

Lo primero que debemos preguntarnos es si existe la llamada **Posmodernidad** y, en caso afirmativo, cuál es su significado. ¿Es un concepto o una práctica?, ¿una cuestión de estilo local?, ¿un nuevo período?, ¿una fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, y en una época (digamos) postindustrial?

Los ensayos que componen este libro se ocupan de éstas y muchas otras cuestiones. **Rosalind Krauss** y **Douglas Crimp** definen el posmodernismo como una ruptura con el campo estético del modernismo. **Gregory Ulmer** y **Edward Said** se ocupan del «objeto de la poscrítica» de la política de la interpretación. **Frederic Jameson** y **Jean Baudrillard** particularizan el momento posmoderno como un modo nuevo, «esquizofrénico», de espacio y tiempo. Otros, entre los que se encuentran **Craig Owens** y **Kenneth Frampton**, enmarcan su origen en el declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad. Todos los críticos, excepto **Jürgen Habermas**, comparten una convicción: el proyecto de la modernidad es ya profundamente problemático.

He aquí, pues, una colección de textos brillantes y provocativos, textos compuestos por autores del mayor prestigio internacional, y que pretenden aclarar uno de los conceptos más significativos de nuestro tiempo.

Traducida por Ana Pániker

Ensayo

ISBN: 978-84-7245-154-4



9 788472 451544

Kairós

Kairós

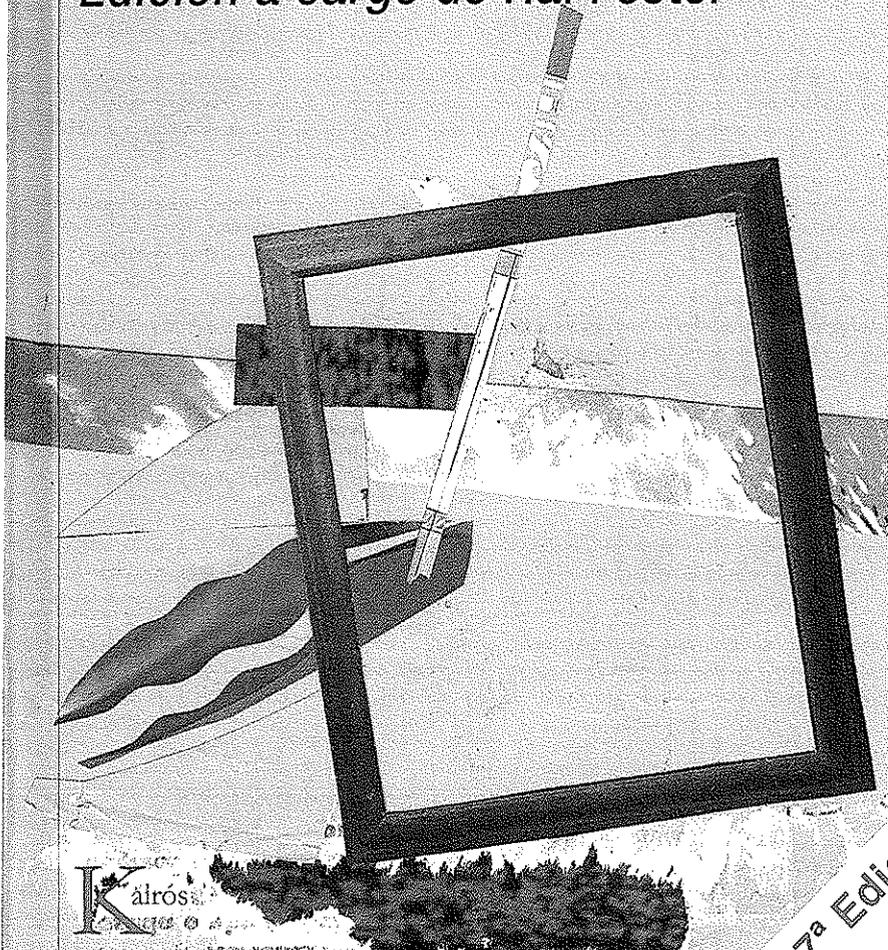
LA POSMODERNIDAD

J. Habermas, E. Said,
J. Baudrillard y otros

J. Habermas, J. Baudrillard,
E. Said, F. Jameson y otros

LA POSMODERNIDAD

Edición a cargo de Hal Foster



7ª Edición

OTROS LIBROS KAIRÓS:

Jean Baudrillard
CULTURA Y SIMULACRO

Incluye "A la sombra de las mayorías silenciosas"

Profundo ensayo sobre la lógica de la simulación que no tiene ya nada que ver con la lógica de los hechos. La lógica de la simulación se caracteriza por la precesión del modelo, ocultándonos sutilmente que la realidad ya no es la realidad.

Norman O. Brown
APOCALIPSIS Y/O METAMORFOSIS

Por fin el esperado libro del consagrado autor de *Eros y Tanatos* y *El cuerpo del amor*. Los ensayos que componen esta brillante obra, fruto del trabajo de treinta años, representan el esfuerzo por vivir bajo las secuelas de la visión post-marxista que comienza con el inicio de la guerra fría.

Xavier Rubert de Ventós
ENSAYOS SOBRE EL DESORDEN

La denuncia de un medio social y cultural degradado por el poder lleva a pensar que la defensa de este medio no depende de un orden *mejor*, sino de un orden *menor*.

G. W. F. Hegel
LA ARQUITECTURA

Texto precioso y poco familiar para conocer las ideas estéticas de Hegel sobre la arquitectura y su historia. Indispensable en la biblioteca de arquitectos e historiadores del arte.

G. Bateson, R. Birdwhistell, E. Goffman, E. T. Hall,
P. Watzlawick, D. Jackson, A. Schefflen y otros
LA NUEVA COMUNICACIÓN

Selección y estudio preliminar de Yves Winkin

El libro que reúne los textos básicos de la más moderna corriente de las ciencias sociales, con la famosa escuela de Palo Alto, la corriente de Filadelfia, los sociólogos de la vida cotidiana y figuras tan renombradas como Gregory Bateson o Paul Watzlawick.

José M. González Ruiz
DEL CUBO DE LA BASURA
En busca de los valores perdidos

Un análisis ameno e inteligente sobre los testimonios de los grandes pensadores del progreso: E. Fromm, F. Nietzsche, K. Popper, E. Morin, C. G. Jung, M. Ferguson, A. Finkelkraut, Ortega y Gasset, entre otros.

Alfred Buccino

LA POSMODERNIDAD

Jean Baudrillard, Douglas Crimp,
Hal Foster, Kenneth Frampton,
Jürgen Habermas, Frederic Jameson,
Rosalind Krauss, Craig Owens,
Edward W. Said, Gregory L. Ulmer

LA POSMODERNIDAD

Selección y Prólogo de Hal Foster

editorial **K**airós

Numancia, 117-121
08029 Barcelona

Título original: THE ANTI-AESTHETIC:
ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE

Traducción: Jordi Fibla

© 1983 by BAY PRESS
© de la edición en castellano:
1985 by Editorial Kairós, S.A.

Primera edición: Octubre 1985
Séptima edición: Diciembre 2008

ISBN-10: 84-7245-154-2
ISBN-13: 978-84-7245-154-4
Depósito legal: B-52.100/2008

Fotocomposición: Fepsa. Laforja, 23. 08006 Barcelona
Impresión y encuadernación: Índice. Fluvià, 81-87. 08019 Barcelona

Este libro ha sido impreso con papel certificado FSC, proviene de fuentes respetuosas con la sociedad y el medio ambiente y cuenta con los requisitos necesarios para ser considerado un "libro amigo de los bosques".

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Introducción al posmodernismo

Hal Foster

Lo primero que debemos preguntarnos es si existe el llamado posmodernismo y, en caso afirmativo, qué significa. ¿Es un concepto o una práctica, una cuestión de estilo local, todo un nuevo período o fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente en una época (digamos) postindustrial?

Los ensayos que componen este libro se ocupan de éstas y muchas otras cuestiones. Algunos críticos, como Rosalind Krauss y Douglas Crimp, definen el posmodernismo como una ruptura con el campo estético del modernismo. Otros, como Gregory Ulmer y Edward Said, se ocupan del «objeto de la poscrítica» y la política de la interpretación en la actualidad. Algunos, como Frederic Jameson y Jean Baudrillard, particularizan el momento posmoderno como un modo nuevo, «esquizofrénico» de espacio y tiempo. Otros, entre los que se encuentran Craig Owens y Kenneth Frampton, enmarcan su origen en el declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad. Pero todos los críticos, excepto Jürgen Habermas, tienen una creencia en común: que el proyecto de modernidad es ahora profundamente problemático.

Pero a pesar de los asaltos de pre, anti y posmodernistas por igual, el modernismo como práctica no ha fracasado. Por el contrario: el modernismo, al menos como tradición, ha «ganado», pero la suya es una victoria pírrica que no se

diferencia de la derrota, pues ahora el modernismo ha sido absorbido en gran parte. El modernismo fue inicialmente un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la «falsa normatividad» (Habermas) de su historia. Hoy, empero, es la cultura oficial. Como observa Jameson, somos nosotros quienes lo mantenemos: sus producciones, otrora escandalosas, están en la universidad, en el museo, en la calle. En una palabra, el modernismo, como escribe incluso Habermas, parece «dominante pero muerto».

Este estado de cosas sugiere que sólo excediéndolo sería posible salvar el proyecto moderno. Este es el imperativo de gran parte del arte vital en la actualidad, y es también uno de los incentivos de este libro. Pero, ¿cómo podemos exceder lo moderno? ¿Cómo podemos romper con un programa que convierte a la crisis en un valor (modernismo), o progresa más allá de la era del Progreso (modernidad), o transgrede la ideología de lo transgresivo (vanguardismo)? Podríamos decir, con Paul de Man, que cada período sufre un momento «moderno», un momento de crisis o ajuste de cuentas en el que *como* período se cohibe, pero esto es considerar lo moderno ahistóricamente, casi como una categoría. Ciertamente que la palabra puede haber «perdido una referencia fija histórica» (Habermas), pero la ideología no: el modernismo es una construcción cultural que se basa en condiciones específicas; tiene un límite histórico. Y uno de los motivos de estos ensayos es trazar ese límite, señalar nuestro cambio.

Un primer paso es, pues, especificar lo que pueda ser la modernidad. Su proyecto, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte «de acuerdo con su lógica interna». Este programa sigue en vigor, por ejemplo, en el modernismo de posguerra o tardío, con su acento en la pureza de cada arte y la autonomía de la cultura en su conjunto. Por rico que fuera en otro tiempo este proyecto disciplinario —y apremiante, dadas las incursiones del kitsch por un lado y el ámbito universitario por el otro— llegó sin embargo a oscurecer la cultura, a reificar sus formas, hasta tal punto que

provocó, al menos en el arte, un contraproyecto en forma de vanguardia anárquica (acuden a la mente especialmente el dadaísmo y el surrealismo). Este es el «modernismo» que Habermas opone al «proyecto de modernidad» y descarta como una negación de todas las esferas salvo una: «Nada queda de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se sigue un efecto emancipatorio».

Aunque reprimida en el modernismo tardío, esta «revuelta surrealista» reaparece en el arte posmodernista (o más bien se reafirma su crítica de la representación), pues el imperativo del posmodernismo es también «cambia el objeto mismo». Así, como escribe Kraus, la práctica posmodernista «no se define en relación con un medio dado... sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales». De este modo ha cambiado la misma naturaleza del arte, y también el objeto de la crítica: como observa Ulmer, ha ganado fama una nueva práctica «paraliteraria» que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas. De la misma manera, se rechaza la vieja oposición entre teoría y práctica, y especialmente, como apunta Owens, la rechazan los artistas feministas para quienes la intervención crítica es una necesidad táctica, política. El discurso del conocimiento no resulta menos afectado: como escribe Jameson, han emergido nuevos y extraordinarios proyectos en medio de las disciplinas académicas. «¿Hemos de considerar la obra de Michel Foucault, por ejemplo, como filosofía, historia, teoría social o ciencia política?» (Lo mismo podríamos preguntarnos de la «crítica literaria» de Jameson o Said).

Como atestigua la importancia de un Foucault, un Jacques Derrida o un Roland Barthes, el posmodernismo es difícil de concebir sin la teoría continental, en particular el estructuralismo y el postestructuralismo. Ambos nos han llevado a reflexionar en la cultura como un corpus de códigos o mitos (Barthes), como un conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales (Claude Lévi-Strauss). A esta luz, un poema o un cuadro no resulta necesariamente privilegiado, y es probable que el artefacto sea tratado menos como *obra* en términos modernistas —único, simbó-

lico, visionario— que como un *texto* en un sentido posmodernista, «ya escrito», alegórico, contingente.

Con este modelo textual, resulta clara una estrategia posmodernista: deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la «heterogeneidad de los textos» (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las «contradicciones sintéticas» (Frampton... en una palabra, desafiar sus narrativas dominantes con el «discurso de los otros» [Owens]).

Pero esta misma pluralidad puede ser problemática, pues el modernismo se compone de muchos modelos únicos (D. H. Lawrence, Marcel Proust...), y entonces «habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como existieron modernismos plenos en su lugar apropiado, ya que los primeros son al menos reacciones inicialmente específicas y locales *contra* esos modelos» (Jameson). Como resultado, estas formas diferentes podrían reducirse a la indiferencia, a descartar el posmodernismo considerándolo relativismo (de la misma manera que el postestructuralismo se desdeña como la noción absurda de que no existe nada «fuera del texto»). Creo que deberíamos ponernos en guardia contra esta combinación, pues el posmodernismo no es pluralismo, la noción quijotesca de que ahora todas las posiciones en la cultura son abiertas e iguales. Esta creencia apocalíptica de que nada marcha, de que ha llegado el «fin de las ideologías» no es más que el reverso de la creencia fatal de que nada funciona, que vivimos bajo un «sistema total» sin esperanza de rectificación, la misma aquiescencia que Ernest Mandel denomina la «ideología del capitalismo tardío».

Está claro que cada posición sobre el posmodernismo o en el interior de éste, está marcada por «afiliaciones» (Said) y programas históricos. Así pues, la manera de concebir el posmodernismo es esencial para determinar la manera en que representamos el presente y el pasado, en qué aspectos se hace hincapié y cuáles se reprimen, pues ¿qué significa periodizar desde el punto de vista del posmodernismo? ¿Argumentar que la nuestra es una era de la muerte del sujeto

(Baudrillard) o de la pérdida de las narrativas dominantes (Owens), afirmar que vivimos en una sociedad de consumo que hace difícil la oposición (Jameson) o en medio de una mediocracia en la que las humanidades son realmente marginales (Said)? Tales ideas no son apocalípticas: indican desarrollos desiguales, no rupturas netas y nuevos tiempos. Tal vez la mejor manera de concebir el posmodernismo sea, pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello. Esto, por lo menos, aclara el programa de este libro: desligar las formas culturales y las relaciones sociales emergentes (Jameson) y argumentar la importancia de hacerlo así.

Naturalmente, incluso ahora existen posiciones estandarizadas acerca del posmodernismo: es posible apoyar a éste como populista y atacar al modernismo como elitista, o por el contrario, apoyar al modernismo como elitista —considerándolo cultura propiamente dicha— y atacar el posmodernismo como mero *kitsch*. Lo que tales opiniones reflejan es que el posmodernismo se considera públicamente (sin duda con relación a la arquitectura moderna) como un giro necesario hacia la «tradición». Así pues, deseo bosquejar brevemente un posmodernismo de oposición, el único que anima este libro.

En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción. Estos ensayos se ocupan principalmente del primero, de su deseo de cambiar el objeto y su contexto social. El posmodernismo de reacción se conoce mucho mejor: aunque no es monolítico, le singulariza su repudio del modernismo. Este repudio, cuyos voceros más ruidosos tal vez sean los neoconversadores, pero que encontró eco en todas partes, es estratégico: como argumenta Habermas de modo convincente, los neoconservadores desgajan lo cultural de lo social, y luego culpan a las prácticas culturales (modernismo) de los males sociales

(modernización). Con esta confusión de causa y efecto, la cultura «adversaria» se denuncia incluso mientras se afirma el status quo económico y político... se propone, en efecto, una nueva cultura «afirmativa».

En consecuencia, la cultura sigue siendo una fuerza, pero principalmente de control social, una imagen gratuita trazada sobre el rostro de la instrumentalidad (Frampton). Así, este modernismo se concibe desde un punto de vista terapéutico, por no decir cosmético: como un retorno a las verdades de la tradición (en arte, familia, religión...). El modernismo reduce a un estilo (por ejemplo, el «formalismo» o el «estilo internacional») y se condena o suprime totalmente como un error cultural; se eluden los elementos pre y posmodernos y se preserva la tradición humanista. Pero, ¿qué es este retorno sino una resurrección de las tradiciones perdidas contrapuestas al modernismo, un plan maestro impuesto a un presente heterogéneo?

Vemos, pues, que surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la «falsa normatividad» de un posmodernismo reaccionario. En oposición (pero no solamente en oposición), un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.

Los ensayos que siguen son variados. Se tratan en ellos numerosos temas (arquitectura, escultura, pintura, fotografía, música, cinematografía...), pero como prácticas transformales, no como categorías ahistóricas. Se emplean así muchos métodos (estructuralismo y postestructuralismo, psicoanálisis lacaniano, crítica feminista, marxismo...), pero como modelos en conflicto, no como «enfoques» diversos.

Jürgen Habermas plantea los problemas básicos de una cultura heredera de la Ilustración, de modernismo y vanguardia, de una modernidad progresista y una posmodernidad reaccionaria. Afirma el rechazo moderno de la «nor-

mativa» pero previene contra las «falsas negaciones». Al mismo tiempo, denuncia el antimodernismo (neoconservador) como reaccionario. Opuesto tanto a la revolución como a la reacción, aboga por una nueva apropiación crítica del proyecto moderno.

En cierto sentido, sin embargo, esta crítica contradice la crisis, una crisis que Kenneth Frampton considera con respecto a la arquitectura moderna. La utopía implícita en la Ilustración y programática en el modernismo ha conducido a la catástrofe —los tejidos de las culturas no occidentales desgarrados, la ciudad occidental reducida a la megalópolis. Los arquitectos posmodernos tienden a responder superficialmente, con un «enmascaramiento» populista, un «vanguardismo» estilístico o una retirada en códigos herméticos. En cambio, Frampton pide una mediación crítica de las formas de la civilización moderna y la cultura local, una deconstrucción mutua de las técnicas universales y los ámbitos regionales.

La crisis de la modernidad se sintió radicalmente a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el momento citado con frecuencia como la ruptura posmodernista y que aún hoy es objeto de conflicto ideológico (sobre todo desautorización). Si esta crisis se experimentó como una rebelión de culturas exteriores, no estuvo menos marcada por una ruptura de la cultura interior, incluso en sus dominios más exclusivos, por ejemplo en escultura. Rosalind Krauss detalla cómo la lógica de la escultura moderna condujo en los años sesenta a su propia deconstrucción y a la del orden moderno de las artes basadas en el orden de la Ilustración de disciplinas diferenciadas y autónomas. Argumenta que hoy la escultura existe sólo como un término en un «campo expandido» de formas, todas derivadas estructuralmente. Esto, para Krauss, constituye la ruptura posmodernista: arte concebido desde el punto de vista de estructura, no del medio, orientado al «punto de vista cultural».

