapaces de crear representaciones de nuestra propia experiencia actual.

El destino de la “verdadera historia”

En lo que concierne a la “verdadera historia” —el objeto tradicional, defínasela como se le defina, de lo que solía ser la novela histórica—, resultará más revelador retornar ahora a esa forma precedente y desentrañar su destino posmoderno en la obra de uno de los pocos novelistas de izquierda serios e innovadores de los actuales Estados Unidos, cuyos libros se nutren de la historia en el sentido más tradicional y que, hasta el momento, parece exponer sucesivos momentos generacionales de la “épica” de la historia norteamericana. *Ragtime*, de E. L. Doctorow, presenta oficialmente como un panorama de las dos primeras décadas del siglo; la más reciente novela de este escritor, *Loon Lake*, se ubica en los años treinta y la Gran Depresión; mientras que *The Book of Daniel* nos muestra, en dolorosa yuxtaposición, los dos grandes momentos de la Nueva y la Vieja Izquierdas, del comunismo de los años treinta y cuarenta y del radicalismo de los sesenta (se puede afirmar que hasta el oeste escrito a principios de su carrera se ajusta a este esquema, y que designa, de manera menos articulada y menos suelta desde un punto de vista formal, el fin de la frontera de fines del siglo XIX).

The Book of Daniel no es la única de estas tres grandes novelas históricas que establece un vínculo narrativo explícito entre el

presente del lector y del escritor y la realidad histórica precedente, que es el tema de la obra; la sorprendente página final de *Loon Lake*, que no voy a contar, hace lo mismo de manera muy diferente; resulta de interés también recordar que la primera oración de la versión original de *Ragtime* nos ubica explícitamente en nuestro propio presente, en la casa del novelista en New Rochelle, Nueva York, que inmediatamente se convierte en el escenario de su propio (e imaginario) pasado en los primeros años del siglo. Este detalle ha sido suprimido del texto publicado, en lo que equivale a un corte simbólico de las amarras de la novela para permitirle flotar en un nuevo mundo de tiempo histórico pasado cuya relación con los lectores resulta altamente problemática. Sin embargo, la autenticidad de este gesto puede medirse por el evidente hecho existencial de que ya no parece haber ninguna relación orgánica entre la historia de los Estados Unidos que aprendemos en los libros de texto y la experiencia de vida de la actual ciudad multinacional, plagada de rascacielos y enferma de estagflación, la que aparece en los periódicos y conforma nuestra vida diaria.

No obstante, una crisis de la historicidad se inscribe sintomáticamente en diversas y curiosas características formales dentro del texto. Su tema oficial es la transición de una política radical y obrera previa a la Primera Guerra Mundial (las grandes huelgas), a la invención tecnológica y la nueva producción de mercancías en los años veinte (el surgimiento de Hollywood y de la imagen como mercancía): la versión interpolada de *Michael Kolhaas* de Kleist, el extraño y trágico episodio de la revuelta del protagonista negro, pueden concebirse por un momento como relacionados con este proceso. Lo que quiero plantear, sin embargo, no es una hipótesis relativa a la coherencia temática de esta narrativa descentrada; en realidad, se trata de todo lo contrario: el tipo de lectura que esta novela nos impone nos hace prácticamente imposible aprehender y tematizar esos “temas” oficiales que flotan sobre el texto, pero que no pueden integrarse en nuestra lectura de las oraciones que lo conforman. En este sentido, no es sólo que la novela se resista a la interpretación, sino que está sistemática y formalmente organizada para establecer un cortocircuito con un tipo más antiguo de interpretación social e histórica, que constantemente

nos muestra y después retira de nuestra vista. Cuando recordamos que la crítica y el rechazo teóricos de la interpretación como tal son componentes fundamentales de la teoría posestructuralista, resulta difícil no sacar en conclusión que, de manera deliberada, Doctorow ha integrado esta tensión, esta contradicción, en el flujo de las oraciones de la su novela.

Como es de conocimiento general, el libro está repleto de personajes históricos reales —desde Teddy Roosevelt hasta Emma Goldman, desde Harry K. Thaw y Sandford White hasta J. Pierpont Morgan y Henry Ford, para no hablar del papel mucho más central que desempeña Houdini— que interactúan con la familia de ficción, a cuyos miembros se designa solamente con los nombres de el Padre, la Madre, el Hermano Mayor, etc. No hay dudas de que desde el propio Scott, todas las novelas históricas, de una u otra manera, movilizan el conocimiento histórico previo, adquirido generalmente partir de los libros de texto de historia escritos con propósitos de legitimación por esta o aquella tradición nacional, con lo que se crea una narrativa dialéctica entre lo que ya “sabemos” sobre, por ejemplo, el Pretendiente, y lo que lo vemos hacer concretamente en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow parece ser mucho más extremo; y yo plantearía que la designación de ambos tipos de personajes —nombres históricos y vínculos familiares escritos con mayúsculas— opera de manera sistemática y poderosa en la cosificación de todos estos personajes y en imposibilitamos el recibir su representación sin la intercepción previa del conocimiento ya adquirido o *doxa*: todo ello dota al texto de un extraordinario sabor de *déjà vu* y de una peculiar familiaridad que el lector se siente tentado de asociar con el “regreso de lo reprimido” de Freud en *The Uncanny*, y no con una sólida formación historiográfica.

La pérdida del pasado radical

Entre tanto, las oraciones en las que todo esto tiene lugar poseen su propia especificidad, que nos permitirá distinguir un tanto más

concretamente entre la elaboración por parte de los modernos de un estilo personal y este nuevo tipo de innovación lingüística, que ya no es, de ningún modo, personal, sino que tiene más bien un parentesco con lo que hace ya mucho tiempo Barthes denominara “escritura blanca”. En esta novela, Doctorow se ha impuesto un riguroso principio de selección, por el que sólo utiliza oraciones enunciativas sencillas (predominantemente regidas por los verbos “ser” o “estar”). El efecto, sin embargo, no es el que nos produce la simplificación condescendiente y el cuidado simbólico de la literatura infantil, sino algo mucho más inquietante, una especie de sensación de profunda violencia subterránea ejercida contra el inglés de los Estados Unidos que, sin embargo, no puede detectarse empíricamente en ninguna de las oraciones, gramaticalmente perfectas, que componen la obra. Otras “innovaciones” técnicas más visibles pueden proporcionar una pista acerca de lo que sucede con el lenguaje en *Ragtime*: por ejemplo, resulta muy conocido que la fuente de muchos de los efectos característicos de *L’etranger*, la novela de Camus, se deben a la decisión concierne del autor de emplear en todo el texto el tiempo verbal francés del *passé composé*, en lugar de otros tiempos verbales del pasado que se emplean más normalmente en la narración en ese idioma. Mi opinión es que se siente como si algo semejante sucediera en este caso (no quiero hacer afirmaciones más categóricas en lo que constituye sin dudas una comparación extravagante); creo, entonces, que es como si Doctorow se hubiera propuesto sistemáticamente producir el efecto, o el equivalente en su idioma, de un tiempo verbal del pasado que el inglés no tiene: el pretérito francés (o *passé simple*), cuyo movimiento “perfectivo”, como nos enseñara Emile Benveniste, nos sirve para separar los acontecimientos del presente en que se enuncian, y para transformar el curso del tiempo y de la acción en objetos–acontecimiento terminados, completos, aislados, puntuales, separados de cualquier situación presente (incluso del acto de la narración o la enunciación).

E. L. Doctorow es el poeta épico de la desaparición del pasado radical de los Estados Unidos, de la supresión de tradiciones y momentos previos de tradición radical norteamericana; nadie que tenga inclinaciones de izquierda puede leer estas espléndidas novelas sin ex-

perimentar una aguda zozobra, y ello equivale a una vía auténtica para analizar nuestros dilemas políticos actuales. Sin embargo, lo que resulta interesante desde un punto de vista cultural, es que se vio obligado presentar formalmente este gran tema (dado que la mengua del contenido es precisamente su tema) y, aún más, que tuvo que elaborar su obra por intermedio de la propia lógica cultural del posmodernismo, que es la marca y el síntoma de su dilema. *Loon Lake* hace uso de modo mucho más obvio de las estrategias del *pastiche* (sobre todo en la reinención de Dos Passos), pero *Ragtime* sigue siendo el monumento más peculiar y deslumbrante de la situación estética engendrada por la desaparición del referente histórico. Esta novela histórica ya no puede proponerse representar el pasado histórico; sólo puede “representar” nuestras ideas y estereotipos sobre ese pasado (que se convierte por ello, de inmediato, en “historia pop”). De este modo, la producción cultural resulta encerrada en un espacio mental que ya no es el del antiguo sujeto monádico, sino el de una especie de degradado “espíritu objetivo” colectivo: ya no puede referirse a un mundo real putativo, a una reconstrucción de la historia pasada que fuera en cierto momento un presente; más bien, como en la caverna de Platón, debe trazar nuestras imágenes mentales de este mundo en los muros que la limitan. Por tanto, si es que queda aquí algún realismo, es el derivado del asombro al comprender ese confinamiento, y de la lenta toma de conciencia de una nueva y original situación histórica en que nos vemos condenados a partir en busca de la Historia mediante nuestras propias imágenes pop y simulacros de esa historia, que se mantiene siempre fuera de nuestro alcance.

III

La ruptura de la cadena de significantes

La crisis de la historicidad impone un retorno de nuevo tipo a la cuestión de la organización temporal del campo de fuerzas posmoderno y, de hecho, al problema de la forma que podrán adoptar el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura crecientemente dominada por el espacio y la lógica espacial. Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que “montones de fragmentos” y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio. Sin embargo, estos son precisamente algunos de los términos que se ha preferido en el análisis de la producción cultural posmodernista (y con los que la han defendido sus apologistas). No obstante, aquéllos siguen siendo rasgos de carácter negativo, las formulaciones más sustantivas utilizan términos como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica, y son estos los que analizaremos a continuación.

Me ha resultado útil sacar aquí a colación la descripción de la esquizofrenia de Lacan, no porque tenga yo manera de saber si es correcta desde un punto de vista clínico, sino fundamentalmente porque, más como una descripción que como un diagnóstico, me parece que ofrece un modelo estético sugerente. (Es obvio que estoy muy lejos de pensar que los artistas posmodernistas más significativos —Cage, Ashbey, Sollers, Roberto Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol o incluso el propio Beckett— son esquizofrénicos en un sentido clínico). Ni estoy tampoco proponiendo un diagnóstico cultural y de personalidad de nuestra sociedad y su arte, como hacen críticos culturales como Christopher Lasch en su influyente *The Culture of narcissism*, del cual quiero desasociar radicalmente tanto el espíritu como la metodología del presente trabajo: creo que se pueden decir cosas mucho peores sobre nuestro sistema social que las que nos permiten enunciar las categorías psicológicas.

En resumen, Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena de significantes, o sea, en la serie sintagmática intervinculada de significantes que constituye una expresión o un mensaje. Me veo obligado a omitir el trasfondo psicoanalítico ortodoxo o familiar de esta situación, que Lacan traslada al código del lenguaje, al describir la rivalidad edípica no tanto en términos del individuo biológico que rivaliza por la atención de la madre, sino más bien de lo que él denomina El-Nombre-del-Padre, o la autoridad paterna considerada como función lingüística. Su concepto de cadena de significantes, presupone esencialmente uno de los principios básicos (y uno de los grandes descubrimientos) del estructuralismo saussureano; la afirmación de que el mensaje no consiste en una relación simple entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje, entre una palabra o un nombre y su referente o concepto. De acuerdo con esta nueva visión, el mensaje se genera en el movimiento de significante a significante: lo que generalmente denominamos significado —el mensaje o contenido conceptual de una expresión— tiene que ser considerado ahora como un efecto-mensaje, como el espejismo objetivo de significación generado y proyectado por la relación de los significantes entre sí. Cuando esa relación se rompe, cuando se quiebra uno de los esla-

bones de la cadena de los significantes estamos en presencia de la esquizofrenia en su forma de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí. La conexión entre este tipo de defecto lingüístico y la siquis del esquizofrénico puede entonces entenderse mediante una afirmación dual: primero, que la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una función del lenguaje, o mejor aún de la oración, en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo. Si somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biológica o nuestra vida síquica.

Por tanto, con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo. Inmediatamente procederemos a plantearnos preguntas sobre los resultados culturales o estéticos de tal situación; antes quiero referirme a los sentimientos que provoca:

Recuerdo muy bien el día en que sucedió. Estábamos pasando una temporada en el campo, y yo había salido a dar una caminata sola, como hacía de vez en cuando. De repente, al pasar junto a la escuela, oí una canción alemana; los niños recibían su lección de canto. Me detuve a escuchar y en ese instante me sobrecogió un extraño sentimiento, un sentimiento difícil de analizar, pero semejante a algo que posteriormente llegaría a conocer muy bien: una inquietante sensación de irrealidad. Me parecía que ya no reconocía la escuela, que esta había crecido hasta hacerse del tamaño de una barraca; los niños que cantaban eran prisioneros a los que obligaban a cantar. Era como si la escuela y el canto de los niños hubieran sido cortados del resto del mundo. Al mismo tiempo, mis ojos tropezaron con un campo de trigo cuyos límites no podía percibir. La vastedad amarilla, refulgente bajo el sol, unida al canto de los niños aprisionados en la escuela-barraca de lisas piedras, me llenaban de tal ansiedad que rompí en sollozos. Regresé corriendo a nuestro jardín y empecé a jugar “para hacer que las cosas tomaran su apariencia usual”, o

sea, para regresar a la realidad. Fue la primera aparición de esos elementos que estuvieron siempre presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: vastedad ilimitada, luz brillante, y la lisura y el lustre de las cosas materiales.³

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere los siguientes comentarios: primero, la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis; así aislado, el presente engloba de repente al sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora que subraya de manera efectiva el poder del significante material —o mejor aún, literal— aislado. Este presente del mundo o del significante material se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida, como portador de una misteriosa carga de afecto, descrito aquí en los términos negativos de ansiedad y pérdida de la realidad, pero que son igualmente imaginables en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas.

“China”

Lo que tiene lugar en el arte esquizofrénico o de la textualidad resulta brillantemente ilustrado por estos recuentos clínicos, aún cuando en el texto cultural el significante aislado ya no es un enigmático estado del mundo o un fragmento del lenguaje incomprensible, aunque hipnótico, sino algo que se asemeja más a una operación en libre aislamiento. Piénsese, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, en la que a una colección de sonidos materiales (en el piano preparado, por ejemplo) sigue un silencio tan intolerable que el que escucha no puede imaginar que surja otro acorde sonoro, y tam-

³ Marguerite Séchehaye: *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, Trad. de G. Rubin, Rabson, Nueva York, 1968, p.19.

poco puede recordar lo suficientemente bien el acorde previo como para establecer una conexión con el próximo, si es que esta llega a producirse. Algunas de las narraciones de Beckett son de este mismo tipo, en especial Watt, donde una preponderancia de las oraciones en presente desintegra despiadadamente el hilo narrativo que intenta formularse a su alrededor. No obstante, el ejemplo que emplearé será menos sombrío: se trata de un texto de un joven poeta de San Francisco cuyo grupo o escuela —la llamada Poesía del Lenguaje o Nueva Oración— parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental.

CHINA

Vivimos en el tercer mundo desde el sol.

*Número tres. Nadie nos indica
qué hacer.*

*Los que nos enseñaron a contar eran
muy amables.*

Siempre es hora de marcharse.

*Si llueve, puede ser que tengas paraguas
o que no lo tengas.*

El viento te vuela el sombrero.

También sale el sol.

*Me gustaría que la descripción que
hacemos unos de otros no dependiera
de las estrellas; me gustaría que
fuéramos*

*nosotros mismos quienes nos
describiéramos.*

Adelante a tu sombra.

*La hermana que señala al cielo al menos
una vez en cada década es una buena
hermana.*

*Los vehículos de motor dominan el
paisaje.*

El tren te lleva a su destino.

Puentes rodeados de agua.

*Gente que se dispersa en vastas
extensiones de concreto, camino
al avión.
No olvides el aspecto que tendrán tu
sombrero y tus zapatos cuando
no aparezcas.
Hasta las palabras que flotan en el aire
tienen sombras azules.
Si tiene buen sabor, lo comeremos.
Las hojas caen. Señala las cosas.
Escoge lo necesario.
Oye, ¿a que no adivinas? ¿Qué? Aprendí
a hablar. Muy bien.
La persona cuya cabeza estaba
incompleta se echó a llorar.
¿Qué podía hacer la muñeca al caer?
Nada.
Ve a dormir.
Te ves muy bien en shorts. Y la bandera
también se ve muy bien.
Todo el mundo disfrutó las explosiones.
Hora de levantarse.
Pero mejor acostúmbrate a soñar.*

Bob Perelman, tomado de **Primer**,
This Press, Berkeley.

Se podrían decir muchas cosas sobre este interesante ejercicio de discontinuidades: una, no poco paradójica, es el surgimiento, en medio de estas oraciones desconectadas, de un mensaje global unificado. De hecho, en la medida en que de cierta manera curiosa y secreta este es un poema político, parece capturar algo del entusiasmo que produce el inmenso e inconcluso experimento social que se desarrolla en la Nueva China —que no tiene paralelo en la historia mundial—, el inesperado surgimiento, entre las dos superpotencias, de un “número tres”, la frescura de todo un nuevo mundo de objetos producidos por seres humanos que ejercen una nueva forma de control sobre su desti-

no colectivo, el importante acontecimiento, sobre todo, que implica una colectividad que se ha convertido en un nuevo “sujeto de la historia”, y que, después de una larga sujeción al feudalismo y al imperia- lismo, vuelve a encontrar su propia voz, como si fuera por primera vez.

Sin embargo, lo fundamental que quería señalar es la manera en que lo que he venido llamando disyunción esquizofrénica o *écriture* al generalizarse como estilo cultural, deja de mantener necesaria- mente una relación con el contenido mórbido con el que generalmente asociamos términos como esquizofrenia, y se abre a intensidades más alegres, o sea, precisamente a esa euforia que vimos desplazar a los afectos previos de la ansiedad y la alienación.