También Douglas Crimp plantea la existencia de una ruptura en el modernismo, en concreto con su definición del plano de representación. En la obra de Robert Rauschenberg

y otros, la superficie «natural», uniforme, de la pintura modernista es desplazada, mediante procedimientos fotográficos, por el emplazamiento completamente acultural, textural, de la imagen posmodernista. Crimp sugiere que esta ruptura estética puede señalar una ruptura epistemológica con la misma «tabla» o «archivo» del conocimiento moderno. Esto es lo que explora con respecto a la moderna institución del museo, cuya autoridad descansa en una presunción representacional, una «ciencia» de orígenes que no se somete a escrutinio. Así, afirma, la serie homogénea de obras en el museo está amenazada en el posmodernismo por la heterogeneidad de los textos.

Craig Owens también considera el posmodernismo como una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginados o reprimidos, el más significativo de los cuales es el feminismo. Owens argumenta que el feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico; político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones. Observa que esta crítica, se centra en gran manera en la práctica contemporánea de muchas mujeres artistas, a ocho de las cuales se refiere.

La crítica de la representación se asocia, naturalmente, con la teoría postestructuralista, a la que aquí se refiere Gregory Ulmer, el cual argumenta que la crítica, sus convenciones de representación, se transforman hoy como las artes lo hicieron con el advenimiento del modernismo. Detalla esta transformación desde el punto de vista del collage y el montaje (asociados con varios modernismos); deconstrucción (específicamente la crítica de la mimesis y el signo, asociada con Jacques Derrida); y la alegoría (una forma que atiende a la materialidad histórica del pensamiento, asociada ahora con Walter Benjamin). Ulmer argumenta que estas prácticas han conducido a nuevas formas culturales, ejemplos de las cuales son los escritos de Roland Barthes y las composiciones de John Cage.

Fredric Jameson confía menos en la disolución del signo y la pérdida de representación. Observa, por ejemplo, que el pastiche se ha convertido en una boga omnipresente (sobre todo en el cine), lo cual sugiere que nadamos en un mar de lenguajes privados, pero también nuestro deseo de que nos hagan volver a tiempos menos problemáticos que el nuestro. Esto, a su vez, indica un rechazo a ocupar el presente o a pensar históricamente, negativa que Jameson considera como característica de la «esquizofrenia» de la sociedad de consumo.

Jean Braudrillard también reflexiona sobre la disolución contemporánea del espacio y el tiempo públicos. Escribe que en un mundo de simulación se pierde la causalidad: el objeto ya no sirve como espejo del sujeto, y ya no hay una «escena», privada o pública, sino sólo información «obs-cena». En efecto, el yo se convierte en un «esquizo», una «pura pantalla... para todas las redes de influencia».

En un mundo así descrito, la misma esperanza de resistencia parece absurda: una resignación a la que objeta Edward Said. La posición de la información —o igualmente de la crítica— no puede decirse que sea neutral: ¿a quién beneficia? Y con esta pregunta cimienta estos textos en el presente contexto, «la era de Reagan». Para Said, el cruce de líneas posmodernas es muy evidente: el culto del «experto», la autoridad «del campo» se siguen manteniendo. En realidad, se asume tácitamente una «doctrina de no interferencia» por la que las «humanidades» y la «política» se mantienen alejadas entre sí. Pero esto sólo actúa para enrarecer a unas y liberar a la otra, y para ocultar las afiliaciones de ambas. El resultado es que las humanidades llegan a tener dos usos: disfrazar la operación nada humanística de la información y «representar la marginalidad humana». Así, pues, hemos cerrado el círculo completo: la Ilustración, el proyecto disciplinario de modernidad, ahora es engañoso; sirve para «congregaciones religiosas», no para «comunidades seculares», y esto induce al poder estatal. Para Said (como para el marxista italiano Antonio Gramsci) semejante poder reside tanto en las instituciones civiles como en las políticas y militares. Así, como Jameson, Said

insta a tener conocimiento de los aspectos «hegemónicos» de los textos culturales y propone una contrapráctica de interferencia. Aquí (en solidaridad con Frampton, Owens, Ulmer...), cita estas estrategias: una crítica de las representaciones oficiales, usos alternativos de las formas informacionales (como la fotografía) y una recuperación de (la historia de) los demás.

Aunque diversos, estos ensayos comparten muchas preocupaciones: una crítica de la representación (representaciones) occidental y las «supremas ficciones» modernas; un deseo de pensar bajo puntos de vista sensibles a la diferencia (de los demás sin oposición, de la heterogeneidad sin jerarquía); un escepticismo que considere las «esferas» autónomas de la cultura o «campos» separados de expertos; un imperativo de ir más allá de las filiaciones formales (de texto a texto) para trazar afiliaciones sociales (la «densidad» institucional del texto en el mundo); en una palabra, una voluntad de comprender el nexo presente de cultura y política y afirmar una práctica resistente tanto al modernismo académico como a la reacción política.

Estas preocupaciones se señalan aquí con la rúbrica «antiestética», cuya intención *no* es una afirmación más de la negación del arte o la representación como tales. El modernismo estuvo marcado por tales «negaciones», abrazado a la esperanza anárquica de un «efecto emancipador» o al sueño utópico de un tiempo de pura presencia, un espacio más allá de la representación. No es de esto de lo que se trata aquí: todas estas críticas dan por sentado que nunca estamos fuera de la representación, o más bien que nunca estamos fuera de la política. Aquí, pues, «antiestética» no es el signo de un nihilismo moderno —el cual con tanta frecuencia transgredió la ley sólo para confirmarla— sino más bien de una crítica que desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas.

La «antiestética» señala también que la misma noción de la estética, su red de ideas, se pone aquí en tela de juicio: la idea de que la experiencia estética existe separada, sin «objetivo», más allá de la historia, o que el arte puede ahora

producir un mundo a la vez (inter) subjetivo, concreto y universal, una totalidad simbólica. Como la expresión «posmodernismo», la «antiestética» señala, pues, una posición cultural sobre el presente: ¿son todavía válidas las categorías proporcionadas por la estética? (Por ejemplo, ¿no está ahora el modelo del gusto subjetivo amenazado por la mediación de masas, o el de la visión universal por el surgimiento de otras culturas?) De una manera más local, la «antiestética» también señala una práctica, de naturaleza disciplinaria cruzada, que es sensible a las formas culturales engranadas en una política (por ejemplo, el arte feminista) o arraigadas en un ámbito local, es decir, formas que niegan la idea de un dominio estético privilegiado.

Las aventuras de la estética constituyen uno de los grandes discursos de la modernidad: desde la época de su autonomía a través del «arte por el arte» hasta su posición como una categoría negativa necesaria, una crítica del mundo tal como es. Es este último momento (representado con brillantez en los escritos de Theodor Adorno) el que resulta difícil de abandonar: la noción de la estética como un intersticio subversivo, crítico en un mundo por lo demás instrumental. Ahora, sin embargo, hemos de considerar que también este espacio estético se eclipsa, o más bien que su criticalidad es ahora en gran parte ilusoria (y por ende instrumental). En tal caso, la estrategia de un Adorno, de «compromiso negativo», podría requerir revisión o rechazo, y habría que idear una nueva estrategia de interferencia (asociada con Gramsci). Este, al menos, es el impulso de los ensayos que componen este libro. Semejante estrategia sigue siendo, desde luego, romántica si no es consciente de sus propios límites, que en el mundo actual son realmente estrictos. Pero, con todo, hay una cosa clara: ante una cultura de reacción por todas partes, se necesita una práctica de resistencia.

La modernidad, un proyecto incompleto

Jürgen Habermas

En la edición de 1980 de la Bienal de Venecia se admitió a los arquitectos, los cuales siguieron así a los pintores y cineastas. La nota que sonó en aquella primera bienal de arquitectura fue de decepción, y podríamos describirla diciendo que quienes exhibieron sus trabajos en Venecia formaban una vanguardia de frentes invertidos. Quiero decir que sacrificaban la tradición de modernidad a fin de hacer sitio a un nuevo historicismo. En aquella ocasión, un crítico del periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, propuso una tesis cuya importancia rebasa con mucho aquel acontecimiento en concreto para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: «La posmodernidad se presenta claramente como antimodernidad». Esta afirmación describe una corriente emocional de nuestro tiempo que ha penetrado en todas las esferas de la vida intelectual, colocando en el orden del día teorías de postilustración, posmodernidad e incluso posthistoria.

La frase «los antiguos y los modernos» nos remite a la historia. Empecemos por definir estos conceptos. El término «moderno» tiene una larga historia, que ha sido investigada por Hans Robert Jauss¹. La palabra «moderno» en

El texto de este ensayo corresponde inicialmente a una charla dada en septiembre de 1980, cuando la ciudad de Frankfurt galardonó a Habermas con el premio Theodor W. Adorno. En marzo de 1981 se dio como conferencia en la Universidad de Nueva York, y en el invierno de ese año fue publicado bajo el título «Modernidad contra posmodernidad» en *New German Critique*. Se reproduce aquí con permiso del autor y el editor.

su forma latina «modernus» se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. El término «moderno», con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo.

Algunos escritores limitan este concepto de «modernidad» al Renacimiento, pero esto, históricamente, es demasiado reducido. La gente se consideraba moderna tanto durante el período de Carlos el Grande, en el siglo XII, como en Francia a fines del siglo XVII, en la época de la famosa «querrela de los antiguos y los modernos». Es decir, que el término «moderno» apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos períodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación.

El hechizo que los clásicos del mundo antiguo proyectaron sobre el espíritu de tiempos posteriores se disolvió primero con los ideales de la Ilustración francesa. Específicamente, la idea de ser «moderno» dirigiendo la mirada hacia los antiguos cambió con la creencia, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso infinito del conocimiento y el avance infinito hacia la mejoría social y moral. Otra forma de conciencia modernista se formó a raíz de este cambio. El modernista romántico quería oponerse a los ideales de la antigüedad clásica; buscaba una nueva época histórica y la encontró en la idealizada Edad Media. Sin embargo, esta nueva era ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo. En el curso del XIX emergió de este espíritu romántico la conciencia radicalizada de modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a

mediados del siglo pasado. Desde entonces, la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es «lo nuevo», que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente «de moda» quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico. Naturalmente, todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo, y en este sentido hablamos, por ejemplo, de modernidad clásica con respecto a la historia del arte moderno. La relación entre «moderno» y «clásico» ha perdido claramente una referencia histórica fija.

La disciplina de la modernidad estética

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía.

Pero estos tanteos hacia adelante, esta anticipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente. La conciencia del tiempo nuevo, que accede a la filosofía en los escritos de Bergson, hace

más que expresar la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia, la discontinuidad en la vida cotidiana. El nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable.

Esto explica el lenguaje bastante abstracto con el que el temperamento modernista ha hablado del «pasado». Las épocas individuales pierden sus fuerzas distintivas. La memoria histórica es sustituida por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia, un sentido del tiempo en el que la decadencia se reconoce de inmediato en lo bárbaro, lo salvaje y primitivo. Observamos la intención anarquista de hacer estallar la continuidad de la historia, y podemos considerarlo como la fuerza subversiva de esta nueva conciencia histórica. La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada en vanguardia no es simplemente ahistórica, sino que se dirige contra lo que podría denominarse una falsa normatividad en la historia. El espíritu moderno, de vanguardia, ha tratado de usar el pasado de una forma diferente; se deshace de aquellos pasados a los que ha hecho disponibles la erudición objetivadora del historicismo, pero al mismo tiempo opone una historia neutralizada que está encerrada en el museo del historicismo.

Inspirándose en el espíritu del surrealismo, Walter Benjamin construye la relación de la modernidad con la historia en lo que podríamos llamar una actitud posthistoricista. Nos recuerda la comprensión de sí misma de la Revolución Francesa. «La Revolución citaba a la antigua Roma, de la misma manera que la moda cita un vestido antiguo. La

moda tiene olfato para lo que es actual, aunque esto se mueva dentro de la espesura de lo que existió en otro tiempo». Este es el concepto que tiene Benjamin de la *Jetztzeit*, del presente como un momento de revelación; un tiempo en el que están enredadas las esquivas de una presencia mesiánica. En este sentido, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de revelaciones momentáneas.

Ahora bien, este espíritu de modernidad estética ha empezado recientemente a envejecer. Ha sido recitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los setenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una respuesta mucho más débil que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de viaje de la modernidad, observó ya a mediados de los sesenta que «la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno». Desde entonces la obra de Peter Bürger nos ha enseñado a hablar de arte de «posvanguardia», término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista². Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Señala una despedida a la modernidad? Considerándolo de un modo más general, ¿acaso la existencia de una posvanguardia significa que hay una transición a ese fenómeno más amplio llamado posmodernidad?

De hecho, así es cómo Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos, interpreta las cosas. En su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Bell argumenta que la crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente se remontan a una división entre cultura y sociedad. La cultura modernista ha llegado a penetrar los valores de la vida cotidiana; la vida del mundo está infectada por el modernismo. Debido a las fuerzas del modernismo, el principio del desarrollo y expresión ilimitados de la personalidad propia, la exigencia de una auténtica experiencia personal y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada han llegado a ser dominantes. Según Bell, este temperamento desencadena motivos hedonísticos irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Además, la cultura modernista es totalmente in-

compatible con la base moral de una conducta racional con finalidad. De este modo, Bell aplica la carga de la responsabilidad para la disolución de la ética protestante (fenómeno que ya había preocupado a Max Weber) en la «cultura adversaria». La cultura, en su forma moderna, incita el odio contra las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que ha llegado a racionalizarse bajo las presiones de los imperativos económicos y administrativos.

Hay en este planteamiento una idea compleja que llama la atención. Se nos dice, por otro lado, que el impulso de modernidad está agotado; quien se considere vanguardista puede leer su propia sentencia de muerte. Aunque se considera a la vanguardia todavía en expansión, se supone que ya no es creativa. El modernismo es dominante pero está muerto. La pregunta que se plantean los neoconservadores es ésta: ¿cómo pueden surgir normas en la sociedad que limiten el libertinaje, restablezcan la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué nuevas normas constituirán un freno de la nivelación producida por el estado de bienestar social de modo que las virtudes de la competencia individual para el éxito puedan dominar de nuevo? Bell ve un renacimiento religioso como la única solución. La fe religiosa unida a la fe en la tradición proporcionará individuos con identidades claramente definidas y seguridad existencial.

Modernidad cultural y modernización de la sociedad

Desde luego, no es posible hacer aparecer por arte de magia las creencias compulsivas que imponen autoridad. En consecuencia, los análisis como el de Bell sólo abocan a una actitud que se está extendiendo en Alemania tanto como en Estados Unidos: en enfrentamiento intelectual y político con los portadores de la modernidad cultural. Citaré a Peter Steinfels, un observador del nuevo estilo que los

neoconservadores han impuesto en la escena intelectual en los años setenta:

La lucha toma la forma de exponer toda manifestación de lo que podría considerarse una mentalidad opositora y descubrir su «lógica» para vincularla a las diversas formas de extremismo: trazar la conexión entre modernismo y nihilismo... entre regulación gubernamental y totalitarismo, entre crítica de los gastos en armamento y subordinación al comunismo, entre la liberación femenina y los derechos de los homosexuales y la destrucción de la familia... entre la izquierda en general y el terrorismo, antisemitismo y fascismo...³

El enfoque *ad hominem* y la amargura de estas acusaciones intelectuales han sido también voceadas ruidosamente en Alemania. No deberían explicarse tanto de acuerdo con la psicología de los escritores neoconservadores, sino que más bien están enraizados en la debilidad analítica de la misma doctrina conservadora.

El neoconservadurismo dirige hacia el modernismo cultural las incómodas cargas de una modernización capitalista con más o menos éxito de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora difumina la relación entre el grato proceso de la modernización social, por un lado, y el lamentado desarrollo cultural por el otro. Los neoconservadores no revelan las causas económicas y sociales de las actitudes alteradas hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuencia, atribuyen el hedonismo, la falta de identificación social, la falta de obediencia, el narcisismo, la retirada de la posición social y la competencia por el éxito, al dominio de la «cultura». Pero, de hecho, la cultura interviene en la creación de todos estos problemas de una manera muy indirecta y mediadora.

Según la opinión neoconservadora, aquellos intelectuales que todavía se sienten comprometidos con el proyecto de modernidad aparecen como los sustitutos de esas causas no analizadas. El estado de ánimo que hoy alimenta el neoconservadurismo no se origina en modo alguno en el descontento por las consecuencias antinómicas de una cultura que sale

de los museos y penetra en la corriente de la vida ordinaria. Este descontento no ha sido ocasionado por los intelectuales modernistas, sino que arraiga en profundas reacciones contra el proceso de modernización de la sociedad. Bajo las presiones de la dinámica del crecimiento económico y los éxitos organizativos del estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en las formas anteriores de la existencia humana. Podríamos describir esta subordinación de los diversos ámbitos de la vida bajo los imperativos del sistema como algo que perturba la infraestructura comunicativa de la vida cotidiana.

Así, por ejemplo, las protestas neopopulistas sólo expresan con agudeza un temor extendido acerca de la destrucción del medio urbano y natural y de formas de sociabilidad humana. Hay cierta ironía en estas protestas bajo el punto de vista neoconservador. Las tareas de transmitir una tradición cultural, de la integración social y de la socialización requieren la adhesión a lo que denomino racionalidad comunicativa. Pero las ocasiones de protesta y descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas en la reproducción y transmisión de valores y normas, están penetradas por una forma de modernización guiada por normas de racionalidad económica y administrativa... en otras palabras, por normas de racionalización completamente distintas de las de la racionalidad comunicativa de las que dependen aquellas esferas. Pero las doctrinas neoconservadoras, precisamente, desvían nuestra atención de tales procesos sociales: proyectan las causas, que no sacan a la luz, en el plano de una cultura subversiva y sus abogados.

Sin duda la modernidad cultural genera también sus propias aporías. Con independencia de las consecuencias de la modernización social y dentro de la perspectiva del mismo desarrollo cultural, se originan motivos para dudar del proyecto de modernidad. Tras haber tratado de una débil clase de crítica de la modernidad —la del neoconservadurismo— me ocuparé ahora de la modernidad y sus descontentos en un dominio diferente que afecta a esas aporías de la modernidad cultural, problemas que con frecuencia sólo sirven

como pretexto de posiciones que o bien claman por una posmodernidad, o bien recomiendan el regreso a alguna forma de premordenidad, o arrojan radicalmente por la borda a la modernidad.

El proyecto de la Ilustración

La idea de modernidad va unida íntimamente al desarrollo del arte europeo, pero lo que denomino «el proyecto de modernidad» tan sólo se perfila cuando prescindimos de la habitual concentración en el arte. Iniciaré un análisis diferente recordando una idea de Max Weber, el cual caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas visiones del mundo más antiguas podían organizarse para que quedasen bajo aspectos específicos de validez: verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza. Entonces podían tratarse como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad, o de gusto. El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte podían, a su vez, institucionalizarse. Cada dominio de la cultura se podía hacer corresponder con profesiones culturales, dentro de las cuales los problemas se tratarían como preocupaciones de expertos especiales. Este tratamiento profesionalizado de la tradición cultural pone en primer plano las dimensiones intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognoscitiva-instrumental, moral-práctica y estética-expresiva, cada una de éstas bajo el control de especialistas que parecen más dotados de lógica en estos aspectos concretos que otras personas. El resultado es que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la del

público en general. Lo que acrecienta la cultura a través del tratamiento especializado y la reflexión no se convierte inmediata y necesariamente en la propiedad de la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de esta clase aumenta la amenaza de que el común de las gentes, cuya sustancia tradicional ya ha sido devaluada se empobrezca más y más.

El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana.

Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. El siglo XX ha demolido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte ha llegado a significar la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su separación de la hermenéutica de la comunicación cotidiana. Esta división es el problema que ha dado origen a los esfuerzos para «negar» la cultura de los expertos. Pero el problema subsiste: ¿habríamos de tratar de asirnos a las *intenciones* de la Ilustración, por débiles que sean, o deberíamos declarar a todo el proyecto de la modernidad como una causa perdida? Ahora quiero volver al problema de la cultura artística, tras haber explicado por qué, históricamente, la modernidad estética es sólo parte de una modernidad cultural en general.

Los falsos programas de la negación de la cultura

Simplificando mucho, diría que en la historia del arte moderno es posible detectar una tendencia hacia una autonomía cada vez mayor en la definición y la práctica del arte. La categoría de «belleza» y el dominio de los objetos bellos se constituyeron inicialmente en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música se institucionalizaron como actividades independientes de la vida religiosa y cortesana. Finalmente, hacia mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte que alentó al artista a producir su obra de acuerdo con la clara conciencia del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética podía entonces convertirse en un proyecto deliberado: el artista de talento podía prestar auténtica expresión a aquellas experiencias que tenía al encontrar su propia subjetividad descentrada, separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana.

A mediados del siglo XIX, en la pintura y la literatura, se inició un movimiento que Octavio Paz encuentra ya comprendido en la crítica de arte de Baudelaire. Color, líneas, sonidos y movimiento dejaron de servir primariamente a la causa de la representación; los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron en el objeto estético. En consecuencia, Theodor W. Adorno pudo dar comienzo a su *Teoría Estética* con la siguiente frase: «Ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir». Y esto es lo que el surrealismo había negado: *das Existenzrecht der Kunst als Kunst*. Desde luego, el surrealismo no habría cuestionado el derecho del arte a existir si el arte moderno ya no hubiera presentado una promesa de felicidad relativa a su propia relación «con el conjunto» de la vida. Para Schiller, esta promesa la hacía la intuición estética, pero no la cumplía. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller nos hablan de una utopía que va más allá del mismo arte. Pero en la época de Baudelaire,

quien repitió esta *promesse de bonheur* a través del arte, la utopía de reconciliación se ha agriado. Ha tomado forma una relación de contrarios. El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Esta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intocabilidad de la autonomía completa. A partir de esas corrientes emocionales se reunieron al fin aquellas energías explosivas que abocaron al intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida.

Pero todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano; los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, retraer todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas... todas estas empresas se han revelado como experimentos sin sentido. Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver. Dieron una nueva legitimidad, como fines en sí mismas, a la apariencia como el medio de la ficción, a la trascendencia de la obra de arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planeado de la producción artística, así como a la condición cognoscitiva especial de los juicios sobre el gusto. El intento radical de negar el arte ha terminado irónicamente por ceder, debido exactamente a esas categorías a través de las cuales la estética de la Ilustración ha circunscrito el dominio de su objeto. Los surrealistas libraron la guerra más extrema, pero dos errores en concreto destruyeron aquella revuelta. Primero, cuando se rompen los recipientes de una esfera cultural desarrollada de manera autónoma, el contenido se dispersa. Nada queda de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se sigue un efecto emancipador.

Su segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la comunicación cotidiana, los significados cognoscitivos,

las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las evaluaciones deben relacionarse entre sí. Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas, cognoscitiva, moral-práctica y expresiva. En consecuencia, una vida cotidiana racionalizada difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural mediante la apertura de una sola esfera cultural —el arte— proporcionando así acceso a uno sólo de los complejos de conocimiento especializados. La revuelta surrealista sólo habría sustituido a una abstracción.

En las esferas del conocimiento teórico y la moralidad, existen paralelos a este intento fallido de lo que podríamos llamar la falsa negación de la cultura, sólo que son menos pronunciados. Desde los tiempos de los Jóvenes Hegelianos, se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, la cuestión de la relación entre teoría y práctica ha quedado planteada. Sin embargo, los intelectuales marxistas formaron un movimiento social; y sólo en sus periferias hubo intentos sectarios de llevar a cabo un programa de negación de la filosofía similar al programa surrealista para negar el arte. Un paralelo con los errores surrealistas se hace visible en estos programas cuando uno observa las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesibles. Vemos, en cambio, que bajo ciertas circunstancias, emerge una relación entre las actividades terroristas y la extensión excesiva de cualquiera de estas esferas en otros dominios: serían ejemplos de ello las tendencias a estetizar la política, sustituirla por el rigorismo moral o someterlo al dogmatismo de una doctrina. Sin embargo, estos fenómenos no deberían llevarnos a denunciar las intenciones de la tradición de la Ilustración superviviente como intenciones enraizadas en una «razón terrorista».⁴ Quienes meten en el mismo saco el proyecto de modernidad con el

estado de conciencia y la acción espectacular del terrorista individual no son menos cortos de vista que quienes afirman que el incomparablemente más persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad, en los sótanos de la policía militar y secreta, y en los campamentos e instituciones, es la *raison d'être* del estado moderno, sólo porque esta clase de terror administrativo hace uso de los medios coercitivos de las modernas burocracias.

Alternativas

Creo que en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad. Tal vez los tipos de recepción del arte puedan ofrecer un ejemplo que al menos indica la dirección de una salida.

El arte burgués tuvo, a la vez, dos expectativas por parte de sus públicos. Por un lado, el lego que gozaba del arte debía educarse para llegar a ser un experto. Por otro lado, debía también comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y relaciona las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida. Esta segunda, y al parecer inocua, manera de experimentar el arte ha perdido sus implicaciones radicales exactamente porque tenía una relación confusa con la actitud de ser experto y profesional.

Con seguridad, la producción artística se secaría si no se llevase a cabo en forma de un tratamiento especializado de problemas autónomos y si cesara de ser la preocupación de expertos que no prestan demasiada atención a las cuestiones exotéricas. Por ello los artistas y los críticos aceptan el hecho de que tales problemas caen bajo el hechizo de lo que antes llamé la «lógica interna» de un dominio cultural. Pero esta aguda delineación, esta concentración exclusiva en un solo aspecto de validez y la exclusión de aspectos de verdad y justicia, se quiebra tan pronto como la experiencia

estética se lleva a la historia de la vida individual y queda absorbida por la vida ordinaria. La recepción del arte por parte del lego, o por el «experto cotidiano», va en una dirección bastante diferente que la recepción del arte por parte del crítico profesional.

Albrecht Wellmer me ha llamado la atención hacia la manera en que una experiencia estética que no se enmarca alrededor de los juicios críticos de los expertos del gusto puede tener alterada su significación: en cuanto tal experiencia se utiliza para iluminar una situación de historia de la vida y se relaciona con problemas vitales, penetra en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética. Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades a cuya luz percibimos el mundo. Impregna también nuestras significaciones cognitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros. Pondré un ejemplo de este proceso.

Esta manera de recibir y relacionar el arte se sugiere en el primer volumen de la obra *Las estéticas de resistencia* del escritor germano-sueco Peter Weiss, el cual describe el proceso de reapropiación del arte presentando un grupo de trabajadores políticamente motivados, hambrientos de conocimiento, en Berlín, en 1937⁵. Se trataba de jóvenes que, mediante su educación en una escuela nocturna, adquirieron los medios intelectuales para sondear la historia general y social del arte europeo. A partir del resistente edificio de esta mente objetiva, encarnado en obras de arte que veían una y otra vez en los museos de Berlín, empezaron a extraer sus propios fragmentos de piedra que reunieron en el contexto de su propio medio, el cual estaba muy alejado del de la educación tradicional así como del régimen entonces existente. Estos jóvenes trabajadores iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio medio, hasta que fueron capaces de iluminar ambos.

En ejemplos como éste, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista del común de las gentes, podemos discernir un elemento que hace justicia a las intenciones de las desesperadas rebeliones

surrealistas, quizá incluso más que los intereses de Brecht y Benjamin acerca de cómo funciona el arte, los cuales, aunque han perdido su aura, aún podrían ser recibidos de maneras iluminadoras. En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos. El proyecto apunta a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. Sin embargo, esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha de llegar a ser capaz a desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos.

Si no me equivoco, hoy las oportunidades de lograr esto no son muy buenas. Más o menos en todo el mundo occidental se ha producido un clima que refuerza los procesos de modernización capitalista así como las tendencias críticas del modernismo cultural. La desilusión por los mismos fracasos de esos programas que pedían la negación del arte y la filosofía ha llegado a servir como pretexto de las posiciones conservadoras.

Los «jóvenes conservadores» recapitulan la experiencia básica de la modernidad estética. Afirman como propias las revelaciones de una subjetividad descentralizada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia salen del mundo moderno. Sobre la base de las actitudes modernistas justifican un antimodernismo irreconciliable. Relegan a la esfera de lo lejano y lo arcaico los poderes espontáneos de la imaginación, la propia experiencia y la emoción. De manera maniquea, yuxtaponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, ya sea la fuerza de voluntad o la soberanía, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea conduce de Georges, a través de Michel Foucault, a Jacques Derrida.

Los «viejos conservadores» no se permiten la contamina-

ción del modernismo cultural. Observan con tristeza el declive de la razón sustantiva, la diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte, la visión del mundo entero y su racionalidad meramente procesal y recomiendan una retirada a una posición *anterior* a la modernidad. El neoaristotelismo, en particular, disfruta hoy de cierto éxito. Ante la problemática de la ecología, se permite pedir una ética cosmológica. (Como pertenecientes a esta escuela, que se origina en Leo Strauss, podemos citar las interesantes obras de Hans Jonas y Robert Spaemann).

Finalmente, los neoconservadores acogen con beneplácito el desarrollo de la ciencia moderna, siempre que ésta no rebese su esfera, la de llevar adelante el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Además, recomiendan una política orientada a quitar la espoleta al contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una tesis, la ciencia, cuando se la comprende como es debido queda irrevocablemente exenta de sentido para la orientación de las masas. Otra tesis es que la política debe mantenerse lo más alejada posible de las exigencias de justificación moral-práctica. Y una tercera tesis afirma la pura inmanencia del arte, pone en tela de juicio que tenga un contenido utópico y señala su carácter ilusorio a fin de limitar a la intimidad la experiencia estética. (Aquí podríamos mencionar al primer Wittgenstein, el Carl Schmitt del período medio y el Gottfried Benn del último período). Pero con el decisivo confinamiento de la ciencia, la moralidad y el arte a esferas autónomas separadas del común de las gentes y administradas por expertos, lo que queda del proyecto de modernidad cultural es sólo lo que tendríamos si abandonáramos del todo el proyecto de modernidad. Como sustitución uno señala tradiciones que, sin embargo, se consideran inmunes a las exigencias de justificación (normativa) y validación.

Naturalmente, esta tipología, como cualquier otra, es una simplificación, pero puede que no sea del todo inútil para el análisis de las confrontaciones intelectuales y políticas contemporáneas. Me temo que las ideas de antimodernidad, junto con un toque adicional de premodernidad, se están

popularizando en los círculos de la cultura alternativa. Cuando uno observa las transformaciones de la conciencia dentro de los partidos políticos en Alemania, resulta visible un nuevo cambio ideológico (*Tendenzwende*). Y ésta es la alianza de posmodernistas con premodernistas. Me parece que no hay ningún partido concreto que monopolice el ultraje a los intelectuales y la posición del neoconservadurismo. En consecuencia, tengo buenas razones para agradecer el espíritu liberal con el que la ciudad de Frankfurt me ofrece un premio que lleva el nombre de Theodor Adorno, uno de los hijos más significativos de esta ciudad, que como filósofo y escritor ha caracterizado la imagen del intelectual en nuestro país de una manera incomparable, y, aún más, se ha convertido en la misma imagen de la emulación para el intelectual.

Referencias

1. Jaus es un destacado historiador de la literatura y crítico alemán que participa de la «estética de recepción», una clase de crítica relacionada con la crítica de reacción del lector en Alemania [Ed.]
2. Para las opiniones de Paz sobre la vanguardia, véase en particular *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974). Sobre Bürger véase *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, otoño 1983). [Ed.]
3. Peter Steinfels, *The Neoconservatives* (Nueva York: Simon and Schuster, 1979), p. 65.
4. La frase «estetizar la política» recuerda la famosa formulación del falso programa social de los fascistas en «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica». Esta crítica de Habermas de los críticos de la Ilustración parece dirigida no tanto a Adorno y Max Horkheimer que a los *nouveaux philosophes* contemporáneos (Bernard-Henry Lévy, etc.) y sus equivalentes alemanes y norteamericanos. [Ed.]
5. Se refiere a la novela *Die Asthetik des Winderstands* (1975-78), por el autor de *Marat/Sade*. La obra de arte «reapropiada» por los trabajadores es el altar de Pérgamo, emblema de poder, clasicismo y racionalidad. [Ed.]

Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia

Kenneth Frampton

Si bien el fenómeno de la universalización es un avance de la humanidad, al mismo tiempo constituye una especie de destrucción sutil, no sólo de las culturas tradicionales, lo cual quizá no fuera una pérdida irreparable, sino también de lo que llamaré en lo sucesivo el núcleo creativo de las grandes culturas, ese núcleo sobre cuya base interpretamos la vida, lo que llamaré por anticipado el núcleo ético y mítico de la humanidad. De ahí brota el conflicto. Tenemos la sensación de que esta única civilización mundial ejerce al mismo tiempo una especie de desgaste a expensas de los recursos culturales que formaron las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos perturbadores, por la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es la contrapartida absurda de lo que llamaba yo cultura elemental. En todos los lugares del mundo uno encuentra la misma mala película, las mismas máquinas tragaperras, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje por la propaganda, etc. Parece como si la humanidad, al enfocar en masse una cultura de consumo básico, se hubiera detenido también en masse en un nivel subcultural. Así llegamos al problema crucial con el que se encuentran las naciones que están saliendo de la subdesarrollo. A fin de llegar a la ruta que conduce a la modernización, ¿es necesario desechar el viejo pasado cultural que ha sido la razón de ser de una nación?... De

aquí la paradoja: por un lado, tiene que arraigar en el suelo de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual y cultural ante la personalidad colonialista. Pero a fin de tomar parte en la civilización moderna, es necesario al mismo tiempo tomar parte en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el puro y simple abandono de todo un pasado cultural. Es un hecho: no toda cultura puede soportar y absorber el choque de la moderna civilización. Existe esta paradoja: cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal.¹

Paul Ricoeur, Historia y verdad

1. Cultura y civilización

La construcción moderna está ahora tan condicionada universalmente por el perfeccionamiento de la tecnología, que la posibilidad de crear formas urbanas significativas se ha hecho en extremo limitada. Las restricciones impuestas conjuntamente por la distribución automotriz y el juego volátil de la especulación del terreno contribuyen a limitar el alcance del diseño urbano hasta tal punto que cualquier intervención tiende a reducirse ya sea a la manipulación de elementos predeterminados por los imperativos de la producción, ya sea a una clase de enmascaramiento superficial que el desarrollo moderno requiere para facilitar la comercialización y el mantenimiento del control social. Hoy la práctica de la arquitectura parece estar cada vez más polarizada entre, por un lado, un enfoque de la llamada «alta tecnología», basado exclusivamente en la producción, y, por otro lado, la provisión de una «fachada compensatoria» para cubrir las ásperas realidades de este sistema universal. Vemos así edificios cuya estructura no guarda ninguna relación con la escenografía «representativa» que se aplica tanto en el interior como en el exterior de la construcción.

Hace veinte años, la interacción dialéctica entre civilización y cultura todavía proporcionaba la posibilidad de mantener cierto control general sobre la forma y la significación de la estructura urbana. Pero en las dos últimas décadas se ha producido una transformación radical de los centros metropolitanos en el mundo desarrollado. Las estructuras de la ciudad, que a principios de los años 1960 seguían siendo esencialmente del siglo XIX, han sido cubiertas progresivamente por los dos elementos simbióticos del desarrollo megalopolitano: el alto edificio autoestable y la sinuosa autopista. El primero ha llegado por fin a adquirir su pleno significado como el principal instrumento para obtener los grandes beneficios por el aumento del valor del terreno que ha propiciado la segunda. El típico centro de la ciudad que, hasta hace veinte años, todavía presentaba una mezcla de barrios residenciales con industria terciaria y secundaria se ha convertido ahora en poco más que en paisaje urbano *burolandschaft*: la victoria de la civilización universal sobre la cultura modulada localmente. La penosa situación planteada por Ricoeur —es decir, «cómo llegar a ser moderno y volver a las fuentes»—² parece ahora circundada por el empuje apocalíptico de la modernización, mientras que el terreno en el que el núcleo mítico-ético de una sociedad podría arraigar ha sido erosionado por la rapacidad del desarrollo.³

Desde los inicios de la Ilustración, la *civilización* se ha preocupado esencialmente de la razón instrumental, mientras que la *cultura* se ha dirigido a los detalles específicos de expresión, a la realización del ser y la evolución de su realidad psicosocial *colectiva*. Hoy la civilización tiende a estar cada vez más enredada en una interminable cadena de «medios y fines», en la que, según Hannah Arendt, «el 'a fin de' se ha convertido en el contenido del 'por el bien de'; la utilidad establecida como significado genera falta de sentido».⁴

2. El auge y la caída de la vanguardia

La emergencia de la vanguardia es inseparable de la modernización de la sociedad y la arquitectura. Durante el último siglo y medio la cultura de vanguardia ha asumido diferentes papeles, unas veces facilitando el proceso de modernización y actuando así, en parte, como una forma progresista y liberadora, y a veces oponiéndose virulentamente al positivismo de la cultura burguesa. En general, la arquitectura de vanguardia ha jugado un papel positivo con respecto a la trayectoria progresista de la Ilustración. Ejemplo de ello es el papel jugado por el neoclasicismo, el cual, desde mediados del siglo XVIII en adelante, sirve a la vez como símbolo y como instrumento para la propagación de la civilización universal. Sin embargo, a mediados del siglo XIX la vanguardia histórica asume una postura adversaria tanto hacia los procesos industriales como hacia la forma neoclásica. Esta es la primera reacción concertada por parte de la «tradición» al proceso de modernización, mientras el renacimiento gótico y los movimientos de «artes y oficios» adoptan una actitud categóricamente negativa hacia el utilitarismo y la división del trabajo. A pesar de esta crítica, la modernización continúa sin disminución, y durante la última mitad del XIX el arte burgués se distancia progresivamente de las ásperas realidades del colonialismo y la explotación paleotecnológica. Así, a fines de siglo el vanguardista Art Nouveau se refugia en la tesis compensatoria del «arte por el arte», retirándose a mundos de ensueño nostálgicos o fantasmagóricos inspirados por el hermetismo catártico de las óperas de Wagner.