Considérese, por ejemplo, los comentarios de Sartre sobre una tendencia similar en Flaubert:

Su oración se cierra sobre el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y lo quebranta, lo envuelve, lo convierte en piedra y petrifica. Es ciega y muda, carece de sangre, no tiene un aliento de vida; un profundo silencio la separa de la oración siguiente; cae eterna- mente al vacío y arrastra consigo a su presa en esa caída infini- ta. Toda realidad, una vez descrita, es aniquilada. [Jean Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*]

Sin embargo, me siento tentado a interpretar esta lectura co- mo una especie de ilusión óptica (o la ampliación fotográfica) de tipo involuntariamente genealógica, en la cual ciertos rasgos latentes o su- bordinados, propiamente posmodernistas, del estilo de Flaubert, son elevados de manera anacrónica a un primer plano. No obstante, ello nos proporciona otra interesante lección sobre la periodización y sobre la restructuración dialéctica de los dominantes y los subordinados cul- turales. Porque en Flaubert, estos rasgos eran síntomas y estrategias de toda esa vida póstuma y ese resentimiento de la praxis que se de- nuncia (con creciente simpatía) en las tres mil páginas de *El idiota de la familia*, de Sartre. Cuando tales rasgos se convierten en norma cul- tural, se despojan de todas esas formas de afecto negativo y se prestan a otros usos más decorativos.

Pero con esto no hemos agotado totalmente los secretos estructurales del poema de Perelman, que resulta tener poco que ver con el referente llamado China. En realidad, el autor relata cómo, deambulando por el barrio chino, se encontró un álbum de fotos cuyos ideogramas le resultaban totalmente incomprensibles (o quizás debiera decirse que eran un significante material). Las oraciones del poema son los comentarios de Perelman a esas fotografías; sus referentes, otra imagen, otro texto ausente; y no hay que seguir buscando la unidad del poema en su lenguaje, sino fuera del poema mismo, en la unidad de otro libro ausente. Nos encontramos ante un sorprendente paralelo con la dinámica del llamado fotorrealismo, que pareció ser un regreso a la representación y la figuración después de la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que se hizo evidente que sus objetos tampoco se encontraban en el “mundo real”, sino que eran fotografías de ese mundo real, que ahora se transformaba en imágenes de las cuales el “realismo” de la pintura fotorrealista es el simulacro.

Collage y diferencia radical

Estos comentarios sobre la esquizofrenia y la organización temporal podrían haberse formulado de manera distinta, por lo que proponemos regresar a la noción de Heidegger de brecha o grieta, aunque con un enfoque que habría escandalizado a su creador. En realidad, me gustaría caracterizar la experiencia posmodernista en la forma con que confío que resulte una frase paradójica: la de que “lo diferente se parece”. La crítica más reciente, a partir de Macherey, se ha ocupado de subrayar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ya no es unificada u orgánica, sino que se ha convertido en un revoltijo, en una mezcla sin orden ni concierto de subsistemas descoyuntados y materias e impulsos de todo tipo reunidos por azar. En otras palabras, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación. Sin embargo, las teorías de la diferencia han tendido a enfatizar la disyunción hasta el punto de que los materiales del texto, incluidas sus palabras y oraciones, tienden a disper-

sarse en una pasividad casual e inerte, y a conformar un conjunto de elementos que guardan unos con otros separaciones puramente externas.

Sin embargo, en las obras posmodernistas más interesantes se puede detectar una visión más positiva de las relaciones, que devuelve su tensión propia a la noción misma de diferencias. Este nuevo modo de relación mediante la diferencia puede ser en ciertas ocasiones un nuevo y original modo de pensar y percibir, plenamente logrado; más a menudo adopta la forma de un imperativo imposible; alcanzar esa nueva mutación en lo que quizás ya no se pueda llamar conciencia. Creo que el emblema más llamativo de este nuevo modo de concebir las relaciones se encuentra en la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisión, apiladas unas encima de otras, o colocadas al azar en medio de una frondosa vegetación, o que nos contemplan desde un techo de nuevas y extrañas estrellas de video, repiten una y otra vez secuencias o ciclos de imágenes predeterminadas que retornan en momentos asincrónicos a las diversas pantallas. Son los espectadores los que practican la vieja estética, ya que, atónitos ante esta variedad discontinua, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la imagen relativamente carente de valor que se muestra en la misma, tuviera algún valor orgánico en sí. Sin embargo, al espectador posmoderno se le exige que haga lo imposible: que siga la mutación evolutiva de David Bowie en **The man who Fell to Earth**, y que se eleve hasta el nivel en que la percepción vivida de la diferencia radical se convierte por y para sí en nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación: algo para lo cual la expresión *collage* sigue siendo un nombre muy pobre.

IV

Lo Sublime histérico

Necesitamos ahora completar esta exploración del espacio y el tiempo posmodernistas con un análisis final de esa euforia o esas intensidades que parecen caracterizar tan a menudo la nueva experiencia cultural. Enfatizamos una vez más la enormidad de una transición que deja tras sí la desolación de los edificios de Hopper o la pura sintaxis del Medio Oeste de las formas de Sheeler, para sustituirlas por las extraordinarias superficies del paisaje urbano fotorrealista, donde incluso los automóviles destruidos brillan con una especie de resplandor alucinatorio. El alborozo que producen estas nuevas superficies es tanto más paradójico si se tiene en cuenta que su contenido esencial, la propia ciudad, se ha deteriorado y desintegrado hasta un grado sin duda aún inconcebible en los primeros años del siglo XX, para no hablar de épocas anteriores. Cómo la pobreza urbana puede ser un deleite para la vista cuando se expresa como conversión en mercancías, y cómo un salto cuántico sin paralelo en el proceso de alienación de la vida diaria de la ciudad puede ahora experimentarse en forma de un nuevo y extraño regocijo alucinatorio, son algunas de las cuestiones

que nos salen al paso en este momento de nuestra pesquisa. Y no se debe excluir de la investigación a la figura humana, aunque parece evidente que la nueva estética ha llegado a sentir como incompatible con la representación del espacio la del cuerpo humano: se trata de una especie de división estética del trabajo mucho más pronunciada que cualquiera de las concepciones genéricas previas de paisaje, además de constituir un síntoma realmente ominoso. El espacio preferido del nuevo arte es radicalmente antropomórfico, como muestran los baños vacíos que aparecen en la obra de Doug Bond. Sin embargo, la fetichización contemporánea última del cuerpo humano toma una dirección muy diferente en las estatuas de Duane Hanson: aquí se trata de lo que he llamado el simulacro, cuya función peculiar reside en lo que Sartre habría denominado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana. El momento de duda y vacilación acerca de la vitalidad y el calor de estas figuras de poliéster, en otras palabras, tiende a revertirse sobre los seres humanos que recorren el museo, y a transformarlos a ellos también, por un breve instante, en simulacros inanimados de color carne. El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convenirse en una superficie brillante, una ilusión estereoscópica, un flujo de imágenes fílmicas carentes de densidad. Pero ¿es esta una experiencia regocijante o aterradora?

Se ha comprobado cuán fructífero resulta reflexionar sobre esta experiencia en términos de lo que Susan Sontag denominara “camp” en cierta ocasión. Yo propongo un análisis algo diferente, derivado del término igualmente de moda de “lo sublime”, tal como este ha sido redescubierto en las obras de Edmund Burke y Kant; o quizás sería deseable unir los dos conceptos para llegar a una especie de sublime “camp” o “histórico”. Como se recordará, para Burke lo sublime era una experiencia que bordeaba el terror; era el atisbo, cercano de asombro, estupor y horror, de aquello que resultaba tan enorme como para poder aplastar totalmente la vida humana; esta descripción fue refinada posteriormente por Kant al incluir la cuestión de la representación, de modo que el objeto de lo sublime ya no es meramente un problema de poderío, de la inconmensurabilidad física del organismo humano con respecto a la naturaleza, sino también de los límites

de la figuración y de la incapacidad de la mente humana para representar esas fuerzas enormes. Burke, en su momento histórico de inicios del estado burgués moderno, sólo pudo conceptualizar esas fuerzas en términos de lo divino; por su parte, Heidegger continúa manteniendo una relación puramente mental con un paisaje campesino precapitalista orgánico y una sociedad aldeana, que es la forma final de la imagen de la Naturaleza en nuestro tiempo.

Hoy en día, sin embargo, en el momento del eclipse radical de la propia naturaleza, resulta posible reflexionar sobre el asunto de modo diferente; después de todo, el “camino campestre” de Heidegger ha sido irremediable e irrevocablemente destruido por el capitalismo tardío, por la revolución verde, por el neocolonialismo y la megalópolis, que construye sus supercarreteras sobre los antiguos campos y solares vacíos y convierte la “casa del ser” de Heidegger en condominios, o en edificios paupérrimos, infestados de ratas y carentes de calefacción. En ese sentido, el *otro* de nuestra sociedad ya no es la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar.

La apoteosis del capitalismo

Me parece de la mayor importancia no entender demasiado apresuradamente esta otra cosa como la tecnología *per se*, y pretendo demostrar que la tecnología es su corporización. No obstante, la tecnología puede servir de símbolo adecuado para designar ese enorme poder propiamente humano y antinatural de la fuerza de trabajo humano inanimada almacenada en nuestras máquinas, una fuerza alienada, lo que Sartre llama la contrafinalidad de lo práctico–inanimado, que se vuelve hacia nosotros y contra nosotros en formas irreconocibles y parece constituir el sólido horizonte distópico de nuestra praxis colectiva e individual.