Sin embargo, la vanguardia progresiva emerge con plena fuerza poco después del inicio del siglo, con el advenimiento del futurismo. Esta crítica inequívoca del *ancien régime* da origen a las principales formaciones culturales positivas de los años veinte: purismo, neoplasticismo y constructivismo. Estos movimientos constituyen la última ocasión en la que el vanguardismo radical es capaz de identificarse sinceramente en el proceso de modernización. En la inmediata

posguerra tras la primera conflagración mundial —«la guerra para poner fin a todas las guerras»— los triunfos de la ciencia, la medicina y la industria parecían confirmar la promesa liberadora del proyecto moderno. Pero en los años treinta, el atraso prevaleciente y la inseguridad crónica de las masas recién urbanizadas, los trastornos causados por la guerra, la revolución y la depresión económica, seguidos por una súbita y crucial necesidad de estabilidad psicosocial frente a las crisis globales políticas y económicas, todo esto induce a un estado de cosas en el que los intereses tanto del capitalismo monopolista como el de estado están, por primera vez en la historia moderna, divorciados de los impulsos liberadores de la modernización cultural. La civilización universal y la cultura mundial no pueden servir como base para sustentar el «mito del Estado», y una reacción-formación sucede a otra como los fundadores de vanguardia históricos sobre las piedras de la guerra civil española.

Entre estas reacciones, no es la menor de ellas la reafirmación de la estética neokantiana como sustituto del proyecto moderno culturalmente liberador. Confundidos por la intervención del estalinismo en la política y la cultura, los anteriores protagonistas de izquierda de la modernización sociocultural recomiendan ahora una retirada estratégica del proyecto de transformar totalmente la realidad existente. Esta renuncia se predica en la creencia de que mientras persista la lucha entre socialismo y capitalismo (con la política manipuladora de la cultura de masas que este conflicto comporta necesariamente), el mundo moderno no puede seguir acariciando la perspectiva de desarrollar una cultura marginal, liberadora, vanguardista que rompería (o hablaría del rompimiento) con la historia de la represión burguesa. Cercana a *l'art pour l'art*, esta posición fue propuesta primero como una *holding pattern* en «La vanguardia y el kitsch», escrito por Clement Greenberg en 1939. Este ensayo concluye de una manera más bien ambigua con las palabras: «Hoy nos volvemos al socialismo *simplemente* para la preservación de cualquier cultura viva a la que tengamos derecho ahora.»⁵ Greenberg volvió a formular

esta posición en términos específicamente formalistas en su ensayo «Pintura moderna» de 1965, en el que escribió:

Habiéndoles negado la Ilustración todas las tareas que podían realizar seriamente, [las artes] parecían como si fueran a asimilarse al puro y simple entretenimiento, y éste parecía como si fuera a ser asimilado, al igual que la religión, por la terapia. Las artes sólo podrían salvarse de esta igualación a un nivel más bajo si demostraran que la clase de experiencia que proporcionaban es valiosa por derecho propio y no puede obtenerse de ninguna otra clase de actividad.⁶

A pesar de esta postura intelectual defensiva, las artes han seguido gravitando, si no hacia el entretenimiento, sí ciertamente hacia la mercancía y —en el caso de lo que Charles Jencks ha calificado desde entonces como arquitectura posmoderna⁷ —hacia la pura técnica o la pura escenografía. En el último caso, los llamados arquitectos posmodernos se limitan a alimentar a los medios de comunicación y la sociedad con imágenes gratuitas y quietistas, en lugar de proponer, como afirman, una llamada al orden creativa tras la supuestamente demostrada bancarrota del proyecto moderno liberador. A este respecto, como ha escrito Andreas Huyssens, «en consecuencia, la vanguardia norteamericana posmodernista, no es sólo el juego final del vanguardismo. También representa la fragmentación y el declive de la cultura crítica adversaria».

No obstante, es cierto que la modernización no se puede identificar de un manera simplista como liberadora *in se*, en parte porque el dominio de la cultura de masas por parte de los medios de comunicación y la industria (sobre todo la televisión que, como nos recuerda Jerry Mander, expandió su poder persuasivo un millar de veces entre 1945 y 1975⁸) y en parte porque la trayectoria de la modernización nos ha llevado al umbral de la guerra nuclear y la aniquilación de toda la especie. Así pues, el vanguardismo ya no puede mantenerse como un movimiento liberador, en parte porque su promesa utópica inicial ha sido desbancada por la racionalidad interna de la razón instrumental. Este «debate» ha

sido quizá mejor formulado por Herbert Marcuse, quien escribió:

El *a priori* tecnológico es un *a priori* político, en la medida en que la transformación de la naturaleza implica la del hombre y que las creaciones del hombre salen de y vuelven a entrar en un conjunto social. Cabe insistir todavía en que la maquinaria del universo tecnológico es «como tal» indiferente a los fines políticos; puede revolucionar o retrasar una sociedad (...) Sin embargo, cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura, proyecta una totalidad histórica: un «mundo».⁹

3. El regionalismo crítico y la cultura del mundo

Hoy la arquitectura sólo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición de retaguardia, es decir, si se distancia igualmente del mito de progreso de la Ilustración y de un impulso irreal y reaccionario a regresar a las formas arquitectónicas del pasado preindustrial. Una retaguardia crítica tiene que separarse tanto del perfeccionamiento de la tecnología avanzada como de la omnipresente tendencia a regresar a un historicismo nostálgico o lo volublemente decorativo. Afirmando que sólo una retaguardia tiene capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal.

Es necesario calificar el término retaguardia para separar su alcance crítico de políticas tan conservadoras como el populismo o el regionalismo sentimental con los que a menudo se le ha asociado. A fin de basar la retaguardia en una estrategia enraizada pero crítica, resulta útil apropiarse del término regionalismo crítico acuñado por Alex Tzonis y Liliane Lefaivre en «La cuadrícula y la senda» (1981); en este ensayo previenen contra la ambigüedad del reformismo

regional, como éste se ha manifestado ocasionalmente desde el último cuarto del siglo XIX:

El regionalismo ha dominado la arquitectura en casi todos los países en algún momento en los dos siglos y medio últimos. A modo de definición general, podemos decir que defiende los rasgos arquitectónicos individuales y locales contra otros más universales y abstractos. Además, empero, el regionalismo lleva la marca de la ambigüedad. Por un lado, se le ha asociado con los movimientos de reforma y liberación; (...) por el otro, ha demostrado ser una poderosa herramienta de represión y chovinismo... Desde luego, el regionalismo crítico tiene sus limitaciones. La revuelta del movimiento populista —una forma más desarrollada de regionalismo— ha sacado a la luz esos puntos débiles. No puede surgir una nueva arquitectura sin una nueva clase de relaciones entre diseñador y usuario, sin nuevas clases de programas... A pesar de estas limitaciones críticas, el regionalismo es un puente sobre el que debe pasar toda arquitectura humanística del futuro¹⁰.

La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados *indirectamente* de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o en una *tectónica* derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado.

Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos. El principal vehículo del populismo, en distinción por contraste con el regionalismo crítico, es el signo *comunicativo* o *instrumental*. Este signo trata de evocar no una percepción crítica de la realidad, sino más bien la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información. Su objetivo táctico es conseguir, de la manera más económica posible, un nivel preconcebido de gratifi-

cación en términos de comportamiento. A este respecto, la fuerte atracción del populismo por las técnicas retóricas y la imaginería de la publicidad no es en modo alguno accidental. A menos que uno se proteja contra semejante contingencia, confundirá la capacidad de resistencia de una práctica crítica con las tendencias demagógicas del populismo.

Puede argumentarse que el regionalismo crítico como estrategia cultural es tanto portador de *cultura mundial* como vehículo de *civilización universal*. Y si es evidentemente erróneo concebir nuestra cultura mundial heredada en el mismo grado en que todos somos herederos de la civilización universal, es, empero, evidente que como en principio estamos sujetos al impacto de ambas, no tenemos más alternativa que considerar debidamente su interacción en la actualidad. A este respecto, la práctica del regionalismo crítico depende de un proceso de doble mediación. En primer lugar, tiene que «deconstruir» el espectro del conjunto mundial que inevitablemente hereda; en segundo lugar, tiene que alcanzar, a través de una contradicción sintética, una crítica manifiesta de civilización universal. Deconstruir la cultura mundial es apartarse de ese eclecticismo del *fin de siècle* que se apropió de formas extrañas, exóticas a fin de revitalizar la expresividad de una sociedad enervada. (Pensemos en la estética «forma-fuerza» de Henri van de Velde o los «arabescos-latigazos» de Víctor Horta.) Por otro lado, la mediación de la técnica universal supone la imposición de límites al perfeccionamiento de la tecnología industrial y postindustrial. La necesidad futura de volver a sintetizar principios y elementos procedentes de orígenes diversos y tendencias ideológicas muy diferentes parece presente en Ricoeur cuando escribe:

Nadie puede decir lo que será de nuestra civilización cuando haya conocido realmente diferentes civilizaciones por medios distintos a la conmovición de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en el nivel de un auténtico diálogo. Esta es la razón de que nos encontremos en una especie de intervalo o interregno en el que ya no podemos practicar el dogma-

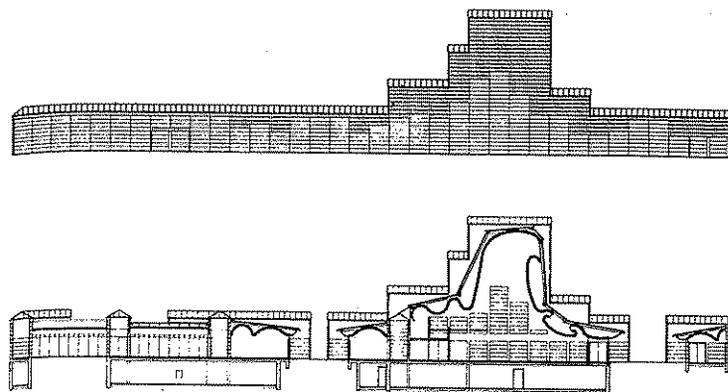
tismo de una sola verdad y en el que no somos todavía capaces de conquistar el escepticismo en el que nos hemos metido.¹¹

El arquitecto holandés Aldo Van Eyck expresó un sentimiento paralelo y complementario cuando, por pura coincidencia, escribió hacia la misma época: «La civilización occidental se identifica generalmente con la civilización como tal, en la suposición dogmática de que lo que no es como ella es una desviación, menos avanzada, primitiva o, como mucho, exóticamente interesante a una distancia segura.»¹²

Que el regionalismo crítico no puede basarse simplemente en las formas autóctonas de una región específica fue bien expresado por el arquitecto californiano Hamilton Harwell Harris cuando escribió, hace ahora casi treinta años:

Opuesto al regionalismo de restricción hay otro tipo de regionalismo, el de liberación. Este consiste en la manifestación de una región que está específicamente en armonía con el pensamiento emergente de la época. Llamamos a esa manifestación «regional» sólo porque aún no ha emergido en todas partes... Una región puede desarrollar ideas. Una región puede aceptar ideas. La imaginación y la inteligencia son necesarias para ambas cosas. En California, a fines de los años veinte y en los treinta, las ideas europeas modernas encuentran un regionalismo todavía en desarrollo. Por otro lado, en Nueva Inglaterra, el modernismo europeo conoce un regionalismo rígido y restrictivo que primero presentó resistencia y luego se rindió. Nueva Inglaterra aceptó el conjunto del modernismo europeo porque su propio regionalismo se había reducido a una colección de restricciones.

La oportunidad para alcanzar una tímida síntesis entre civilización universal y cultura mundial puede ilustrarse concretamente con la iglesia de Bagsvaerd, de Jørn Utzon, construida cerca de Copenhague en 1976, una obra cuyo complejo significado surge directamente de una conjunción revelada entre, por una parte, la *racionalidad* de la técnica normativa y, por la otra, la *irracionalidad* de la forma



Jørn Utzon, *Iglesia de Bagsvaerd*, 1973-76. Elevación norte y sección.

idiosincrásica. En tanto que este edificio está organizado alrededor de una cuadrícula regular y se compone de módulos repetitivos y preparados en el interior —bloques de hormigón en el primer caso y unidades murales de hormigón premoldeado en el segundo— podemos considerarlo justamente como el resultado de la civilización occidental. Semejante sistema de construcción, que comprende una estructura de hormigón *in situ* con elementos de hormigón prefabricado preparados en el interior, ha sido aplicado innumerables veces en todo el mundo desarrollado. No obstante, la universalidad de este método productivo —que, en este ejemplo incluye la vidriería patentada del tejado— resulta abruptamente controvertido cuando uno pasa de la óptima corteza modular externa a la mucho menos óptima bóveda de hormigón reforzado que cubre la nave. Este último es un método de construcción relativamente antieconómico, seleccionado y manipulado primero por su capacidad asociativa directa —es decir, la bóveda significa espacio sagrado— y en segundo lugar por sus múltiples referencias culturales cruzadas. Mientras que la bóveda de hormigón reforzado ha tenido desde hace mucho un lugar establecido dentro del canon tectónico admitido de la mo-

derna arquitectura occidental, la sección configurada elevadamente adoptada en este caso resulta apenas familiar, y el único precedente de semejante forma, en un contexto sagrado, es más oriental que occidental, a saber, el tejado de la pagoda china, citado por Utzon en su original ensayo de 1963 «Plataformas y mesetas».¹³ Aunque la bóveda principal del templo de Bagsvaerd significa espontáneamente su naturaleza religiosa, lo hace de tal manera que imposibilita una lectura exclusivamente occidental u oriental del código por medio del cual se constituye el espacio público y sagrado. Naturalmente, la intención de esta expresión es secularizar la forma sagrada evitando el juego habitual de referencias semánticas religiosas y, por ende, la gama correspondiente de respuestas automáticas que generalmente le acompañan. Esta es razonablemente una manera más apropiada de construir un templo en una época altamente secular, en la que cualquier alusión simbólica a lo eclesiástico suele desembocar de inmediato en las vaguedades del kitsch. Y no obstante, de manera paradójica, esta desacralización en Bagsvaerd reconstituye sutilmente una base renovada para lo espiritual, fundada, diría yo, en una reafirmación regional, una base, al menos, para alguna forma de espiritualidad colectiva.

4. La resistencia del lugar y la forma

La megalópolis reconocida como tal en 1961 por el geógrafo Jean Gottman¹⁴, continúa proliferando en todo el mundo desarrollado hasta tal extremo que, con la excepción de las ciudades que se levantaron antes del cambio de siglo, ya no podemos mantener formas urbanas definidas. El último cuarto de siglo ha visto degenerar el llamado campo del diseño urbano en un tema teórico cuyo discurso guarda poca relación con las realidades procedimentales del desarrollo moderno. Hoy incluso las disciplinas administrativas superiores de la planificación urbana han entrado en un

estado de crisis. El destino último del plan que fue oficialmente promulgado para la reconstrucción de Rotterdam después de la segunda Guerra Mundial es sintomático a este respecto, puesto que atestigua, según su propia condición legal recientemente cambiada, la actual tendencia a reducir toda planificación a poco más que la asignación del uso de la tierra y la logística de distribución. Hasta fecha relativamente reciente, el plano maestro de Rotterdam era revisado y mejorado cada década, teniendo en cuenta los nuevos edificios construidos en el intervalo. Pero en 1975 este procedimiento urbano cultural y progresivo fue abandonado de modo inesperado en favor de la publicación de un plan de infraestructura no físico concebido a escala regional. Semejante plan se interesa casi exclusivamente por la proyección logística de los cambios en el uso de la tierra y el aumento de los sistemas de distribución existentes.

En su ensayo de 1954 titulado «Construcción, habitación pensamiento», Martin Heidegger nos proporciona un punto crítico ventajoso desde donde observar este fenómeno de indeterminación universal de lugar. Contra el concepto *abstracto* latino, o más bien antiguo, del espacio como un continuo más o menos interminable de componentes espaciales igualmente subdivididos o entidades completas, a los que denomina *spatium* y *extensio*, Heidegger opone la palabra alemana equivalente a espacio (o más bien lugar), que es el término *Raum*. Heidegger argumenta que la esencia fenomenológica de ese espacio/lugar depende de la naturaleza *concreta*, claramente definida de sus límites, pues, como dice, «un límite no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia».¹⁵ Aparte de confirmar que la razón abstracta occidental tiene sus orígenes en la cultura antigua del Mediterráneo, Heidegger muestra que, etimológicamente, la palabra alemana correspondiente a *construcción* está estrechamente unida a las formas arcaicas de *ser*, *cultivar* y *habitar*, y sigue afirmando que la condición de «habitar» y de ahí, en última instancia, la de «ser» sólo pueden tener lugar en un dominio que esté claramente limitado.

Si bien podemos mostrarnos escépticos en cuanto al mérito de basar la práctica en un concepto tan herméticamente metafísico como el ser, no obstante, cuando nos enfrentamos con la ubicua falta de concreción espacial en nuestro entorno moderno, nos vemos impulsados a plantear, después de Heidegger, la precondition absoluta de un dominio limitado a fin de crear una arquitectura de resistencia. Solamente un límite tan definido permitirá a la forma construida erguirse contra —y así, literalmente, resistir en un sentido institucional— el interminable flujo procedimental de la megalópolis.

El lugar-forma limitado, en su aspecto público, es también esencial para lo que Hannah Arendt ha denominado «el espacio de la aparición humana», dado que la evolución del poder legítimo siempre se ha fundado en la existencia de la «polis» y en unidades comparables de forma institucional y física. Mientras que la vida política de la polis griega no procedía directamente de la presencia y representación física de la ciudad-estado, exhibía en contraste con la megalópolis los atributos cantonales de la densidad urbana. Así Arendt escribe en *La condición humana*:

El único factor material indispensable en la generación de poder es la convivencia de la gente. Sólo cuando los hombres viven tan juntos que las potencialidades para la acción están siempre presentes, el poder permanecerá con ellos, y la fundación de ciudades, que como ciudades estado han seguido siendo paradigmáticas para toda la organización política occidental, es, en consecuencia, el requisito previo material más importante del poder.¹⁶

Nada podría estar más alejado de la esencia política de la ciudad-estado que las racionalizaciones de los planificadores urbanos positivistas tales como Melvin Webber, cuyos conceptos ideológicos de *comunidad sin proximidad* y de *ámbito urbano no localizado* no son más que eslóganes ideados para racionalizar la ausencia de todo ámbito público verdadero en la moderna motopía¹⁷. El sesgo manipulador de tales utopías nunca se ha expresado más abierta-

mente que en la obra *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) de Robert Venturi, el cual afirma que los norteamericanos no necesitan plazas, dado que deberían estar en casa viendo la televisión¹⁸. Tales actitudes reaccionarias hacen hincapié en la impotencia de una población urbanizada que, paradójicamente, ha perdido el objeto de su urbanización.

Mientras que la estrategia del regionalismo crítico delineado más arriba se dirige principalmente al mantenimiento de una *densidad y resonancia expresivas* en una arquitectura de resistencia (una densidad cultural que bajo las condiciones actuales podría considerarse potencialmente liberadora en sí misma, puesto que posibilita al usuario múltiples *experiencias*), la provisión de un lugar-forma es igualmente esencial para la práctica crítica, puesto que una arquitectura de resistencia, en un sentido institucional, depende necesariamente de un dominio claramente definido. Tal vez el ejemplo más genérico de semejante forma urbana sea la manzana, aunque pueden citarse otros tipos relacionados, introspectivos, como la galería, el atrio, el antepatio y el laberinto. Y mientras que en la actualidad estos tipos se han convertido, en muchos casos, en los vehículos para acomodar ámbitos pseudopúblicos (pensemos en recientes megaestructuras de viviendas, hoteles, centros de compras, etc.), ni siquiera en estos casos podemos descartar por entero el potencial latente político y resistente del lugar y la forma.

5. Cultura contra naturaleza: topografía, contexto, clima, luz y forma tectónica

El regionalismo crítico implica necesariamente una relación dialéctica más directa con la naturaleza que las tradiciones más abstractas y formales que permite la arquitectura de la vanguardia moderna. Parece evidente que la

tendencia a la *tabula rasa* de la modernización favorece el uso óptimo de equipos de excavación, dado que un fundamento totalmente plano se considera como la matriz más económica sobre la que basar la racionalidad de la construcción. Nos encontramos de nuevo en términos concretos con esta oposición fundamental entre civilización universal y cultura autóctona. La excavación de una topografía irregular para convertirla en un solar llano es claramente un gesto tecnocrático que aspira a una condición de *falta de localización* absoluta, mientras que terraplenar el mismo solar para recibir la forma escalonada de un edificio es un compromiso con el acto de «cultivar» el solar.

Está claro que semejante manera de observar y actuar nos acerca de nuevo a la etimología de Heidegger; al mismo tiempo, evoca el método al que alude el arquitecto suizo Mario Botta, llamándolo «construcción del solar». Es posible argumentar que en este último caso la cultura específica de la región —es decir, su historia tanto en el sentido geológico como en el agrícola— se inscribe en la forma y realización del trabajo. Esta inscripción, que procede de la «incrustación» del edificio en el solar, tiene muchos niveles de significado, pues tiene la capacidad de encarnar, en forma construida, la prehistoria del lugar, su pasado arqueológico y su consiguiente cultivo y transformación a través del tiempo. A través de esta estratificación del solar, las idiosincrasias del emplazamiento encuentran su expresión sin caer en el sentimentalismo.

Lo que es evidente en el caso de la fotografía es también aplicable en un grado similar a la estructura urbana existente, y lo mismo puede afirmarse de las contingencias del clima y las calidades temporalmente moduladas de la luz local. Una vez más, la modulación juiciosa y la incorporación de tales factores deben ser, casi por definición, fundamentalmente opuestas al uso óptimo de la técnica universal. Esto quizá resulte más claro en el caso del control de la luz y el clima. La ventana genérica es con toda evidencia el punto más delicado en el que estas dos fuerzas naturales interfieren con la membrana exterior del edificio, pues el ventanaje tiene una capacidad innata para inscribir en la

arquitectura el carácter de una región y por ende expresar el lugar en el que la obra está situada.

Hasta fecha reciente, los preceptos admitidos de la moderna práctica de los conservadores de museos favorecía el uso exclusivo de la luz artificial en todas las galerías de arte. Quizá no ha sido suficientemente reconocido que esta encapsulación tiende a reducir la obra de arte a una mercancía, dado que ese ambiente debe colaborar para despojar a la obra de lugar. Esto se debe a que nunca se permite al espectro de la luz local iluminar su superficie; vemos, pues, como la pérdida de aura, atribuida por Walter Benjamin a los procesos de la reproducción mecánica, surgen también de una aplicación relativamente estática de la tecnología universal. Lo contrario a esta práctica «sin lugar» sería hacer que las galerías de arte estuvieran iluminadas en lo alto mediante monitores cuidadosamente ingenieros, de modo que, mientras se evitan los efectos nefastos de la luz solar directa, la luz ambiente del volumen de exhibición cambie bajo el impacto del tiempo, la estación, la humedad, etc. Tales condiciones garantizan la aparición de una poética consciente del espacio, una forma de filtración compuesta por una interacción entre cultura y naturaleza, entre arte y luz. Este principio es claramente aplicable a todo ventanaje, al margen del tamaño y la localización. Una constante «modulación regional» de la forma surge directamente del hecho de que en ciertos climas la apertura vidriada está adelantada, mientras que en otros está retirada tras la fachada de mampostería (o, alternativamente, protegida por postigos graduables).

La manera en que tales aperturas proporcionan una ventilación apropiada también constituye un elemento poco sentimental que refleja la naturaleza de la cultura local. Aquí, claramente, el principal antagonista de la cultura arraigada en el omnipresente acondicionador de aire, aplicado en todo tiempo y lugar, al margen de las condiciones climáticas locales que pueden expresar al lugar específico y las variaciones estacionales de su clima. Cada vez que estas variaciones tienen lugar, la ventana fija y el sistema de aire acondicionado accionado por control remoto son mutua-

mente indicadores de la dominación por la técnica universal.

A pesar de la importancia crítica de la topografía y la luz, el principio esencial de la autonomía arquitectónica reside en lo *tectónico* más que en lo *escenográfico*: es decir, que esta autonomía se encarna en los ligamientos revelados de la construcción y en la manera en que la forma sintáctica de la estructura resiste explícitamente la acción de la gravedad. Es evidente que este discurso de la carga soportada (la viga) y la carga que soporta (la columna) no puede existir cuando la estructura está enmascarada u oculta de otro modo. Por otra parte, la tectónica no debe confundirse con lo puramente técnico, pues es más que la simple revelación de estereotomía o la expresión de la estructura esquelética. Su esencia fue definida en primer lugar por el esteta alemán Karl Bötticher en su libro *Die Tektonik der Hellenen* (1852); y tal vez lo resumió mejor el historiador de la arquitectura Standord Anderson cuando escribió:

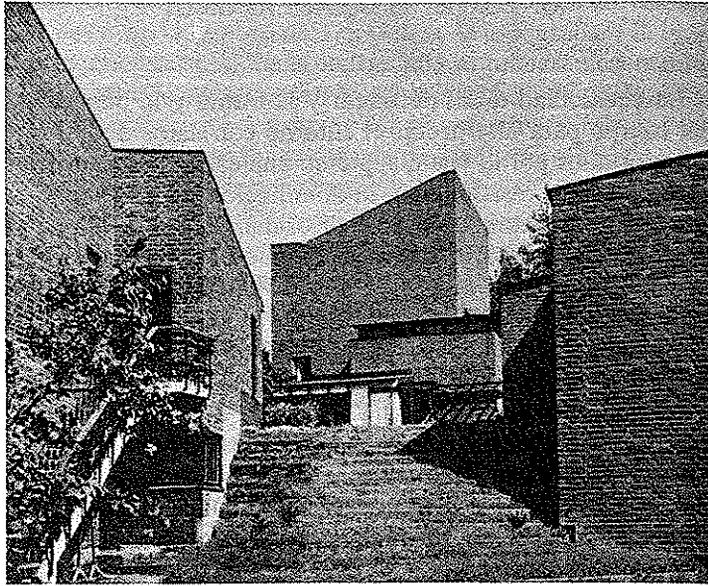
«*Tektonik*» referido no sólo a la actividad de hacer la materialmente necesaria construcción... sino más bien a la actividad que eleva esta construcción a la categoría de una forma artística... La forma funcionalmente adecuada debe adaptarse a fin de dar expresión a su función. La sensación de apoyo proporcionada por el éntasis de las columnas griegas se convirtió en la piedra de toque de este concepto de *Tektonik*.

Hoy la tectónica sigue siendo para nosotros un medio potencial para poner en relación los materiales, la obra y la gravedad, a fin de producir un compuesto que, de hecho, es una condensación de toda la estructura. Aquí podemos hablar de la presentación de una poética estructural más que de la representación de una fachada.

6. Lo visual contra lo táctil

La elasticidad táctil del lugar y la forma y la capacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados por la vista, sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal. Es sintomático de la prioridad dada a la vista que nos parezca necesario recordarnos que la dimensión táctil es importante para la percepción de la forma construida. Baste recordar toda una gama de percepciones sensoriales complementarias que son registradas por el cuerpo lábil: la intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío; la sensación de humedad; el aroma de los materiales; la presencia casi palpable de mampostería cuando el cuerpo percibe su propio confinamiento; el impulso de una marcha inducida y la relativa inercia del cuerpo cuando camina por el suelo; la resonancia de nuestras propias pisadas. Luchino Visconti fue muy consciente de estos factores cuando rodó la película *Los condenados*, pues insistió en que el decorado principal de la mansión de Altona debería estar pavimentado con parquet de madera auténtico. Creía que sin un suelo sólido bajo los pies los actores serían incapaces de asumir posturas apropiadas y convincentes.

Una sensibilidad táctil similar resulta evidente en el acabado del espacio para la circulación pública del ayuntamiento de Säynatsalo, construido por Alvar Aalto en 1952. La ruta principal que conduce a la sala del consejo en el segundo piso está finalmente orquestada de una manera que es tan táctil como visual. La escalera de acceso principal no sólo está flanqueada por paredes de ladrillo, sino que los escalones y montantes también están acabados en ladrillo. Así, el ímpetu cinético del cuerpo al subir la escalera es frenado por la fricción de los escalones, que son «interpretados» poco después en contraste con el suelo de madera de la misma sala del consejo. Esta cámara afirma su condición honorífica por medio del sonido, el olor y la textura, por no mencionar la suave desviación del suelo (y una visible tendencia a perder el equilibrio en su superficie pulimen-



Alvar Aalto, *Ayuntamiento de Säynätsalo*, 1952.

tada). Este ejemplo deja claro que la importancia liberadora de lo táctil reside en el hecho de que sólo puede descodificarse según el punto de vista de la misma *experiencia*: no se puede reducir a mera información, representación o la simple evocación de un simulacro sustitutorio de presencias ausentes.

De esta manera, el regionalismo crítico trata de complementar nuestra experiencia visual normativa reorientando la gama táctil de las percepciones humanas. Al hacerlo así, se esfuerza por equilibrar la prioridad concedida a la imagen y contrarrestar la tendencia occidental a interpretar el medio ambiente en formas exclusivamente de perspectiva. De acuerdo con su etimología, la perspectiva significa visión racionalizada o vista clara, y como tal presupone una supresión consciente de los sentidos del olfato, el oído y el gusto, y un distanciamiento consiguiente de una experiencia más directa del entorno. Esta limitación autoimpuesta se

relaciona con lo que Heidegger ha llamado una «pérdida de proximidad». Al tratar de contrarrestar esta pérdida, lo táctil se opone a lo escenográfico y a correr velos sobre la superficie de la realidad. Su capacidad para despertar el impulso de tocar remite al arquitecto a la poética de la construcción y a la erección de obras en las que el valor tectónico de cada componente depende de la densidad de su objeto. La unión de lo táctil y lo tectónico tiene la capacidad de trascender el mero aspecto de lo técnico de modo muy parecido al potencial que tienen el lugar y la forma para resistir el ataque implacable de la modernización global.

Referencias

1. Paul Ricoeur, «Universal Civilization and National Cultures» (1961), *History and Truth* (Evanston: Northwestern University Press, 1965), pp. 276-7.
2. Ricoeur, p.277.
3. Fernand Braudel nos informa que el término «cultura» apenas existía antes de iniciarse el siglo XIX, cuando, por lo que se refiere a las letras anglosajonas, ya se encuentra opuesto a «civilización» en los escritos de Samuel Taylor Coleridge, sobre todo en la obra de éste *Sobre la constitución de la Iglesia y el Estado*, de 1830. El sustantivo «civilización» tiene una historia algo más larga, pues apareció por primera vez en 1766, aunque sus formas verbal y participial datan de los siglos XVI y XVII. El uso que hace Ricoeur de la oposición entre estos dos términos se relaciona con la obra de los pensadores y escritores alemanes del siglo XX tales como Oswald Spengler, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber y Thomas Mann.
4. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), p. 154.
5. Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en Gillo Dorfles, ed., *Kitsch* (Nueva York: Universe Books, 1969), p. 126.
6. Greenberg, «Modernist Painting», en Gregory Battcock, ed., *The New Art* (Nueva York: Dutton, 1966), pp. 101-2.
7. Véase Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1977).
8. Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television* (Nueva York: Morrow Quill, 1978), p. 134.
9. Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Seix y Barral, 1971), p. 181.
10. Alex Tzonis y Liliane Lefaivre, «The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis», *Architecture in Greece*, 15 (Atenas: 1981), p. 178.
11. Ricoeur, p. 283.
12. Aldo Van Eyck, *Forum* (Amsterdam: 1962).

13. Jørn Utzon, «Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect», *Zodiac*, 10 (Milán: Edizioni Comunita, 1963), pp. 112-14.
14. Jean Gottmann, *Megalopolis* (Cambridge: MIT Press, 1961).
15. Martin Heidegger, «Building, Dwelling, Thinking», en *Poetry, Language, Thought* (Nueva York: Harper Colophon, 1971), p. 154. Este ensayo apareció por primera vez en alemán en 1954.
16. Arendt, p. 201.
17. Melvin Webber, *Explorations in Urban Structure* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1964).
18. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Nueva York: Museo de arte moderno, 1966), p. 133.

La escultura en el campo expandido

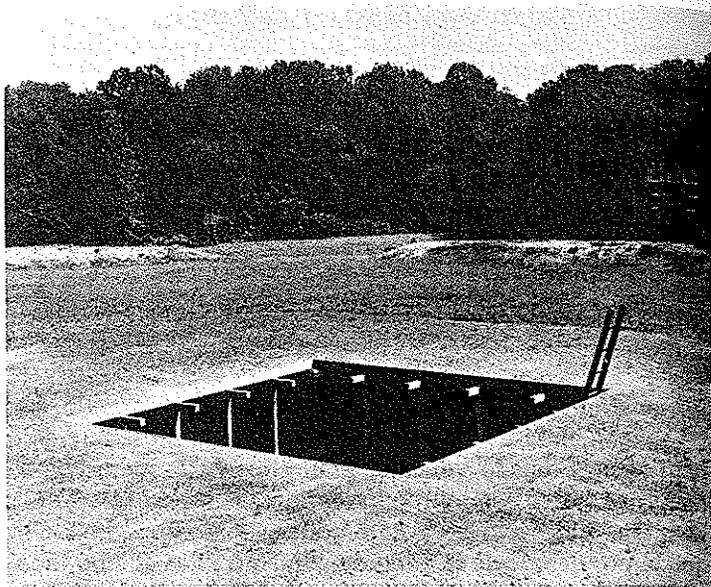
Rosalind Krauss

Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón en la tierra, una indicación de la presencia de la obra. Cerca puede verse la gran superficie cuadrada del pozo, así como los extremos de la escala que se necesita para descender a la excavación. De este modo, toda la obra queda por debajo de la pendiente: medio atrio, medio túnel, el límite entre el exterior y el interior, una delicada estructura de postes y vigas de madera. La obra, *Perímetros/Pabellones/Señuelos*, 1978, de Mary Miss, es, naturalmente, una escultura o, con más precisión, una obra de tierra.

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable.

Las operaciones críticas que han acompañado el arte norteamericano de posguerra, han trabajado especialmente al servicio de esta manipulación. A manos de esta crítica,

Este ensayo se publicó inicialmente en *October 8* (primavera, 1979) y se reimprime aquí con permiso de la autora.



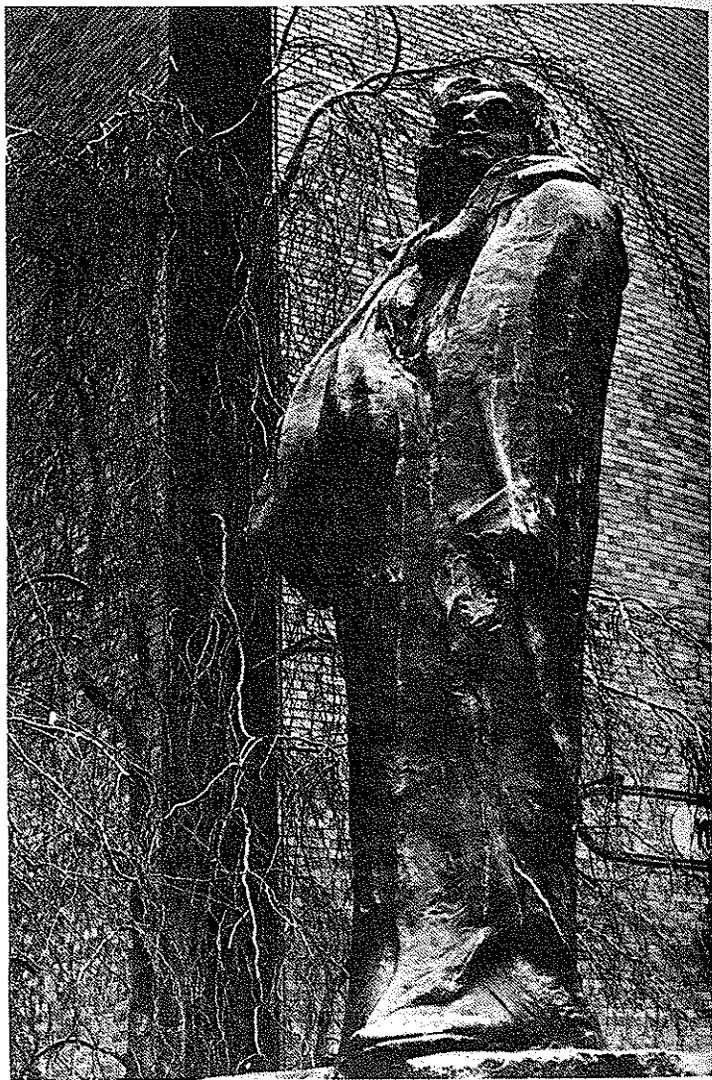
Mary Miss: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978.
Nassau County, Long Island, Nueva York.

las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia. Hace lugar al cambio en nuestra experiencia evocando el modelo de evolución, de modo que el hombre que ahora es pueda ser aceptado como diferente del niño que fue una vez, viéndole simultáneamente —a través de la acción invisible del *telos*— como el

mismo. Y nos consuela esta percepción de identidad, esta estrategia para reducir cualquier cosa extraña tanto en el tiempo como en el espacio, a lo que ya sabemos y somos.