Sin embargo, de acuerdo con el punto de vista marxista, la tecnología es el resultado del desarrollo del capital y no una causa primigenia en sí misma. De ahí que resulte apropiado distinguir entre va-

rias generaciones de maquinarias, entre diversos estadios de la revolución tecnológica en el propio seno del capital. Me adscribo en este punto a la opinión de Ernest Mandel, que ha identificado tres de esas rupturas o saltos cuánticos fundamentales en la evolución de la maquinaria en las condiciones del capital:

“Las revoluciones fundamentales en la tecnología energética —la tecnología de la producción de máquinas motrices por medio de máquinas— se presentan así como los momentos fundamentales de las revoluciones tecnológicas en su conjunto. La producción maquinizada de los motores de vapor desde 1948; la producción maquinizada de los motores eléctricos y de combustión interna en la última década del siglo XIX; la producción maquinizada de los aparatos movidos por energía nuclear y organizados electrónicamente a partir de la década de los años 40: en este siglo representan las tres revoluciones tecnológicas engendradas en el modo de producción capitalista desde la revolución industrial “original” a fines del siglo XVIII.”*

La tesis general de Mandel, que aparece en su libro **El Capitalismo Tardío**, está imbuida de un afán de periodización; el autor sostiene que el capitalismo ha atravesado tres momentos fundamentales, y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo, y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional. Ya he señalado que la interpretación de Mandel sobre el estadio posindustrial supone que lejos de resultar inconsecuente con el grandioso análisis realizado por Marx en el siglo XIX, el capitalismo tardío, o multinacional, o de consumo, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que haya surgido, una prodigiosa expansión del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías. De aquí que este capitalismo más puro de nuestros días

* Pág. 115 de la Ed. española citada (N. del Ed.).

elimine los enclaves de organización precapitalista que hasta el momento había tolerado y explotado de manera tributaria: se siente la tentación de mencionar en este sentido una penetración y colonización nuevas e históricamente originales de la naturaleza y el Inconciente: me refiero a la destrucción de la agricultura precapitalista del tercer mundo a manos de la Revolución Verde, y al auge de la industria de los medios masivos y de la propaganda comercial. De cualquier modo, habrá resultado evidente también que la periodización cultural que he propuesto, a saber, en los estadios del realismo, el modernismo y el posmodernismo, está a la vez inspirada y confirmada en el esquema tripartito de Mandel.

Por tanto, podemos hablar de nuestra época como de la Tercera (o incluso la Cuarta) Edad de la Máquina; y es en este punto donde debemos volver a introducir el problema de la representación estética, que ya ha sido explícitamente desarrollado en nuestro análisis previo de lo sublime en Kant, dado que parecería lógico pensar que la relación con la máquina y su representación se desplace dialécticamente con cada uno de estos estadios cualitativamente diferentes del desarrollo tecnológico.

Por ello, resulta apropiado recordar el gusto por la maquinaria del momento precedente del capital, en especial el alborozo que reflejara el futurismo y el canto a la ametralladora y al automóvil que realizara Marinetti. Estos son aún emblemas visibles, nódulos esculturales de energía que dotan de tangibilidad y figuración a las energías mecánicas de ese momento temprano de la modernización. Se puede apreciar el prestigio de esas formas aerodinámicas si se tiene en cuenta su presencia metafórica en los edificios de Le Corbusier; que son vastas estructuras utópicas que recorren, como gigantescos cruceros de vapor, el escenario urbano de un planeta antiguo y privado de gracia. La máquina ejerce otro tipo de fascinación para artistas como Picasso y Duchamp, de los que no tengo tiempo de ocuparme aquí; pero permítaseme mencionar, para no pecar de omisión, las formas en que los artistas revolucionarios o comunistas de los años treinta también trataron de reapropiarse de este alborozo que proveía la energía de la máquina, con vistas a una reconstrucción prometida de toda la socie-

dad humana., como se aprecia en las obras de Fernand Léger y Diego Rivera.

De aquí se desprende la observación inmediata de que la tecnología de nuestro momento ya no posee esta misma posibilidad de representación: ya no se trata de la turbina, o siquiera del elevador de granos o las chimeneas de Sheeler, ni de la elaboración barroca de tuberías o transportadores de cinta, o del perfil aerodinámico del ferrocarril —todos ellos vehículos cuya velocidad permanece concentrada incluso cuando están en reposo—, sino de la computadora, cuya cascara más exterior carece de poder emblemático o visual, o de los muebles que encierran a los diversos medios de comunicación masiva, como es el caso del utensilio electrodoméstico llamado televisor que no articula nada, sino que más bien implota, arrastrando hacia su interior su plana superficie de imágenes.

Tales máquinas no son de producción, sino de reproducción, y las demandas que le plantean a nuestra capacidad de representación estética difieren mucho de las que dieran por resultado la idolatría relativamente mimética de las antiguas máquinas en el momento futurista, de una anterior escultura de la velocidad y la energía. En este caso, lo que nos asalta no es tanto la energía cinética como todo tipo de nuevos procesos de reproducción; y en las debilitadas producciones del posmodernismo la personificación estética de esos procesos a menudo tiende a desplazarse, de manera más cómoda, hacia una mera representación temática del contenido: en otras palabras, a narrativas *acerca* de los procesos de reproducción que incluyen cámaras de cine, videos, grabadoras, en resumen, toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro. (Resulta paradigmático el desplazamiento de la película modernista *Blow-up*, de Antonioni, a la posmodernista *Blow-up*, de Brian de Palma.) Por ejemplo, cuando los arquitectos japoneses diseñan un edificio que imita de manera decorativa varios *cassettes* colocados unos encima de otros, nos encontramos ante una solución que es, en el mejor de los casos, temática y alusiva, aunque a menudo contiene también una dosis de humor.

No obstante, de los más enérgicos textos posmodernistas tiende a desprenderse algo más, y ello es la sensación de que más allá

de todas las temáticas o contenidos, la obra parece nutrirse de las redes de los procesos de reproducción, y que ello nos permite atisbar lo sublime posmodernista o tecnológico, cuya autenticidad está avalada por el éxito de dichas obras en evocar todo un nuevo espacio posmoderno que surge a nuestro alrededor. En ese sentido, la arquitectura es el lenguaje estético privilegiado; y el reflejo distorsionante y fragmentado de una enorme superficie de cristal en otra igual puede considerarse como paradigmático del papel central que desempeñan el proceso y la reproducción en la cultura posmodernista.

No obstante, como ya he dicho, quiero evitar que se infiera que la tecnología es “lo que en última instancia determina” nuestra vida social cotidiana o nuestra producción cultural: esta tesis sería idéntica, en última instancia, al concepto posmarxista de la sociedad “posindustrial”. Más bien, lo que pretendo apuntar es que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red de comunicaciones y de computación no son más que una figuración distorsionada de algo más profundo, a saber, todo el sistema internacional del capitalismo multinacional de nuestros días. De aquí se desprende que la tecnología de la sociedad contemporánea no es hipnótica y fascinante por sí misma, sino porque parece brindarnos una forma rápida y fácil de comprender para nuestras mentes e imaginaciones, ello es, toda la red global descentralizada de la tercera etapa del capital. Este es un proceso de figuración que se observa mejor en estos momentos en todo un tipo de literatura contemporánea de entretenimiento, a la que se siente la tentación de caracterizar como “paranoia de la tecnología sofisticada”, en que los circuitos y redes de una computadora global putativa se movilizan en la narración mediante conspiraciones laberínticas de agencias de información autónomas, aunque trabadas en combate a muerte, en medio de una complejidad argumental de tal magnitud que a menudo desafía la capacidad del lector normal. Sin embargo, se debe entender la teoría de la conspiración (y sus chillonas manifestaciones narrativas) como un intento degradado —mediante la figuración de la tecnología avanzada— de representarse mentalmente la imposible totalidad del sistema internacional contemporáneo. Por tanto, estimo que sólo en términos de esa otra realidad de instituciones económicas

y sociales enormes y amenazantes, aunque sólo muy ligeramente percibibles, es que resulta posible plasmar teóricamente lo sublime posmoderno.

V

El posmodernismo y la ciudad

Antes de tratar de ofrecer una conclusión un tanto más positiva, quisiera realizar un breve análisis de un edificio posmodernista, una obra que en muchos sentidos no resulta característica de esa arquitectura posmoderna cuyos nombres más importantes son Robert Venturi, Chales Moore, Michael Graves, y, más recientemente, Frank Gehry, pero que considero que nos brinda información de interés acerca de la originalidad del espacio posmodernista. Permítaseme ampliar la idea que estaba presente en mis comentarios anteriores y hacerla aún más explícita: lo que he querido plantear es que nos encontramos ante una especie de mutación del propio espacio construido. De aquí colijo que nosotros, los sujetos humanos que ocupamos este nuevo espacio, no hemos mantenido el ritmo de esta evolución; se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto; todavía carecemos del equipamiento de percepción que corresponda a este hiperespacio —lo denominaré así—, en parte porque nuestros hábitos de percepción se formaron en ese antiguo tipo de espacio al que he llamado el espacio del

momento cumbre del modernismo. Por tanto, la nueva arquitectura —como muchos otros productos culturales que he mencionado en los comentarios precedentes— viene a ser como un imperativo para que creemos nuevos órganos, para que ampliemos nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizás imposibles en última instancia.

El Hotel Bonaventura

El edificio cuyos rasgos describiré de manera muy somera es el **Hotel Bonaventura**, construido en el corazón de Los Angeles por el arquitecto y agente de terrenos John Portman, otras de cuyas obras son diversos **Hyatt Regencies**, el **Peachtree Center** de Atlanta y el **Renaissance Center** de Detroit. Ya he mencionado el aspecto populista que contiene la defensa retórica del posmodernismo contra las austeridades elitistas (y utópicas) del gran modernismo arquitectónico; en otras palabras, se afirma generalmente que, por una parte, estos nuevos edificios son obras populares; y, por otra, que representan lo vernáculo del ambiente urbano norteamericano, o sea, que ya no intentan, como lo hicieran las obras maestras y los monumentos de la cumbre del modernismo, insertar un lenguaje diferente, diferenciado, elevado, utópico, en el chillón y comercial sistema de signos de la ciudad que los rodea, sino que, por el contrario, tratan de hablar en ese mismo lenguaje, utilizando su léxico y su sintaxis, tal como estos, de manera emblemática, se han “aprendido de Las Vegas”.