Tan pronto como la escultura mínima apareció en el horizonte de la experiencia estética de los años 1960, la crítica empezó a buscar la paternidad de ese tipo de obras, una serie de padres constructivistas que pudieran legitimizar y por ende autenticar la rareza de esos objetos. ¿Plástico? ¿Geometrías inertes? ¿Producción industrial? Nada de esto era realmente raro, como atestiguarían los fantasmas de Gabo, Tatin y Lissitzky se les pudiera llamar. No importa que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido del otro y que, de hecho, fuese exactamente su contrario. No importa que el celuloide de Gabo fuese el signo de la lucidez y la intelección, mientras que el plástico teñido de *dayglo* de Judd hablase la jerga de moda en California. Tanto daba que se propusieran las formas constructivistas como prueba visual de la lógica y la coherencia inmutables de las geometrías universales, mientras que sus supuestas contrafiguras en el minimalismo eran demostrablemente contingentes, denotando un universo unido no por la Mente sino por vientos de alambre, o pega, o los accidentes de la gravedad. El frenesí de historizar bastó para dejar de lado estas diferencias.

Naturalmente, con el paso del tiempo, estas operaciones de generalización se hicieron un poco más difíciles de realizar. Con el cambio de década la «escultura» empezó a estar formada por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo, o leños de secoya serrados y transportados a la galería, o toneladas de tierra excavada del desierto, o empalizadas de troncos rodeadas de bocas de incendio, la palabra *escultura* empezó a ser más difícil de pronunciar, aunque no mucho más. El historiador/crítico se limitó a realizar un juego de manos más extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de unas décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los túmulos funerarios indios... cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar



Auguste Rodin: *Balzac*, 1897.

así su condición de escultura. Naturalmente, Stonehenge y las canchas de pelota toltecas no eran en modo alguno escultura, por lo que su papel como precedente historicista resulta algo sospechoso en esta manifestación concreta. Pero no importa. Todavía puede hacerse el truco invocando una variedad de obras primitivizantes en la primera parte del siglo —la *Columna sin fin* de Brancusi puede servir— para mediar entre el remoto pasado y el presente.

Pero al hacer esto, el mismo término que creíamos salvar —*escultura*— ha empezado a oscurecerse un poco. Habíamos pensado en utilizar una categoría universal para autenticar un grupo de particulares, pero ahora la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos qué es escultura.

Sin embargo, me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. La estatua ecuestre de Marco Aurelio es uno de tales monumentos, erigida en el centro del Campidoglio para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista. La estatua de Bernini *La conversión de Constantino*, situada al pie de la escalera del Vaticano que conecta la basilica de San Pedro con el corazón del papado es otro de tales monumentos, un hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verti-

cales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental.

Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica empieza a fallar. A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. Esto sucedió de un modo bastante gradual, pero hay dos casos que acuden en seguida a la mente, ambos portadores de las marcas de su propia condición transicional. *Las puertas del Infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas obras de Rodin, fueron concebidas como monumentos. La primera fue encargada en 1880, y se trata de las puertas de un proyectado museo de artes decorativas; la segunda fue encargada en 1891 como un monumento al genio literario para instalarlo en un lugar específico de París. El fracaso de estas dos obras como monumentos no sólo está señalado por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Su fracaso está también codificado en las mismas superficies de estas obras: las puertas han sido arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural en el punto donde soportan en su superficie su condición inoperativa; el *Balzac* fue ejecutado con tal grado de subjetividad que ni siquiera Rodin creía (como lo atestiguan sus cartas) que la obra fuese aceptada.

Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.

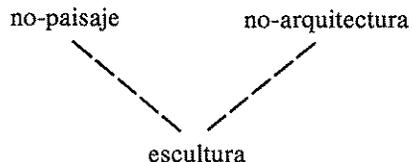
Son estas dos características de la escultura modernista las que declaran su condición y, en consecuencia, su significado y función, como esencialmente nómadas. A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía. El arte de Brancusi es un ejemplo extraordinario del modo como esto sucede. En una obra como *El gallo*, la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin*, la escultura es todo base; mientras que en *Adán y Eva*, la escultura está en relación recíproca con su base. La base se define así como esencialmente transportable, el señalizador de la falta de hogar de la obra integrada en la misma fibra de la escultura. Y el interés de Brancusi por expresar partes del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical también atestigua una pérdida de lugar, en este caso el lugar del resto del cuerpo, el apoyo esquelético que daría un hogar a una de las cabezas de mármol o bronce.

Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, una veta que era rica y nueva y que podía explotarse con provecho durante algún tiempo. Pero era un filón limitado: abierto en la primera parte del siglo, hacia 1950 empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era. «La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro», decía Barnett Newman en los años cincuenta. Pero probablemente sería más exacto decir de las obras que se producían a principios de los sesenta que la escultura entró en una tierra de nadie categórica: era lo que era en o en frente de un edificio que no era

un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje.

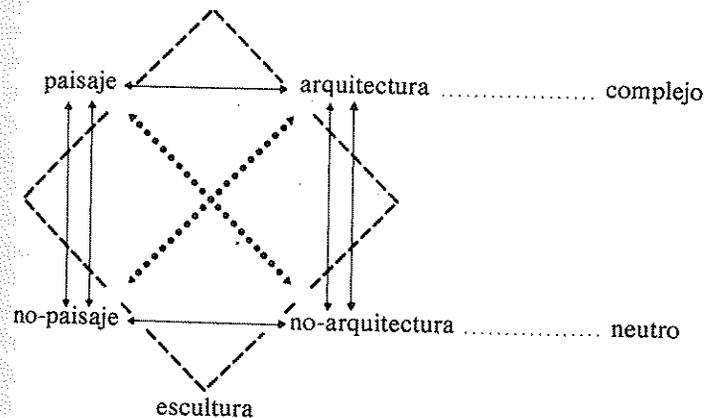
Los ejemplos más puros de los años sesenta que acuden a la mente son ambos de Robert Morris. Uno de ellos es la obra exhibida en 1964 en la galería Green, entidades completas cuasi arquitectónicas cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que es lo que está en la sala que no es realmente la sala; el otro es la exhibición al aire libre de las cajas con espejos, formas que son distintas del emplazamiento sólo porque —aunque visualmente continuas con la hierba y los árboles— no son de hecho parte del paisaje.

En este sentido la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura*. Expresado de manera diagramática, el límite de la escultura modernista, la adición de «ni una cosa ni otra», queda así:



Ahora bien, si la misma escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de «ni una cosa ni otra», eso no significa que los mismos términos a partir de los que se construyó —el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*— no tuvieran cierto interés. Ello se debe a que estos términos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción de arte escultórico. Y lo que empezó a suceder en la carrera de un escultor tras otro, a partir del final de los años sesenta, es que la atención comenzó a centrarse en los límites ex-

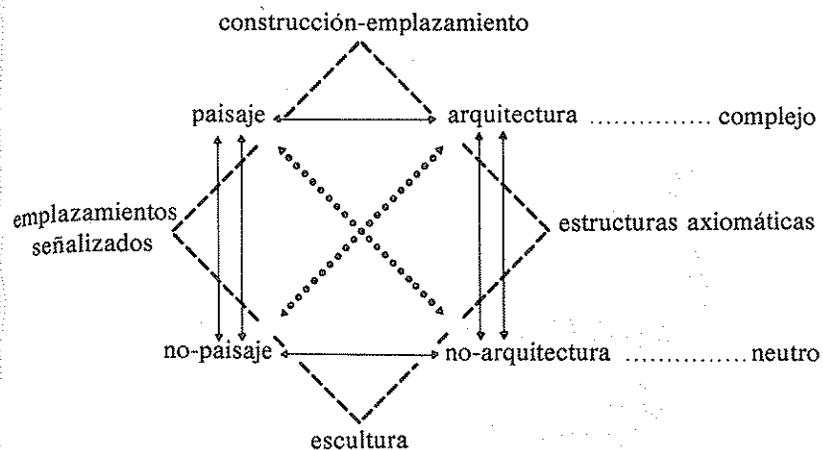
ternos de aquellos términos de exclusión, pues, si tales términos son expresión de una oposición lógica afirmada como un par de negaciones, pueden transformarse por simple inversión en los mismos opuestos polares pero expresados positivamente. Es decir, la *no arquitectura* es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término *paisaje*, y el *no-paisaje* es, simplemente, *arquitectura*. La expansión a la que me refiero se denomina grupo Klein cuando se emplea matemáticamente, y tiene otras varias designaciones, entre ellas la de grupo Piaget, cuando la utilizan los estructuralistas dedicados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas. Por medio de esa expansión lógica una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Se convierte en un campo lógicamente expandido que tiene este aspecto:



Las dimensiones de esta estructura pueden analizarse como sigue: 1) hay dos relaciones de contradicción pura que se denominan *ejes* (y más diferenciados en el *eje complejo* y el *eje neutro*) y que se designan con las flechas continuas (véase diagrama); 2) hay dos relaciones de contradicción, expresadas como involución, que se denominan *esquemas* y están indicadas por las flechas dobles; y 3) hay dos relaciones de implicación que se denominan *deixes* y están indicadas por las flechas discontinuas.¹

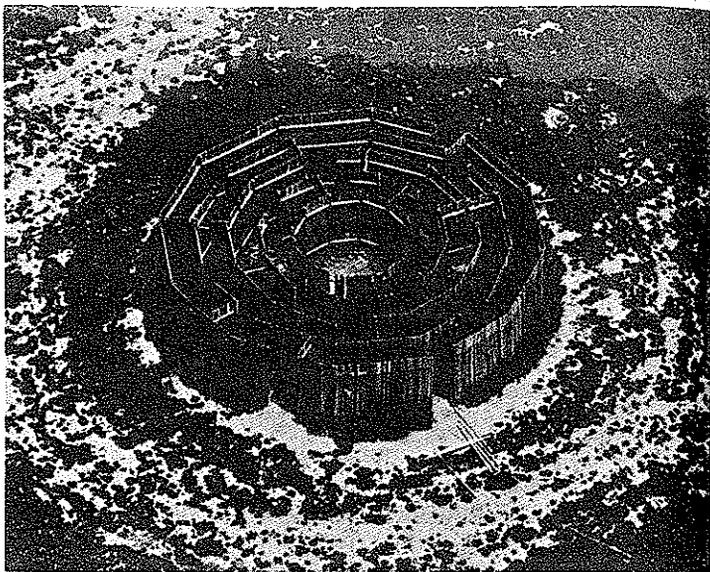
Otra manera de decir esto es que si bien la escultura puede reducirse a lo que en el grupo Klein es el término neutro del *no-paisaje* más la *no-arquitectura*, no hay razón para no imaginar un término opuesto —que sería a la vez *paisaje* y *arquitectura*— y que dentro de este esquema se denomina lo *complejo*. Pero pensar el complejo es admitir en el dominio del arte dos términos que anteriormente habían estado prohibidos en él: *paisaje* y *arquitectura*, términos que podrían servir para definir lo escultural (como empezaron a hacerlo en el modernismo) sólo en su condición negativa o neutra. Dado que estaba ideológicamente prohibido, lo complejo había permanecido excluido de lo que podría denominarse la limitación del arte posrenacentista. Antes nuestra cultura no había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habían pensado en este término con gran facilidad. Los dédalos y laberintos son a la vez paisaje y arquitectura, como lo son los jardines japoneses; los campos de juegos y procesiones de las antiguas civilizaciones fueron en este sentido incuestionables ocupantes de lo complejo, lo cual *no* quiere decir que fueran una temprana o degenerada forma de escultura, o una variante de ésta. Formaban parte de un universo o espacio cultural en el que la escultura no era más que otra parte... pero no, de algún modo, lo mismo, como tenderían a pensar nuestras mentes históricas. Su propósito y su placer consiste exactamente en que son opuestos y diferentes.

El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de *escultura*. Y una vez ha sucedido esto, cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión, hay —lógicamente— otras tres categorías que uno puede imaginar, todas ellas una condición del mismo campo, y ninguna asimilable a *escultura*. Porque, como podemos ver, la *escultura* ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. Así nuestro diagrama queda del siguiente modo:



Parece bastante claro que este permiso (o presión) para pensar el campo expandido fue sentido por una serie de artistas más o menos al mismo tiempo, aproximadamente entre los años 1968 y 1970, pues uno tras otro Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter DeMaria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas. A fin de nombrar esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural que la caracteriza, es preciso recurrir a otro término. El que ya se utiliza en otras áreas de la crítica es posmodernismo, y no parece haber motivo alguno para no utilizarlo.

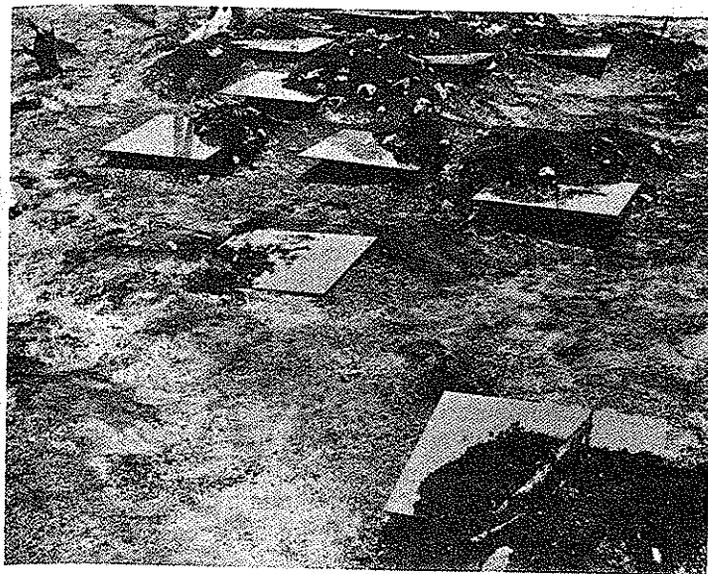
Pero sea cual fuere el término que se utilice, la evidencia ya está aquí. Hacia 1970, con su *Cobertizo de madera parcialmente enterrado* en la universidad estatal de Kent, en Ohio, Robert Smithson empezó a ocupar el eje completo, que por comodidad de referencia denominé *construcción de emplazamiento*. En 1971, con el observatorio que construyó en madera y césped en Holanda, se le unió Robert Morris. Desde entonces, muchos otros artistas —Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles



Alice Aycock: *Laberinto*, 1972.

Simonds— han operado dentro de esta nueva serie de posibilidades.

De manera similar, la posible combinación de *paisaje* y *no-paisaje* empezó a explorarse a fines de los años sesenta. El término *emplazamientos marcados* se utiliza para identificar obras como *Spiral Jetty* de Smithson (1970) y *Doble negativa* de Heizer (1969), como también describe parte de la obra realizada en los años setenta por Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis y muchos otros. Pero además de las manipulaciones físicas efectivas de los emplazamientos, este término también se refiere a otras formas de señalización, las cuales podrían operar a través de la aplicación de marcas no permanentes —*Depresiones*, de Heizer, *Time Lines*, de Oppenheim, o *Mile Long Drawing*, de DeMaria, por ejemplo— o mediante el uso de la fotografía. Los *Desplazamientos de espejos en el Yucatán*, de Smithson, probablemente fueron los pri-



Robert Smithson: *Primer desplazamiento de espejos*, Yucatán, 1969.

meros ejemplos de esto más ampliamente conocidos, pero desde entonces las obras de Richard Long y Hamish Fulton se han centrado en la experiencia fotográfica de la señalización. De la *Valla corredora* de Christo podría decirse que es un ejemplo impermanente, fotográfico y político de señalización de un emplazamiento.

Los primeros artistas que exploraron las posibilidades de la *arquitectura* más la *no-arquitectura* fueron Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo. En cada caso de estas *estructuras axiomáticas*, hay alguna clase de intervención en el espacio real de la arquitectura, a veces a través de la reconstrucción parcial, y otras a través del dibujo o, como en las obras recientes de Morris, mediante el uso de espejos. Como ocurría con la categoría del *emplazamiento señalado*, la fotografía podría utilizarse con ese

fin. Pienso aquí en los corredores con video de Nauman. Pero sea cual fuere el medio empleado, la posibilidad explorada en esta categoría es un proceso de cartografiar los rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica —las condiciones abstractas de apertura y cierre— en la realidad de un espacio dado.

El campo expandido que caracteriza este dominio del posmodernismo posee dos rasgos que ya están implícitos en la descripción anterior. Uno de ellos concierne a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio. En estos dos puntos las condiciones limitadas del modernismo han sufrido una ruptura lógicamente determinada.

Con respecto a la práctica individual, resulta fácil ver que muchos de los artistas en cuestión se han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido. Y aunque la experiencia del campo sugiere que esta continua resituación de las propias energías es por entero lógica, la crítica de arte todavía bajo la servidumbre de un *ethos* modernista se ha mostrado en gran medida suspicaz con respecto a semejante movimiento, llamándolo ecléctico. Esta suspicacia sobre una carrera que se mueve continua y erráticamente más allá del dominio de la escultura deriva, sin duda, de la exigencia modernista de pureza e independencia de los diversos medios (y así la necesaria especialización del practicante dentro de un medio dado). Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro, pues, dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse.

Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio

que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par *arquitectura/paisaje*, una serie que probablemente plantearía la oposición *carácter único/reproducibilidad*). Se sigue, pues, que en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, y se sigue también que todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones. Parece también que dentro de la posición limitada de la misma escultura, la organización y contenido de la obra más fuerte reflejará la condición del espacio lógico. Pienso aquí en la escultura de Joel Saphiro, la cual, aunque se posiciona en el término neutro, se dedica a colocar imágenes de arquitectura dentro de campos relativamente vastos (paisajes) de espacio. (Evidentemente, estas consideraciones se aplican también a otras obras, la de Charles Simonds, por ejemplo, o la de Ann y Patrick Poirier).

He insistido en que el campo expandido del posmodernismo tiene lugar en un momento específico en la historia reciente del arte. Es un acontecimiento histórico con una estructura determinante. Me parece en extremo importante cartografiar esa estructura y eso es lo que he empezado a hacer aquí. Pero, desde luego, como éste es un tema de historia, también es importante explotar una serie de cuestiones más profundas que requieren algo más que el cartografiado y plantean, en cambio, el problema de la explicación. Estas se dirigen al fundamento —las condiciones de posibilidad— que produjeron el cambio al posmodernismo, como también se dirigen a los determinantes culturales de la oposición a través de la que se estructura un campo dado. Este es, evidentemente, un enfoque diferente para pensar en la historia de la forma del de las construcciones de la crítica historicista que consisten en complicados árboles genealó-

gicos, y presupone la aceptación de rupturas definitivas y la posibilidad de considerar el proceso histórico desde el punto de vista de la estructura lógica.

Referencia

1. Para información sobre el grupo Klein, véase Marc Barbut, «On the Meaning of the Word "Structure" in Mathematics», en Michael Lane, ed., *Introduction to Structuralism* (Nueva York, Basic Books, 1970); para la aplicación del grupo Piaget, véase A.J. Greimas y F. Rastier, «The Interaction of Semiotic Constraints», *Yale French Studies*, n.º 41 (1968), pp. 86-105.

Sobre las ruinas del museo

Douglas Crimp

La palabra alemana museal [propio de museo] tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte.

Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum»

En su reseña de la nueva instalación del arte del siglo XIX en las galerías André Meyer del Metropolitan Museum, Hilton Kramer atacó la inclusión de la pintura de salón. Caracterizando ese arte como tonto, sentimental e impotente, Kramer siguió afirmando que, si la nueva instalación se hubiera realizado una generación antes, tales pinturas habrían permanecido en los almacenes del museo, a los que con tanta justicia se habían consignado:

Después de todo, el destino de los cadáveres es ser enterrados, y la pintura de salón se consideró realmente bien muerta.

Pero hoy no existe ningún arte tan muerto que un historiador del arte no pueda detectar algún simulacro de vida en

Esta es una versión revisada de un ensayo aparecido en *October* 13 (verano, 1980).

sus restos polvorientos. En la última década incluso ha surgido en el mundo erudito una potente subprofesión especializada en estos lúgubres desenterramientos.¹

La metáfora de Kramer sobre la muerte y la decadencia en el museo recuerda el ensayo de Adorno en el que analiza las experiencias opuestas pero complementarias de Valéry y Proust en el Louvre, pero Adorno insiste en esta mortalidad *museal* como un efecto necesario de una institución apresada en las contradicciones de su cultura y, en consecuencia, extendiéndose a todos los objetos contenidos allí.² Por su parte, Kramer, sin perder la fe en la vida eterna de las obras maestras, adscribe las condiciones de vida y muerte no al museo o a la historia particular de la que es un instrumento, sino a las mismas obras de arte, cuya cualidad autónoma está amenazada sólo por las distorsiones que podría imponer una instalación especialmente mal orientada. En consecuencia, desea explicar «este curioso cambio de posición que sitúa un pequeño cuadro chillón como *Pigmalion y Galatea* de Gérôme bajo el mismo tejado que obras maestras de la categoría del *Pepito* de Goya y la *Mujer con loro* de Manet. ¿Qué clase de gusto es ése —o qué normativa de valores— que puede dar cabida con tal facilidad a cosas tan notoriamente opuestas?».

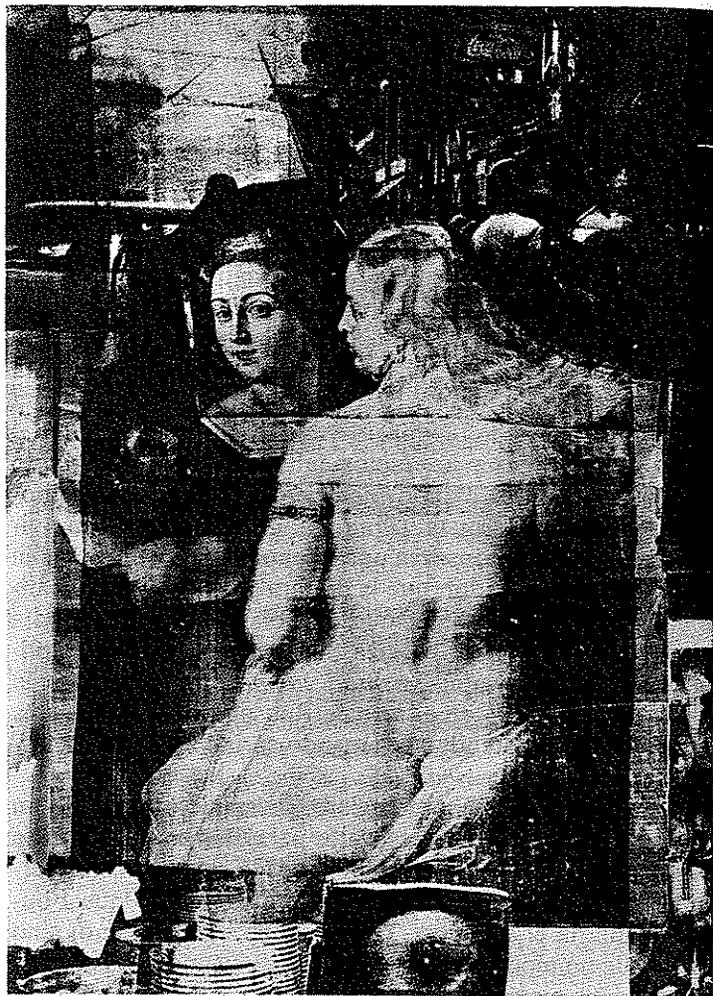
La respuesta según Kramer hay que buscarla en ese fenómeno tan comentado, la muerte del modernismo. Mientras el movimiento modernista se creyó floreciente, era impensable el renacimiento de pintores como Gérôme o Bouguereau. El modernismo ejercía una autoridad tanto moral como estética que impedía semejante desarrollo. Pero la muerte del modernismo nos ha dejado con pocas, o ninguna, defensas contra las incursiones del gusto degradado. Bajo la dispensa del nuevo posmodernismo, cualquier cosa vale...

Es una expresión de este *ethos* posmodernista... que la nueva instalación del arte del siglo XIX en el Metropolitan Museum necesite... ser comprendida. Lo que se nos da en las bellas galerías André Meyer es el primer panorama de conjunto del siglo XIX desde un punto de vista posmodernista en uno de nuestros principales museos.³

Tenemos aquí un ejemplo más del conservadurismo cultural moralizante de Kramer disfrazado como modernismo progresista. Pero también tenemos una estimación interesante de la práctica discursiva del museo en el período del modernismo y de su transformación presente. Sin embargo, el análisis de Kramer no logra tener en cuenta hasta qué punto los derechos del museo a representar el arte de una manera coherente han sido ya puestos en tela de juicio por las prácticas del arte contemporáneo... posmodernista.

Una de las primeras aplicaciones del término *posmodernismo* a las artes visuales tuvo lugar en los «Otros Criterios» de Leo Steinberg, en el curso de una discusión sobre la transformación realizada por Robert Rauschenberg de la superficie del cuadro en lo que Steinberg llama una «prensa plana», refiriéndose de manera significativa, a una prensa de imprimir.⁴ Se trata de una clase totalmente nueva de superficie pictórica, la cual, según Steinberg, efectúa «el cambio más radical en el tema artístico, el cambio de la naturaleza a la cultura».⁵ Es decir, la prensa plana es una superficie que puede recibir una vasta y heterogénea disposición de imágenes y artefactos culturales que no han sido compatibles con el campo pictórico de la pintura premodernista ni la modernista. (Una pintura modernista, en opinión de Steinberg, conserva una orientación «natural» hacia la visión del espectador, que la pintura posmodernista abandona.) Aunque Steinberg, que escribía en 1968, no podía tener una noción muy precisa de las trascendentes implicaciones de su término *posmodernismo*, su lectura de la revolución implícita en el arte de Rauschenberg puede a la vez centrarse y extenderse tomando seriamente esta designación.

El ensayo de Steinberg sugiere, presumiblemente de un modo inintencionado, importantes paralelos con la empresa «arqueológica» de Michel Foucault. No sólo el mismo término *posmodernismo* implica la exclusión de lo que Foucault llamaría el *episteme*, o archivo del modernismo, sino incluso de un modo más específico, insistiendo en las clases de superficie pictórica radicalmente diferentes sobre las que pueden acumularse y organizarse diferentes clases de datos,



Robert Rauschenberg: *Persimmon*, 1964.

Steinberg selecciona la misma figura que Foucault emplea para representar la incompatibilidad de los periodos históricos: las tablas sobre las que se tabula su conocimiento. El procedimiento de Foucault implica la sustitución de las unidades de pensamiento humanista histórico tales como tradición, influencia, desarrollo, evolución, fuente y origen por conceptos como discontinuidad, ruptura, umbral, límite y transformación. Así, según el punto de vista de Foucault, si la superficie de la pintura de Rauschenberg implica realmente la clase de transformación que Steinberg asegura, entonces no puede decirse que se desarrolle de, o que en alguna manera sea continuación de una superficie pictórica modernista.⁶ Y si las pinturas en prensa plana de Rauschenberg nos hacen sentir esa ruptura o discontinuidad con el pasado modernista, como creo que hacen, al igual que muchas otras obras actuales, entonces quizá experimentamos realmente una de esas transformaciones en el campo epistemológico que describe Foucault. Pero, naturalmente, no es sólo la organización de conocimiento lo que se transforma irreconociblemente en determinados momentos de la historia. Sufren nuevas instituciones de poder así como nuevos discursos. La verdad es que ambos son interdependientes. Foucault ha analizado las modernas instituciones de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas, la locura, la enfermedad y la criminalidad. Hay otra de tales instituciones de confinamiento madura para el análisis según el punto de vista de Foucault —el museo— y otra disciplina —la historia del arte. Constituyen las condiciones previas para el discurso que conocemos como arte moderno. Y el mismo Foucault ha sugerido la manera de empezar a pensar acerca de este análisis.

El comienzo del modernismo en la pintura suele localizarse en la obra de Manet al principio de la década de 1860, en la que la relación de la pintura con sus precedentes histórico-artísticos resultaba atrevidamente obvia. Se pretende que la *Venus de Urbino* del Tiziano sea un vehículo tan reconocible para la pintura de una cortesana moderna en la *Olympia* de Manet como lo es la pintura rosa sin

modelar que compone su cuerpo. Un siglo después de que Manet hiciera así tímidamente problemática⁷ la relación de la pintura con sus fuentes, Rauschenberg hizo una serie de pinturas utilizando imágenes de la *Venus del espejo* de Velázquez y la *Venus en el baño* de Rubens. Pero las referencias de Rauschenberg a estas pinturas clásicas son efectuadas de una manera por completo diferente a la de Manet; mientras que éste duplica la pose, la composición y ciertos detalles del original en una transformación pintada, Rauschenberg se limita a serigrafiar una reproducción fotográfica del original en una superficie que también podría contener tales imágenes como camiones y helicópteros. Y si estos vehículos todavía no han podido encontrar su camino para llegar a la superficie de *Olympia*, es evidentemente no sólo porque esos productos de la era moderna todavía no se habían inventado; sino debido a la coherencia estructural que hacía una superficie portadora de imágenes legible como una pintura en el umbral del modernismo, opuesta a la lógica pictórica radicalmente diferente que prevalece en el inicio del posmodernismo. En un ensayo sobre *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, Foucault comenta lo que constituye la particular lógica de una pintura de Manet:

Déjeuner sur l'herbe y *Olympia* fueron quizá las primeras pinturas de «museo», las primeras pinturas del arte europeo que eran menos una respuesta a los logros de Giorgione, Rafael y Velázquez que un reconocimiento (apoyado por esta singular y evidente conexión, utilizando esta referencia legible para cubrir su manipulación) de la nueva y sustancial relación de la pintura consigo misma, como una manifestación de la existencia de museos y la realidad e interdependencia particulares que las pinturas adquieren en los museos. En el mismo período, *La tentación* fue la primera obra literaria que incluyó las verdosas instituciones donde se acumulan los libros y donde prolifera silenciosamente la lenta e incontrovertible vegetación del aprendizaje. Flaubert es a la biblioteca lo que Manet es al museo. Ambos produjeron obras en una tímida relación con pinturas o textos anteriores, o más bien con el aspecto de la pintura o la escritura que permanece indefinidamente abierto. Erigen su

arte con el archivo. No pretendían alimentar las lamentaciones —la juventud perdida, la ausencia de vigor y el declive de la inventiva— mediante las cuales censuramos nuestra edad alejandriana, sino desenterrar un aspecto esencial de nuestra cultura: ahora cada pintura debe estar en la superficie masiva y cuadrada de la pintura y todas las obras literarias están confinadas al murmullo indefinido de la escritura.⁸

Más adelante en este ensayo, Foucault dice que «*San Antonio* parece evocar a *Bouvard y Pécuchet*, al menos hasta el punto en que los últimos parecen su sombra grotesca». Si *La tentación* indica la biblioteca como generadora de la literatura moderna, entonces *Bouvard y Pécuchet* la manosean como el vaciadero de una cultura clásica irreducible. *Bouvard y Pécuchet* es una novela que parodia sistemáticamente las incongruencias, las impertinencias y la enorme estupidez de las ideas admitidas a mediados del siglo XIX. En realidad, un «Diccionario de las ideas admitidas» iba a formar parte del segundo volumen de la última e inacabada novela de Flaubert.

Bouvard y Pécuchet es el relato de dos lunáticos solteros parisienses que, en un encuentro casual, descubren entre ellos una profunda simpatía, y también que ambos son empleados copistas. Comparten el disgusto por la vida urbana y en particular por su destino que les confía el día entero ante un escritorio. Cuando Bouvard hereda una pequeña fortuna, los dos compran una granja en Normandía, a la que se retiran, esperando encontrar allí de frente la realidad que les fue escamoteada durante la mitad de sus vidas pasadas en oficinas parisienses. Empiezan con la idea de cultivar el terreno de su granja, en lo que fracasan estrepitosamente. De la agricultura pasan a un campo más especializado: la arboricultura. Cuando fracasan también en esto, deciden dedicarse a la arquitectura de jardinería. A fin de prepararse para sus nuevas profesiones, consultan varios manuales y tratados, y se quedan perplejos en extremo al encontrar contradicciones e informaciones erróneas de todas clases. El consejo que hallan en los libros o es confuso o

absolutamente inaplicable, puesto que la teoría y la práctica nunca coinciden. Pero impertérritos ante sus fracasos sucesivos, pasan inexorablemente a la siguiente actividad, sólo para descubrir que no guarda relación con los textos que aseguran representarla. Prueban con la química, la fisiología, la anatomía, la geología, la arqueología... la lista continúa. Cuando finalmente se rinden al hecho de que el conocimiento en el que confiaban es una masa de contradicciones, totalmente azaroso y separado de la realidad a la que ellos tratan de enfrentarse, vuelven a su tarea inicial de copiar. He aquí uno de los guiones de Flaubert para el final de la novela:

Copian papeles al azar, todo lo que encuentran, bolsas de tabaco, periódicos atrasados, carteles, libros mutilados, etc. (Artículos reales y sus imitaciones. Característicos de cada categoría.)

Entonces sienten la necesidad de una taxonomía. Confeccionan tablas, oposiciones antitéticas como «crímenes de los reyes y crímenes de la gente»; bendiciones de la religión y crímenes de religión. Bellezas de la historia, etc.; a veces, sin embargo, tienen verdaderos problemas para situar cada cosa en su lugar apropiado y sufren grandes ansiedades al respecto.

... ¡Adelante! ¡Basta de especulación! ¡Seguid copiando! Hay que llenar la página. Todo es igual, lo bueno y lo malo, lo ridículo y lo sublime, lo bello y lo feo, lo insignificante y lo típico, todo se convierte en una exaltación de lo estadístico. No hay nada más que hechos y fenómenos.

Felicidad definitiva.⁹

En un ensayo sobre la novela, Eugenio Donato argumenta persuasivamente que el emblema de la serie de actividades heterogéneas de Bouvard y Pécuchet no es, como han afirmado Foucault y otros, la biblioteca-enciclopedia, sino más bien el museo. Esto no se debe sólo a que el museo es un término privilegiado en la misma novela, sino también por la heterogeneidad absoluta que acoge. El museo contiene todo lo que la biblioteca contiene, y contiene también a la biblioteca:

Si Bouvard y Pécuchet nunca reúnen lo que podría considerarse una biblioteca, logran sin embargo constituir un museo privado. De hecho, el museo ocupa una posición central en la novela; está conectado con el interés de los personajes por la arqueología, la geología y la historia, y a través del *Museo* se plantean más claramente las cuestiones de origen, causalidad, representación y simbolización. El *Museo*, así como las preguntas a las que trata de responder, depende de una epistemología arqueológica. Sus pretensiones representacionales e históricas se basan en una serie de suposiciones metafísicas acerca de los orígenes, pues, después de todo, la arqueología se propone ser una ciencia de los *archêes*. Los orígenes arqueológicos son importantes de dos maneras: cada artefacto arqueológico tiene que ser un artefacto original, y estos artefactos originales deben, a su vez, explicar el «significado» de una historia subsiguiente más amplia. Así, en el ejemplo caricaturesco de Flaubert, la pila bautismal que Bouvard y Pécuchet descubren tiene que ser una piedra sacrificial celta, y la cultura celta, a su vez, ha de actuar como una pauta maestra original para la historia cultural.¹⁰

Bouvard y Pécuchet no sólo derivan toda la cultura occidental de las pocas piedras que quedan del pasado celta, sino también el «significado» de aquella cultura. Los menhires les llevan a construir el ala fálica de su museo:

En tiempos antiguos, torres, pirámides, velas, piedras miliares o incluso árboles tenían una significación fálica, y para Bouvard y Pécuchet todo se hizo fálico. Coleccionaban lanzas de carruajes, patas de sillas, cerrojos de sótanos, manos de almirez. Cuando la gente iba a verles, preguntaban: «¿A qué creen que se parece?», luego confiaban el misterio y, si había objeciones, se encogían de hombros compasivamente.¹¹

Incluso en esta subcategoría de objetos fálicos, Flaubert mantiene la heterogeneidad de los artefactos del museo, una heterogeneidad que desafía la sistematización y homogeneización que exigía el conocimiento.

La serie de objetos que exhibe el *Museo* se apoya solamente en la ficción de que constituyen de algún modo un

universo representacional coherente. La ficción estriba en que un desplazamiento metonímico repetido de fragmentos en vez de la totalidad, del objeto a la etiqueta, de series de objetos a series de etiquetas, pueden producir aún una representación que de alguna manera es adecuada a un universo no lingüístico. Semejante ficción es el resultado de una creencia no crítica en la noción de que el ordenamiento y la clasificación, es decir, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo. Si la ficción desapareciera, no quedaría del *Museo* más que una serie de chucherías ornamentales, un montón de fragmentos sin sentido ni valor que no pueden sustituir por sí mismos metonímicamente a los objetos originales ni metafóricamente a sus representaciones.¹²

Esta visión del museo es la que Flaubert propone a través de la comedia de *Bouvard y Pécuchet*. Basado en las disciplinas de la arqueología y la historia natural, ambas heredadas de la época clásica, el museo fue una institución desacreditada desde sus mismos comienzos. Y la historia de la museología es una historia de todos los diversos intentos para negar la heterogeneidad del museo, para reducirlo a un sistema o serie homogéneos. La fe en la posibilidad de ordenar el batiburrillo del museo, que refleja la de Bouvard y Pécuchet, persiste hasta nuestros días. Las nuevas instalaciones como la de la colección del siglo XIX de las galerías André Meyer en el Museo Metropolitano, especialmente numerosas a lo largo de la última década, son testimonios de esa fe. Lo que tanto alarmaba a Hilton Kramer en este ejemplo particular es que el criterio para determinar el orden de los objetos estéticos en el museo a través de la era del modernismo —la calidad «evidente por sí misma» de las obras maestras— se ha roto y, en consecuencia, «todo vale». Nada podría testimoniar con más elocuencia la fragilidad de las afirmaciones del museo de que representa algo coherente.