El **Bonaventura** de Portman confirma totalmente la primera de estas afirmaciones: se trata de un edificio popular, que visitan con entusiasmo tanto los habitantes de la ciudad como los turistas (aunque los otros edificios de Portman han tenido incluso más éxito en este sentido). Sin embargo, su inserción popular en el ambiente de la ciudad es otra cuestión, y es por ella que comenzaremos. El **Bonaventura** cuenta con tres vías de acceso, una por la calle Figueroa, y las otras dos a través de jardines elevados que salen al otro lado del hotel, construido en la pendiente que queda de lo que fuera Beacon Hill.

Ninguna de estas entradas recuerda las viejas marquesinas de los hoteles, ni las puertas cocheras monumentales en las que los suntuosos edificios del pasado solían enmarcar el paso del visitante de la calle a los antiguos interiores. Los accesos al Bonaventura son laterales y recuerdan las puertas traseras: los jardines de su parte posterior admiten al visitante al sexto piso de las torres, e incluso una vez allí hay que bajar un piso por escaleras para llegar al elevador mediante el cual se alcanza el vestíbulo. Por otro lado, la entrada que podría sentirse la tentación de considerar como la principal, la de Figueroa, admite al visitante con su equipaje a la zona comercial del segundo piso, desde donde tiene que tomar una escalera mecánica que lo conduce a la carpeta principal. Regresaré de inmediato a estos elevadores y escaleras mecánicas. Pero antes quiero adelantar la idea de que estas entradas curiosamente carentes de sentido parecen haber sido impuestas por una nueva categoría de cercado que gobierna el espacio interno del hotel (mucho más allá de las limitaciones materiales con las cuales se viera obligado a trabajar Portman). Creo que, al igual que otros edificios posmodernos característicos, tales como el **Beaubourg** de París, o el **Eaton Centre** de Toronto, el **Bonaventura** aspira a ser un espacio total, un mundo completo en sí mismo, una especie de ciudad en miniatura (y quisiera añadir que a este nuevo espacio total le corresponde una nueva práctica colectiva, un nuevo modo de moverse y congregarse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva y de tipo históricamente original). En este sentido, idealmente, la miniciudad que es el **Bonaventura** de Portman no debería tener ninguna entrada, ya que los accesos son siempre las costuras que unen el edificio al resto de la ciudad que lo circunda: pero en este caso, él mismo no quiere ser parte de la ciudad, sino su equivalente y su sustituto. Como esto, sin embargo, no resulta ni posible ni práctico, se disimula y reduce hasta su mínima expresión la función de las entradas. Pero esta disyunción con respecto a su entorno es muy diferente a la que caracterizara a los grandes monumentos del Estilo Internacional: en ellos, el acto de disyunción era violento, visible y tenía un significado simbólico muy real, como se observa en los grandes *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utó-

pico de lo moderno, del ambiente degradado de la ciudad, al igual repudia explícitamente de esta forma (aunque los modernos confiaban en que este nuevo espacio utópico, con la virulencia de su novedad, eliminaría y transformaría a ese ambiente por la sola fuerza de su nuevo lenguaje espacial). Sin embargo, el Bonaventura se contenta con “dejar que el degradado ambiente de la ciudad continúe siendo en su ser” (para parafrasear a Heidegger); ni se esperan ni se desean otros efectos o una más amplia transformación protopolítica utópica.

Considero que este diagnóstico se ve confirmado por la gran superficie de vidrio que recubre el Bonaventura, cuya función interpretaré ahora de modo un tanto diferente a como lo hacía hace unos momentos, cuando veía el fenómeno del reflejo en general como el desarrollo de la temática de la tecnología de la reproducción (aunque las dos lecturas no resultan incompatibles). No obstante, en este caso me siento más bien tentado a subrayar la manera en que este recubrimiento de cristal rechaza a la ciudad de afuera: es una repulsión para la que contamos con analogías en esos espejuelos de sol que le hacen imposible al interlocutor ver los ojos de quien los lleva puestos, con lo cual este logra asumir cierto aire de agresividad hacia el Otro y cierto poder sobre él. De modo similar, la envoltura de cristal dota al Bonaventura de un singular poder de desasociación con el vecindario que lo alberga: no llega a ser ni siquiera un exterior, dado que cuando se trata de contemplar las paredes exteriores del hotel, no es a este a quien se ve, sino sólo las imágenes distorsionadas de lo que lo rodea.

Quisiera decir unas pocas palabras sobre las escaleras mecánicas y los elevadores, dado que el verdadero favor de que gozan con Portman, especialmente estos últimos, a los que el artista ha denominado “gigantescas esculturas cinéticas”, y que de hecho son responsables en buena medida del ambiente de espectáculo y el aire de novedad de sus hoteles, especialmente de los Hyatt, donde suben y bajan como grandes faroles japoneses o góndolas; dados también la deliberada importancia que se les concede y el destacado plano que ocupan, estimo que hay que considerar a estos “portadores de personas” (término de Portman, tomado de otro de Disney) como algo más que simples elementos funcionales o componentes mecánicos. Sabemos, ade-

más, que la más reciente teoría de la arquitectura ha comenzado a utilizar términos del análisis narrativo en otros campos, y a tratar de explicar nuestras trayectorias físicas a través de estos edificios como verdaderas narraciones o cuentos, como vías dinámicas y paradigmas narrativos que, como visitantes, se nos pide que realicemos y completemos con nuestros cuerpos y nuestros movimientos. Sin embargo, en el Bonaventura nos encontramos con un incremento dialéctico de este proceso: me parece que en este caso las escaleras mecánicas y los elevadores sustituyen al movimiento, pero que además, y sobre todo, se designan a sí mismos como nuevos signos reflexivos y emblemas del movimiento mismo (esto se hará evidente cuando analicemos en su conjunto la cuestión de lo que queda de las antiguas formas de movimiento en este edificio, sobre todo del acto de caminar). Aquí el paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, cosificado y sustituido por una máquina que transporta, y que se convierte en el significante alegórico del antiguo deambular, que ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios: esta es una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de toda la cultura moderna, que tiende a volverse sobre sí misma y a designar su producción cultural como su contenido.

Me resulta mucho más difícil explicar el hecho mismo, la experiencia del espacio que se experimenta cuando se abandonan esos aparatos alegóricos para pasar al vestíbulo o atrio, con su gran columna central, rodeada por un lago en miniatura, todo lo cual está colocado entre las cuatro torres residenciales simétricas con sus elevadores, y rodeado por balcones cubiertos por una especie de techo-invernadero al nivel del sexto piso. Me siento tentado a decir que este espacio nos imposibilita seguir utilizando el lenguaje del volumen o de los volúmenes, ya que estos no se pueden aprehender. Gallardetes colgantes abarrotan este espacio vacío, de forma tal que distraen al espectador sistemática y deliberadamente de la forma del espacio mismo, fuera esta cual fuera; al mismo tiempo, un ir y venir constante nos produce la sensación de que aquí el vacío está absolutamente lleno, que es un elemento en el que el visitante está inmerso, sin que conserve la distancia que antiguamente permitía la percepción de perspectiva y de

volumen. El espectador está totalmente inmerso en el hiperespacio; y si antes podía parecer difícil que se lograra en la arquitectura la supresión de la profundidad a la que yo hacía referencia en relación con la pintura o la literatura posmodemas, quizás ahora estemos dispuestos a aceptar que esta desconcertante inmersión es su equivalente formal en esta manifestación.

Sin embargo, en este contexto la escalera mecánica y el elevador son también contrarios dialécticos; y se podría sugerir que el movimiento de los elevadores es también una compensación dialéctica por el espacio atestado del atrio; nos brinda la oportunidad de tener una experiencia espacial completamente diferente, aunque complementaria: la de atravesar el techo con la velocidad de una flecha y salir al exterior, a lo largo de una de las cuatro torres simétricas, donde se extiende ante nuestros ojos el referente, Los Angeles, en una vista que nos corta el aliento e incluso nos asusta. Pero hasta este movimiento vertical es contenido: el elevador lleva a sus pasajeros a un bar giratorio, en el cual estos, sentados de nuevo se convierten en el objeto pasivo de la rotación del lugar, al tiempo que se les ofrece el espectáculo de la ciudad, transformada ahora en sus imágenes, debido a las ventanas de cristal a través de la cual la contemplan.

Permítaseme, para concluir este aspecto, volver al espacio central del vestíbulo (al tiempo que hago la observación, al pasar, de que las habitaciones del hotel están visiblemente marginadas: los pasillos de las secciones residenciales tienen el techo bajo y son oscuros, y exhiben un funcionalismo realmente deprimente; las habitaciones están decoradas con el peor gusto). El descenso es verdaderamente impresionante: una chica en picada que atraviesa el techo para precipitarse en dirección al lago; una vez que se llega allí el panorama cambia totalmente, y reina lo que sólo puedo describir como una completa confusión; es una especie de venganza que este espacio les impone a los que tratan de recorrerlo a pie. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres resulta imposible orientarse en el vestíbulo; recientemente se han instalado señales de orientación de distintos colores, en un intento lamentable y revelador, aunque desesperado por restaurar las coordenadas de un espacio previo. Uno de los más dramáticos resultados

prácticos de esta mutación espacial es el dilema que se les ha planteado a los tenderos de los diversos niveles de la zona comercial del hotel: desde que este se abrió en 1977, resulta obvio que la localización de estas tiendas es absolutamente imposible, y que incluso si se encuentra la que se busca, resulta muy improbable tener la misma suerte una segunda vez; como consecuencia, los comerciantes se sienten desesperados y toda la mercancía está rebajada. Cuando se recuerda que Portman es negociante además de arquitecto, que es un millonario que se ocupa del desarrollo de parcelaciones de terrenos, que es a la vez artista y capitalista, no se puede obviar la idea de que nos encontramos ante un cierto “retorno de lo reprimido”.

De esta manera retomo mi argumento principal, de que esta última mutación del espacio —el hiperespacio moderno— al fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual para ubicarse, para organizar mediante la percepción sus alrededores inmediatos, y para encontrar su posición mediante la cognición en un mundo exterior del cual se pueda trazar un mapa. Y ya he señalado que este alarmante punto de disyunción entre el cuerpo y su ambiente construido —que guarda la misma relación con el asombro inicial del antiguo modernismo que las velocidades de los aviones con las del automóvil— puede erigirse en el símbolo y la analogía de ese dilema aún más agudo que consiste en la incapacidad de nuestras mentes, al menos por el momento, para trazar el mapa de la gran red global multinacional y de las comunicaciones descentralizadas en que nos encontramos atrapados como sujetos individuales.

La Nueva Máquina

Pero deseo aclarar que el espacio de Portman no debe percibirse como algo excepcional o aparentemente marginal y especializado en la recreación, en el sentido en que Disneylandia lo está; de paso, me gustaría yuxtaponer este espacio de recreación, autosatisfecho y entretenido (aunque sorprendente), con su análogo en un campo muy diferente, a saber, el espacio de la guerra posmoderna, especialmente

tal como este se revela en *Dispatches*, el espléndido libro de Michael Herr, en el que evoca la experiencia de Vietnam. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de esta obra pueden considerarse posmodernas debido a la forma ecléctica en que su lenguaje funde de modo impersonal todo un compendio de idiolectos colectivos contemporáneos, en especial el lenguaje *rock* y el negro; pero esta fusión está dictada por problemas de contenido. No se puede relatar la primera y terrible guerra posmodernista con ninguno de los paradigmas tradicionales de la novela o la película de guerra; de hecho, la quiebra de todos los paradigmas narrativos previos, junto a la quiebra de cualquier lenguaje compartido en el que un veterano pueda transmitir esa experiencia, están entre los temas principales del libro, y se podría afirmar que le abren camino a una reflexión absolutamente nueva. Las reflexiones de Benjamin sobre Baudelaire y sobre el surgimiento del modernismo a partir de una nueva experiencia de tecnología urbana que trasciende todos los antiguos hábitos de percepción corporal resultan aquí a la vez particularmente relevantes y peculiarmente anticuadas, a la luz de este nuevo y prácticamente inimaginable salto cuántico en el proceso de alienación tecnológica.

Era alguien que creía que se debía sobrevivir como un blanco viviente en continuo movimiento, un verdadero hijo de la guerra, porque excepto en las contadas ocasiones en que te encontrabas encerrado o perdido en un rincón desconocido, el sistema estaba montado para mantenerte en movimiento, si eso era lo que creías desear. Como técnica de supervivencia parecía tan sensata como cualquiera otra, dado, naturalmente, que, en primer lugar, estuvieras allí, y que quisieras verla terminar; comenzaba sobre bases sólidas, pero a medida que avanzaba, formaba una especie de cono, porque mientras más se andaba, más se veía, mientras más se veía, más se arriesgaba aparte de la muerte o la mutilación, y mientras más riesgos de este tipo se corrían, más era aquello a lo que tendría que renunciar el “sobreviviente” algún día. Algunos de nosotros nos movíamos dentro de la guerra como locos, hasta que perdíamos de vista por completo hacia dónde nos llevaban nuestros pasos, y sólo

quedaba la guerra con toda su superficie y con penetraciones ocasionales e inesperadas. Mientras tuviéramos helicópteros como taxis era necesario un verdadero agotamiento, o una depresión cercana al colapso, o una docena de pipas de opio para damos aunque fuera una apariencia de tranquilidad, y seguíamos yendo de un lado a otro dentro de nuestra piel, como si algo nos estuviera persiguiendo, ja ja, *La Vida Loca*.⁴ En los primeros meses después de mi regreso, los cientos de helicópteros en los cuales había volado comenzaron a reunirse hasta formar un megahelicóptero colectivo, y me parecía que ese aparato era lo más sensual que conocía; salvador–destructor, proveedor–malgastador, mano derecha–mano izquierda, veloz, fluido, sagaz y humano: acero caliente, grasa, borde de lona saturada de selva, sudor que se enfría y vuelve a entibiarse, *rock and roll* de *cassette* en un oído y disparos en el otro, combustible, calor, vitalidad y muerte, la muerte misma ya no más una intrusa⁵

En esta nueva máquina que ya no representa el movimiento, como la antigua maquinaria modernista simbolizada por la locomotora o el aeroplano, sino que solo puede ser representada en *movimiento*, se concentra algo del misterio del nuevo espacio posmodernista.

⁴ En español en el original (N. de trad.).

⁵ Michael Herr, *Dispatches*, Nueva York. p. 8-9.

VI

La abolición de la distancia crítica

El concepto de posmodernismo que he propuesto aquí es más bien histórico que meramente estilístico. Nunca enfatizaré bastante sobre la diferencia radical que existe entre el punto de vista que considera al posmodernismo como un estilo (opcional) entre otros muchos posibles, y al que trata de entenderlo como la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío: estos dos enfoques dan lugar, de hecho, a dos maneras muy diferentes de conceptualizar el fenómeno en su conjunto: de una parte a juicios morales (resulta indiferente si son positivos o negativos), y de la otra, a un intento realmente dialéctico por reflexionar sobre nuestro presente temporal como inserto en la Historia.

Hay poco que decir sobre ciertas evaluaciones, morales positivas del posmodernismo: la satisfecha (aunque delirante) loa que llevan a cabo los fieles de este nuevo mundo estético (loa en que incluyen sus dimensiones social y económica, saludadas con igual entusiasmo bajo el denominador de “sociedad posindustrial”) es ciertamente inaceptable, aunque puede resultar menos obvio el grado hasta

el cual ciertas fantasías vigentes acerca de la naturaleza salvadora de la tecnología sofisticada, desde los microelementos de computación hasta los robots —fantasía que comparten gobiernos de izquierda y de derecha que se encuentran en apuros, como muchos intelectuales— son esencialmente lo mismo que otras apologías más vulgares del posmodernismo.

Pero resulta igualmente lógico rechazar las condenaciones moralizantes del posmodernismo y su trivialidad esencial, cuando se les compara con la “elevada seriedad” utópica de los grandes modernismos: estos son juicios que aparecen tanto entre la Izquierda como entre la Derecha radical. Y no hay dudas de que la lógica del simulacro, con su transformación de más antiguas realidades en imágenes de televisión, no se limita a replicar la lógica del capitalismo tardío, sino que la refuerza y la intensifica. Mientras tanto, a los grupos políticos que tratan de intervenir activamente en la historia y modificar su pasividad actual (sea con vistas a canalizarla hacia la transformación socialista de la sociedad o a encaminarla al restablecimiento regresivo de un pasado fantástico menos complejo que el presente) tiene que resultarles deplorable y reprensible una forma cultural de adicción a la imagen que, mediante la transformación de espejismos visuales, estereotipos o textos del pasado, elimina afectivamente todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo, con lo que la reflexión sobre el cambio futuro se limita a fantasías sobre catástrofes y cataclismos inevitables que abarcan desde visiones de “terrorismo” hasta el temor al cáncer del individuo. Sin embargo, si se considera el posmodernismo como un fenómeno histórico, el intento de conceptualizarlo en términos de juicios morales o moralizantes tiene que ser considerado, de una vez por todas, como un error de categorización. Todo ello se hace más evidente cuando nos interrogamos sobre la posición del crítico y moralista cultural: este último, junto al resto de nosotros, se encuentra tan inmerso en el espacio posmodernista, tan profundamente sofocado e infectado por sus nuevas categorías culturales, que el lujo de la crítica ideológica pasada de moda, de la indignada denuncia moral del otro, desaparece como opción.

La distinción que propongo aquí tiene forma canónica en la

diferencia establecida por Hegel entre la reflexión sobre la moralidad o moralización individual (*Moralität*) y ese campo totalmente distinto formado por los valores y las prácticas sociales colectivas (*Sittlichkeit*). Pero ella encuentra su forma definitiva en la demostración de Marx de lo dialéctico materialista, especialmente en esas páginas clásicas del Manifiesto que nos enseñan la difícil lección que implica la necesidad de buscar una manera más genuinamente dialéctica de reflexionar sobre el desarrollo y el cambio históricos. Por supuesto, el tópico de la lección es el desarrollo histórico del propio capitalismo y la diseminación de una cultura burguesa específica. En un pasaje famoso, Marx nos insta a realizar lo imposible: a reflexionar sobre este desarrollo de manera positiva y negativa al mismo tiempo; en otras palabras, a alcanzar un modo de pensar que sea capaz de aprehender de manera simultánea los rasgos funestos del capitalismo y su extraordinario y liberador dinamismo, en una misma reflexión, y sin atenuar la fuerza de ninguno de los dos juicios. De alguna manera, se nos pide que alcemos nuestras mentes a un punto desde el cual nos resulte posible comprender que el capitalismo era a la vez lo mejor y lo peor que le había sucedido a la humanidad. El abandono de este austero imperativo dialéctico en favor de una más cómoda posición, consistente en adoptar posturas morales, es corriente y muy humano: no obstante, la urgencia del tema demanda de nosotros que realicemos al menos un esfuerzo por reflexionar dialécticamente sobre la evolución cultural del capitalismo tardío, para entenderla al mismo tiempo como una catástrofe y un progreso.

Ese esfuerzo sugiere de inmediato dos preguntas, con las cuales concluiremos estas reflexiones. ¿Podemos identificar algún “momento de verdad” en medio de los más evidentes “momentos de falsedad” de la cultura posmoderna? Y en caso de que ello sea así, ¿el punto de vista dialéctico del desarrollo histórico propuesto antes no tiene hasta cierto punto un efecto paralizante; ¿no tiende acaso a desmovilizarnos y a hacernos ceder a la pasividad y la inacción, al esconder sistemáticamente las posibilidades de acción bajo la niebla impenetrable de la inevitabilidad histórica? Viene al caso aquí analizar estos dos temas (relacionados) en términos de las posibilidades actuales

de una política cultural contemporánea efectiva y de la creación de una genuina cultura política.

Enfocar así el problema supone, por supuesto, plantear de inmediato el más genuino tema del destino general de la cultura, y de la función específica de la cultura, como un nivel o instancia social, en la era posmoderna. Todo lo expuesto en el análisis anterior apunta a que lo que hemos denominado posmodernismo resulta inseparable de la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura (en especial el ensayo clásico de Marcuse sobre “El carácter afirmativo de la cultura”) han insistido en lo que en lenguaje diferente se denominaría la “semiautonomía” del terreno cultural: su existencia fantasmal, aunque utópica, para bien o para mal, por encima del mundo práctico de lo existente, cuya imagen refleja en formas que varían desde la legitimación del parecido adulator hasta las denuncias impugnadoras planteadas por la crítica satírica o el dolor utópico.

Lo que tenemos que preguntarnos ahora es si no es precisamente esta “semiautonomía” de la esfera cultural lo que ha sido destruido por la lógica del capitalismo tardío. No obstante, plantear que ya no disfruta de la relativa autonomía de que gozara como un nivel entre otros niveles en momentos anteriores del capitalismo (para no hablar de las sociedades precapitalistas) no implica necesariamente su desaparición o extinción. Por el contrario, tenemos que apresurarnos a afirmar que la disolución de una esfera autónoma para la cultura más bien debe ser imaginada en términos de una explosión: de una prodigiosa expansión de la cultura por todo el terreno social, hasta el punto de que se puede afirmar que toda nuestra vida social —desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura de la misma *siquis*— se han tomado “culturales” en cierto sentido original que la teoría aún no ha descrito. Este planteamiento, que quizá puede provocar sorpresa es, sin embargo, muy coherente en su esencia con el diagnóstico previo de una sociedad de la imagen o el simulacro, y de una transformación de lo “real” en un conjunto de pseudoacontecimientos. También sugiere que algunas de nuestras concepciones más caras y consagradas por el tiempo acerca de la naturaleza de la política cultural pueden, por ende, estar ya superadas. Por muy diferentes

que hayan sido estas concepciones —van desde denuncias de negatividad, oposición y subversión hasta la crítica y la reflexión—, todas compartían un presupuesto, eminentemente espacial, que pueden resumirse en la fórmula igualmente consagrada por el tiempo de la “distancia crítica”. Ninguna teoría de la política cultural vigente hoy en día en la Izquierda ha podido prescindir de la noción de cierta distancia estética mínima, de la posibilidad de ubicar el acto cultural fuera del Ser inmenso del capital, con lo cual el primero se convierte en punto de apoyo de Arquímedes para asaltar al segundo. No obstante, el grueso de nuestra demostración anterior sugiere que, en general, esa distancia (en especial la “distancia crítica”) ha sido precisamente abolida en el nuevo espacio del posmodernismo. Estamos sumergidos en sus volúmenes abigarrados y atestados hasta el punto de que nuestros cuerpos posmodernos se ven privados de coordenadas espaciales y son prácticamente incapaces de establecer una distancia (para no hablar de su incapacidad teórica); al mismo tiempo, ya se ha observado cómo la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar los enclaves marcadamente precapitalistas (la Naturaleza y el Inconciente) que ofrecían asideros extraterritoriales y arquimédicos a la efectividad crítica. Por esta razón, el lenguaje taquígráfico de la “coptación” resulta omnipresente en el seno de la Izquierda; pero el mismo ofrece una base teórica muy inadecuada para comprender una situación en la cual todos, de una u otra manera, sentimos vagamente que no solo formas contraculturales puntuales y locales de resistencia y guerra de guerrillas culturales, sino incluso abiertas intervenciones políticas como las presentes en *The Clash* son de alguna forma secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del que pueden considerarse parte, dado que no logran tomar distancia de él.

Lo que debemos afirmar ahora es que precisamente todo ese nuevo espacio global, extraordinariamente desmoralizante y deprimente, es lo que constituye el “momento de verdad” del posmodernismo. Lo que ha sido llamado lo “sublime” posmodernista no es más que el momento en que este contenido se ha hecho mas explícito, se ha desplazado más hacia la superficie de la conciencia, como un nue-

vo tipo de espacio coherente en sí mismo, aún cuando todavía se observa un cierto ocultamiento o disfraz de figuración, en especial en las temáticas relativas a la tecnología sofisticada, en las que todavía se dramatiza y expresa el nuevo contenido espacial. No obstante, los rasgos del posmodernismo que enumeramos antes pueden comprenderse ahora como aspectos parciales (aunque constitutivos) del mismo objeto espacial general.

Los argumentos a favor de cierta autenticidad en estas producciones (producciones que son, por otra parte, evidentemente ideológicas) dependen del planteamiento anterior de que lo que hemos estado denominando espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ideología o fantasía cultural, sino que está dotado de una genuina realidad histórica (y socioeconómica) en términos de una tercera y original expansión del capitalismo a escala global (posterior a las expansiones del mercado nacional y del antiguo sistema imperialista, que tuvieron ambas su propia especificidad cultural y generaron nuevos tipos de espacio adecuados a su dinámica). Los intentos distorsionados e irreflexivos de la más nueva producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio tienen entonces que ser considerados, a su manera, como nuevos acercamientos a la representación de una (nueva) realidad (para hacer uso de un lenguaje más anticuado). Por paradójicos que puedan resultar los términos, y siguiendo una opción clásica de interpretación, pueden, por tanto, interpretarse como nuevas y peculiares formas de realismo (o al menos de mimesis de la realidad), al tiempo que pueden igualmente analizarse como intentos por distraernos y apartarnos de esa realidad o de disfrazar sus contradicciones y resolverlas bajo el manto de diversas mistificaciones formales.

Sin embargo, en lo que concierne a esa propia realidad —el espacio original, aún no descrito por la teoría, de un nuevo “sistema mundial” del capitalismo multinacional o tardío (un espacio cuyos aspectos negativos o incluso funestos resultan obvios)—, la dialéctica requiere de nosotros que realicemos también una evaluación positiva o “progresista” de su surgimiento, como hiciera Marx en el caso del espacio entonces recientemente unificado de los mercados nacionales,

o Lenin en lo relativo a la red global imperialista anterior a nuestros tiempos. Ni para Marx ni para Lenin el socialismo consistía en el regreso a sistemas más reducidos (y por tanto menos represivos y abarcadores) de organización social; más bien, entendían las dimensiones alcanzadas por el capital en sus épocas respectivas como la promesa, el marco y la precondition para el logro de un socialismo nuevo y más abarcador. ¿Cuánto más no será así con el espacio más global y totalizador del nuevo sistema mundial, que exige la invención y el desarrollo de un internacionalismo de tipo radicalmente nuevo? En apoyo de esta posición puede citarse el realineamiento de la revolución socialista con los nacionalismos de más vieja data, cuyos resultados han llevado a la Izquierda, por necesidad, a reflexionar seriamente sobre el problema en los últimos tiempos.

La Necesidad de Mapas

Pero si esto es así, entonces se evidencia al menos una posible forma que podría adoptar una nueva política cultural radical, con una salvedad estética que debe exponerse de inmediato. Los productores y teóricos culturales de izquierda, especialmente aquellos que se han formado en las tradiciones culturales burguesas derivadas del romanticismo, y que valoran las formas espontáneas, instintivas o inconscientes del “genio” —aunque ello se deba también a razones históricas obvias como el zdanovismo* o las lamentables consecuencias de la intromisión de la política o los partido en el arte—, a menudo, por reacción, han permitido que les intimidara el repudio de la estética burguesa, y en especial la del momento cumbre del modernismo, por una de las más antiguas funciones del arte: la pedagógica y didáctica. Sin embargo, en épocas clásicas siempre se puso énfasis en la función de enseñanza que cumplía el arte (aunque tomara fundamentalmente la forma de lecciones *morales*); al tiempo que la prodigiosa obra de Brecht, todavía no comprendida en su totalidad, reafirma, de manera formalmente innovadora y original, en el momento del modernismo,

* Relativo al funcionario soviético Andrei A. Zhdanov (1896-1948), ideólogo del “realismo socialista” en la época staliniana (N. del Ed.).

una nueva y compleja concepción de la relación entre cultura y pedagogía. El modelo cultural que propondré lleva también a un primer plano las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura políticas, dimensiones que fueran subrayadas de maneras muy diferentes *tanto* por Lukacs *como* por Brecht (en los momentos del realismo y del modernismo, respectivamente).

Sin embargo, no podemos retrotraernos a prácticas estéticas elaboradas sobre la base de situaciones y dilemas históricos que ya no son los nuestros. Al mismo tiempo, la concepción de espacio que hemos desarrollado aquí sugiere que un modelo de cultura política apropiado para nuestra situación tendrá por necesidad que plantear las cuestiones espaciales como sus preocupaciones organizativas fundamentales. Por ello, definiré provisionalmente la estética de esta forma cultural nueva (e hipotética) como una estética de *trazado de mapas cognitivos*.

En una obra clásica, *The Image of the City*, Kevin Lynch nos reveló que la ciudad alienada es sobre todo un espacio en el que las personas son incapaces de representarse (mentalmente) su propia posición o la totalidad urbana en la que se encuentran: los tréboles de carreteras de New Jersey, en los que no existen ninguna de las señales tradicionales (monumentos, límites naturales, construcciones que brinden perspectiva) resultan los más obvios ejemplos de ello. Por tanto, la desalienación en la ciudad tradicional supone la real reconquista de un sentido de lugar, y la construcción o reconstrucción de un conjunto interrelacionado que pueda ser retenido en la memoria, y que el sujeto individual pueda trazar y volver a trazar en un mapa en los momentos de trayectorias alternativas. La obra de Lynch se ve limitada por su deliberada restricción de su tópico a los problemas de la forma urbana como tal; no obstante, se vuelve extraordinariamente sugerente cuando la proyectamos hacia afuera, sobre algunos de los más vastos espacios nacionales y globales que hemos mencionado. Tampoco debe asumirse con demasiada prisa que su modelo —si bien plantea problemas centrales a la representación como tal— resulta fácilmente viciado por las críticas posestructuralistas convencionales de la “ideología de la representación” o mimesis. El mapa cognitivo no es

exactamente mimético, en ese sentido antiguo del término; de hecho, los problemas teóricos que plantea nos permiten recomenzar el análisis de la representación a un nivel más alto y mucho más complejo.

Por ejemplo, existe una interesantísima convergencia entre los problemas empíricos abordados por Lynch en términos del espacio urbano y la gran redefinición althusseriana (y lacaniana) de la tecnología como “la representación de la relación *imaginaria* del sujeto con sus *reales* condiciones de existencia”. Esto es exactamente lo que se requiere del mapa cognitivo, en el más estrecho marco de la vida cotidiana de la ciudad física: permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo.

Sin embargo, la obra de Lynch también sugiere otra línea de desarrollo, en la misma medida en que la propia cartografía constituye su instancia mediadora clave. Un vistazo a la historia de esta ciencia (que es también un arte) nos muestra que el modelo de Lynch todavía no se corresponde, en realidad, con lo que llegará a ser el trazado de mapas. Los sujetos de Lynch se dedican más bien a operaciones precartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios y no como mapas; son diagramas organizados alrededor del viaje todavía centrado en el sujeto o el viaje existencial, y que señalan, además, diversas características claves significativas: oasis, cadenas montañosas, ríos, monumentos, etc. La forma más desarrollada de tales diagramas es el itinerario náutico, la carta marina o *portulans*, donde se señalan los rasgos de la costa para uso de los navegantes del Mediterráneo, que rara vez se aventuran a salir al mar abierto.

No obstante, la brújula introduce de inmediato a las cartas náuticas una nueva dimensión, que transformará totalmente la problemática del itinerario, y que nos permitirá plantear el problema del trazado de un verdadero mapa cognitivo de manera mucho más compleja. Porque los nuevos instrumentos —la brújula, el sextante y el teodolito— no se corresponden meramente con nuevos problemas geográficos y de navegación (la difícil cuestión de determinar la longitud, en especial en la superficie curva del planeta, por oposición a la más sim-

ple cuestión de la latitud, que los navegantes europeos todavía pueden determinar empíricamente mediante la simple inspección ocular de la costa africana); también introducen una coordenada totalmente nueva: la de la relación con la totalidad, especialmente en la medida en que resulta mediada por las estrellas y por nuevas operaciones tales como la de la triangulación. En este punto, el trazado de un mapa cognitivo en su sentido más amplio requiere la coordinación de los 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 de la proyección de Mercator, más o menos en el mismo período, surge una tercera dimensión de la cartografía, que plantea de inmediato lo que hoy llamaríamos la naturaleza de los códigos de representación, las estructuras intrínsecas de los diversos medios, la primera intervención en concepciones más ingenuas y miméticas de trazado de mapas, toda la cuestión fundamental de los propios lenguajes de representación; y, en especial, el dilema imposible de resolver (casi heisenbergiano) de la transferencia del espacio curvo a cartas planas: en ese momento se hace evidente que no puede haber verdaderos mapas (al mismo tiempo en que se hace también evidente que puede haber progreso científico, o mejor aún, avance dialéctico, en los diversos momentos históricos del trazado mapas).

Cartografía social y símbolo

Se experimenta la necesidad de señalar dos cosas al traducir todo esto al código de la muy diferente problemática de la definición althusseriana de ideología. La primera es que el concepto de Althusser nos permite ahora repensar estas cuestiones específicas de geografía y cartografía en términos del espacio social, en términos, por ejemplo, de las clases sociales y del contexto nacional o internacional, en términos de las maneras en que todos, necesariamente, *también* trazamos mapas cognitivos de nuestra relación social con las realidades clasistas local, nacional e internacional. Sin embargo, reformular el problema de esta manera supone también enfrentarse cara a cara con esas

mismas dificultades en el trazado de mapas que plantea de manera aguda y original el propio espacio global del momento multinacional o posmodernista que hemos analizado aquí. Estas cuestiones no son meramente teóricas, sino que tienen consecuencias políticas prácticas de la mayor prioridad: ello se evidencia en la sensación convencional de los sujetos del Primer Mundo de que existencialmente (o “empíricamente”) habitan en realidad una “sociedad industrial”, de la que ha desaparecido la producción tradicional, y en la que las clases sociales del tipo clásico ya no existen, convicción que tiene efectos inmediatos sobre la praxis política.

La segunda observación consiste en que un retorno a las precisiones hechas por Althusser a la teoría de Lacan nos puede proporcionar un enriquecimiento metodológico útil y sugerente. La formulación de Althusser vuelve a poner sobre el tapete una antigua y desde siempre clásica distinción de Marx entre ciencia e ideología, que sigue teniendo valor para nosotros. En la fórmula de Althusser, lo existencial —la ubicación del sujeto individual, la experiencia de la vida cotidiana, el “punto de vista” monádico del mundo al que como sujetos biológicos nos vemos necesariamente restringidos— se opone implícitamente al reino del conocimiento abstracto, un reino que, como nos recuerda Lacan, nunca está ubicado en ningún sujeto concreto, ni es nunca hecho realidad por este, sino por ese vacío estructural llamado “le sujet supposé savoir”, “el sujeto que se supone que sepa”, un sujeto-lugar de conocimiento: lo que se afirma no es que no podamos conocer el mundo en su totalidad de manera abstracta o “científica”: la “ciencia” de Marx nos proporciona precisamente una manera de conocer y conceptualizar el mundo de manera abstracta, en el sentido en que, por ejemplo, el espléndido libro de Mandel ofrece un *conocimiento* rico y complejo sobre el sistema internacional global, del cual nunca se ha afirmado aquí que sea incognoscible, sino sólo que resultaba irrepresentable, que es un a muy diferente cuestión. En otras palabras, la fórmula de Althusser apunta a una brecha, una grieta entre la experiencia existencial y el conocimiento científico: de aquí que la ideología asuma la función de inventar alguna forma de articular entre sí esas dos dimensiones distintas. Lo que querría agregar a esta “defi-

nición” un punto de vista historicista es que tal coordinación, la producción de ideologías vivas y actuantes, es diferente en las distintas situaciones históricas, pero, sobre todo, que puede haber situaciones históricas en las que ello resulte absolutamente imposible: esta parecería ser nuestra situación en la crisis actual.

Pero el sistema de Lacan no es dualista, sino que consta de tres partes. A la oposición de Marx y Althusser entre ideología y ciencia le corresponden sólo dos de las tres funciones de Lacan. Lo Imaginario y lo Real, respectivamente. Sin embargo, nuestra digresión acerca de la cartografía, con su revelación final de una verdadera dialéctica de la representación de los códigos y capacidades de los lenguajes o medios individuales, nos recuerda que lo que se ha omitido hasta el momento ha sido la dimensión de lo Simbólico en Lacan.

Una estética del trazado de mapas cognitivos —una cultura política pedagógica que trate de proporcionarle al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global— tendrá necesariamente que respetar esta dialéctica de la representación que es ya enormemente compleja, y tendrá también que intentar formas radicalmente nuevas a fin de hacerle justicia. Este no es pues, evidentemente, un llamado al retorno a un tipo más antiguo de maquinarias, a un espacio nacional más viejo y transparente, o a un enclave más mimético o tradicional y portador de una perspectiva más tranquilizante: el nuevo arte político —si es que este arte resulta posible— tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo, mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social. La forma política del posmodernismo, si es que va a existir, tendrá como vocación la invención y proyección del trazado de un mapa cognitivo global, a escalas social y espacial.