En el período que siguió a la Segunda Guerra Mundial, quizá el mayor monumento al discurso del museo sea el *Museo sin paredes* de André Malraux. Si *Bouvard y Pécuchet* es una parodia de las ideas admitidas a mediados del

siglo XIX, el *Museo sin paredes* es la hipérbole de tales ideas a mediados del siglo XX. Específicamente, lo que Malraux parodia de una manera inconsciente es «la historia del arte como disciplina humanística», pues Malraux halla en la noción de estilo el principio homogeneizador definitivo, hipostatizado, lo cual es bastante interesante, a través del medio fotográfico. Toda obra de arte que pueda fotografiarse puede ocupar su lugar en el supermuseo de Malraux. Pero la fotografía no sólo asegura la admisión de objetos, fragmentos de objetos, detalles, etc., en el museo, sino que es también un instrumento organizador que reduce la heterogeneidad, ahora incluso más vasta, a una sola similitud perfecta. A través de la reproducción fotográfica un camafeo reside en la página siguiente a un todo pintado y un relieve esculpido; un detalle de un Rubens en Amberes se compara con otro de Miguel Ángel en Roma. La conferencia con diapositivas del historiador del arte, el examen comparativo con diapositivas del estudiante de historia del arte habitan el museo sin paredes. En un ejemplo reciente proporcionado por uno de nuestros más eminentes historiadores del arte, el boceto al óleo para un pequeño detalle de una calle adoquinada en *París, un día lluvioso*, pintado en la década de 1870 por Gustave Caillebotte, ocupa la pantalla a mano izquierda, mientras que la pintura de Robert Ryman de la serie *Winsor* de 1966 ocupa la derecha, y en un instante se revela que son una y la misma cosa.¹³ Pero, ¿qué clase precisa de conocimientos es la que puede proporcionar esta esencia y estilo artísticos? Citemos de nuevo a Malraux:

La reproducción ha revelado la escultura del mundo entero. Ha multiplicado las obras maestras aceptadas, promovido otras obras a su debido rango y lanzado algunos estilos menores; en algunos casos, podríamos decir que los ha inventado. Está introduciendo el lenguaje del color en la historia del arte. En nuestro museo sin paredes, la pintura, el fresco, las miniaturas y los vitrales parecen pertenecer a una única y la misma familia, pues todo por igual —miniaturas, frescos, vitrales, tapices, placas escritas, pinturas, jarrones griegos pintados, «detalles» e incluso estatuas, se han con-

vertido en «láminas en color», proceso con el que han perdido sus propiedades como *objetos*; pero, por la misma razón, han ganado algo: el máximo significado en cuanto al *estilo* que pueden adquirir. Es difícil para nosotros percartarnos claramente del abismo entre la representación de una tragedia de Esquilo, con la inminente amenaza persa y Salamis que aparece al otro lado de la bahía, y el efecto que obtenemos de su lectura. Sin embargo, aunque sea débilmente, percibimos la diferencia. Todo lo que queda de Esquilo es su genio. Lo mismo ocurre con las figuras que pierden, en la reproducción, su significado original como objetos y su función (religiosa o de otra clase); las vemos sólo como obras de arte y solamente nos aportan el talento de quienes las hicieron. Casi podríamos denominarlas «momentos» en vez de «obras» de arte. No obstante, por diversos que sean estos objetos (...) hablan del mismo esfuerzo; es como si una presencia invisible, el espíritu del arte, incitara a todos a la misma búsqueda... Es así como, gracias a la unidad bastante engañosa impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos, que abarcan desde la estatua al bajo relieve, de éste a las impresiones de sellos y de éstas a las placas de los nómadas, parece emerger un «estilo babilónico» como una entidad real, no una mera clasificación, como algo que se parece bastante a la biografía de un gran creador. Nada proporciona de una manera más vívida y precisa la noción de un destino que da forma a los fines humanos que los grandes estilos, cuyas evoluciones y transformaciones parecen como cicatrices que el Destino ha dejado, al pasar, sobre la superficie de la tierra.¹⁴

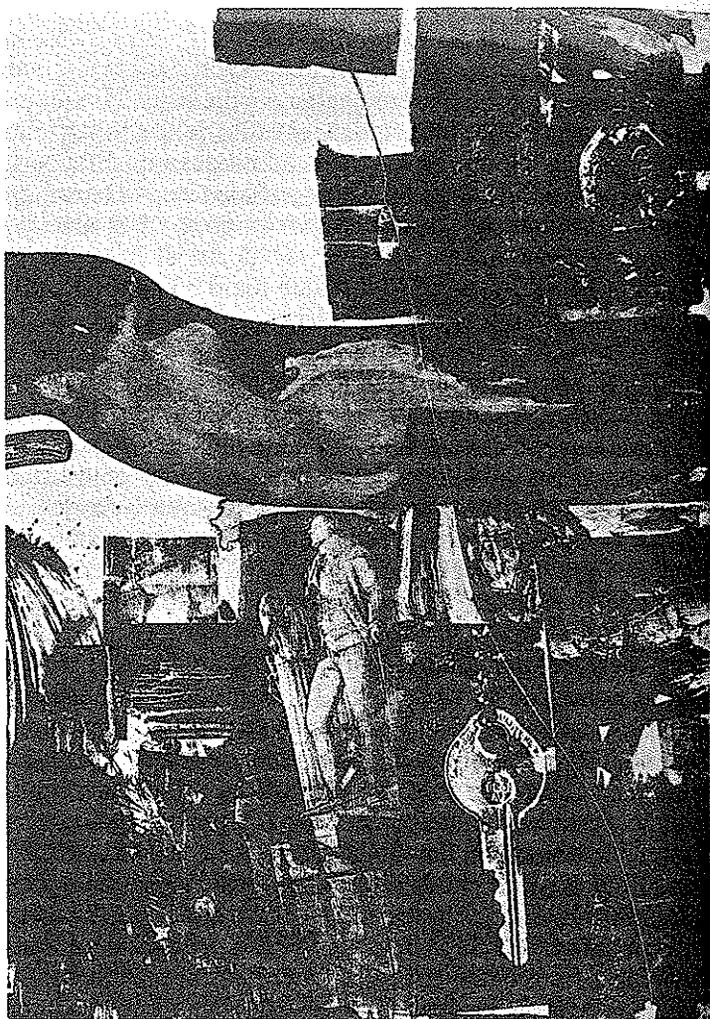
Todas las obras que denominamos artísticas, o al menos todas aquellas que pueden someterse al proceso de reproducción fotográfica, pueden ocupar su lugar en la gran superobra, el Arte como esencia ontológica, creado no por hombres en sus contingencias históricas, sino por el Hombre en su mismo ser. Este es el consolador «conocimiento» del que da testimonio el *Museo sin paredes*. Y, a la vez, es la decepción a la que la historia del arte, una disciplina ahora plenamente profesionalizada, está más profunda, aunque a menudo inconscientemente, sometida.

Pero Malraux comete un error fatal cerca del final de su

Museo: admite en sus páginas aquello mismo que había constituido su homogeneidad y que es, naturalmente, la fotografía. Mientras la fotografía no fue más que un *vehículo* por medio del cual los objetos de arte ingresaban en el museo imaginario, se obtuvo una cierta coherencia. Pero cuando entra la misma fotografía, un objeto entre otros, la heterogeneidad se restablece en el corazón del museo; sus pretensiones de conocimiento están condenadas. Ni siquiera la fotografía puede hipostatizar el estilo de una fotografía.

En el «Diccionario de las ideas admitidas» de Flaubert, el artículo bajo el epígrafe «Fotografía» dice: «Dejará en desuso a la pintura. (Véase Daguerrotipo.)» Y el artículo «Daguerrotipo» dice, a su vez: «Ocupará el lugar de la pintura. (Véase Fofografía.)» Nadie tomó en serio la posibilidad de que la fotografía pudiera usurpar el lugar de la pintura. Menos de medio siglo después de la invención de la fotografía, esa noción era una de las ideas admitidas que se podía parodiar. En nuestro siglo, hasta fecha reciente, sólo Walter Benjamin dio credibilidad a esa idea, afirmando que inevitablemente la fotografía ejercía un efecto en verdad profundo sobre el arte, incluso hasta el extremo de que el arte de la pintura podría desaparecer, al haber perdido su aura de suma importancia a través de la reproducción mecánica.¹⁵ Una negativa de este poder de la fotografía para transformar el arte siguió vigorizando la pintura modernista en el período inmediato de posguerra en Norteamérica. Pero entonces la fotografía, en la obra de Rauschenberg, empezó a conspirar con la pintura en su propia destrucción.

Si bien llamar pintor a Rauschenberg durante la primera década de su carrera sólo causaba una ligera incomodidad, cuando abrazó sistemáticamente la fotografía a principios de los años sesenta fue haciéndose cada vez más difícil considerar su obra como pintura, puesto que era más bien una forma híbrida de *impresión*. Rauschenberg había pasado definitivamente de las técnicas de *producción* (combinaciones, montajes) a técnicas de *reproducción* (seda estarcida, dibujos calcados). Es esta actividad la que nos hace considerar el arte de Rauschenberg como posmodernista. Mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista



Robert Rauschenberg: *Break-Through*, 1964.

prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes.¹⁶ Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo. Rauschenberg roba *La Venus del espejo* y la adapta a la superficie de *Crocus*, que también contiene imágenes de mosquitos y un camión, así como un Cupido reduplicado con un espejo. La Venus aparece de nuevo, en dos ocasiones, en *Transom*, ahora en compañía de un helicóptero e imágenes repetidas de torres de aguas sobre los tejados de Manhattan. En *Bicycle* aparece con el camión de *Crocus* y el helicóptero de *Transom*, pero ahora también con un velero, una nube y un águila. Se recuesta por encima de tres bailarines de Cunningham en *Overcast III* y sobre una estatua de George Washington y una llave de coche en *Breakthrough*. La heterogeneidad absoluta que es la sustancia de la fotografía, y a través de la fotografía, el museo, se extiende a través de la superficie de cada obra de Rauschenberg. Y más importante aún es el hecho de que se extiende de una obra a otra.

Malraux estaba embelesado por las infinitas posibilidades de su museo, por la proliferación de discursos que podía poner en movimiento, estableciendo series siempre nuevas de iconografía y estilo por el simple procedimiento de barajar de nuevo las fotografías. Rauschenberg lleva a cabo esa proliferación: el sueño de Malraux se ha convertido en la broma de Rauschenberg. Pero, naturalmente, no todo el mundo comprende la broma, y menos que nadie el mismo Rauschenberg, a juzgar por la proclama que compuso para el Certificado del Centenario del Metropolitan Museum en 1970:

Tesoro de la conciencia del hombre.
Obras de arte recogidas, protegidas y
celebradas en común. Intemporal en su
concepto, el museo acumula para
concertar un momento de orgullo
sirviendo en la defensa de los sueños

e ideales apolíticos de la humanidad consciente y sensible a los cambios, necesidades y complejidades de la vida corriente mientras mantiene vivos la historia y el amor.

Este certificado, que contenía reproducciones fotográficas de obras de arte sin la intrusión de nada más, estaba firmado por los funcionarios del museo.

Referencias

1. Hilton Kramer, «Does Gérôme Belong with Goya and Monet?» *New York Times*, 13 abril 1980, sección 2, p. 35.
2. Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum», en *Prisms* (Londres: Neville Spearman, 1967), pp. 173-186.
3. Kramer, p. 35.
4. Leo Steinberg, «Other Criteria», en *Other Criteria* (Nueva York: Oxford University Press, 1972), pp. 55-91. Este ensayo se basa en una conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en marzo de 1968.
5. *Ibid.*, p. 84.
6. Véase el comentario de Rosalind Krauss sobre la diferencia radical entre collage cubista y collage «reiventado» de Rauschenberg, en «Rauschenberg and the Materialized Image», *Artforum*, XIII, 4 (diciembre 1974), pp. 36-43.
7. No todos los historiadores del arte estarían de acuerdo en que Manet hizo problemática la relación de la pintura con sus fuentes. Esta es, sin embargo, la suposición inicial del ensayo de Michael Fried «Las fuentes de Manet: aspectos de su arte, 1859-1865» (*Artforum*, VII, 7 [marzo 1969], pp. 28-82), cuya primera frase dice: «Si hay una sola pregunta orientadora para nuestra comprensión del arte de Manet durante la primera mitad de la década de 1860, es ésta: ¿qué vamos a hacer con las numerosas referencias en sus cuadros de aquellos años a la obra de los grandes pintores del pasado?» (p. 28). En parte, la presuposición de Fried de que las referencias de Manet a un arte anterior eran diferentes, en su «lateralidad y obviedad», de las formas en las que la pintura occidental había utilizado previamente las fuentes llevó a Theodore Reff a atacar el ensayo de Fried, diciendo, por ejemplo, que «cuando Reynolds retrata a sus modelos en actitudes tomadas en préstamo de Holbein, Miguel Ángel y Annibale Caracci, jugando ingeniosamente con su pertinencia a sus propios temas; cuando Ingres se refiere deliberadamente en sus composiciones religiosas a las de Rafael, y en sus retratos a ejemplos familiares de la escultura griega o la pintura romana, ¿no revelan la misma conciencia histórica que anima las primeras obras de Manet?» (Theodore Reff, «Manet's Sources: A Critical Evaluation», *Artforum*, VIII, 1 [septiembre 1969], p. 40). Como resultado de esta negativa de diferencia, Reff puede continuar aplicando al modernismo metodologías histórico artísticas ideadas para explicar el arte del pasado, por ejemplo la que explica la relación muy particular del arte del Renacimiento italiano con el de la antigüedad clásica.

Precisamente, lo que originó el presente ensayo fue el ejemplo paródico de esa aplicación ciega de la metodología histórico-artística al arte de Rauschenberg. En este caso, presentado en una conferencia de Robert Pincus-Wittem, la fuente de la obra *Monogram* de Rauschenberg (un montaje que utiliza una cabra de angora disecada) se dijo que era *Scapegoat*, de William Holman Hunt.

8. Michel Foucault, «Fantasia of the Library», en *Language, Counter-Memory, Practice* (Ithaca: Cornell University Press), pp. 92-93.

9. Citado de «The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», de Eugenio Donato, en *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (Ithaca: Cornell University Press, 1979), p. 214. Deseo agradecer a Rosalind Krauss que llamara mi atención sobre el ensayo de Donato, y de manera más general por sus muchas sugerencias útiles durante la preparación de este texto.

10. *Ibid.*, p. 220. La aparente continuidad entre los ensayos de Foucault y Donato es desorientadora, en cuanto que Donato está explícitamente empeñado en un ataque a la metodología arqueológica de Foucault y afirma que implica a éste en un retorno a una metafísica de los orígenes. El mismo Foucault fue más allá de su «arqueología» en cuanto la codificó en *La arqueología del conocimiento* (trad. inglesa: Nueva York: Pantheon Books, 1969).

11. Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*

12. Donato, p. 223.

13. Esta comparación fue presentada inicialmente por Robert Rosenblum en un simposio titulado «Modern Art and the Modern City: From Caillebotte and the Impressionists to the Present Day», celebrado conjuntamente con la exposición de Gustave Caillebotte en el Brooklyn Museum en marzo de 1977. Rosenblum publicó una versión de su conferencia, aunque sólo se ilustraron las obras de Caillebotte. El siguiente extracto bastará para dar una impresión de las comparaciones que efectuó Rosenblum: «El arte de Caillebotte parece igualmente en armonía con algunas de las innovaciones estructurales de la pintura y la escultura modernas no figurativas. Su adopción, en los años 1870, de la nueva experiencia del París moderno (...) implica nuevas maneras de ver que están sorprendentemente próximas a nuestra propia década. Por ejemplo, parece haber polarizado más que cualquiera de sus coetáneos impresionistas los extremos del azar y lo ordenado, normalmente yuxtaponiendo estos estilos contrarios en la misma obra. Los parisenses, en la ciudad y el campo, van y vienen por espacios abiertos, pero en sus ociosos movimientos hay cuadrículas de regularidad aritmética, tecnológica. Líneas cruzadas o paralelas, cuadrículas repetitivas y franjas nitidas imponen de súbito un orden alegre, primariamente estético al flujo y la dispersión urbanos.

14. André Malraux, *Las voces del silencio*.

15. Véase Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 1969), pp. 217-251.

16. Para más comentarios sobre estas técnicas posmodernistas que invaden el arte reciente, véanse mis ensayos «Pictures», *October*, n.º 8 (primavera 1979), pp. 67-86, y «The Photographic Activity of Postmodernism», *October*, n.º 15 (invierno 1980), pp. 91-101. El hecho de que estemos ahora experimentando la «decadencia del aura» que predijo Benjamin puede entenderse no sólo en estos términos positivos de lo que la ha sustituido, sino también en los muchos intentos desesperados de recuperarla haciendo revivir el estilo y la retórica del expresionismo. Esta tendencia es fuerte sobre todo en el mercado, pero también ha sido plenamente acogida por los museos. Por otro lado, tanto los museos como el mercado han empezado también a «naturalizar» las técnicas del posmodernismo, convirtiéndolas en simples categorías según las cuales puede organizarse toda una nueva gama de objetos heterogéneos. Véase mi ensayo: «Appropriating Appropriation» en *Image Scavengers: Photographs* (Filadelfia: Institute of Contemporary Art, 1982), pp. 27-34.

El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo

Craig Owens

El conocimiento posmoderno no es un simple instrumento de poder. Refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia de la inconmensurabilidad.

J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*

Descentrado, alegórico, esquizofrénico... Al margen de cómo decidamos diagnosticar sus síntomas, el posmodernismo suele ser tratado, tanto por sus protagonistas como por sus antagonistas, en tanto que crisis de la autoridad cultural, concretamente de la autoridad conferida a la cultura de Europa occidental y sus instituciones. Que la hegemonía de la civilización europea se acerca a su final no es una percepción reciente; por lo menos desde mediados de los años 1950 hemos reconocido la necesidad de salir al encuentro de diferentes culturas por medios distintos a la sacudida de la dominación y la conquista. Entre los textos pertinentes figura el comentario de Arnold Toynbee, en el octavo volumen de su monumental *Estudio de la historia*, del fin de la era moderna (una era que se inició, afirma Toynbee, a fines del siglo XV, cuando Europa empezó a ejercer su influencia sobre vastos territorios y poblaciones que no eran suyos) y el inicio de una nueva era propiamente posmoderna caracterizada por la coexistencia de culturas diferentes. También podríamos citar en este contexto la crítica del etnocentrismo occidental realizada por Claude Lévi-Strauss,

asi como la crítica de esta crítica que hizo Jacques Derrida en *De la gramatología*. Pero quizá el testimonio más elocuente del fin de la soberanía occidental haya sido el de Paul Ricoeur, el cual, en 1962, escribió que «el descubrimiento de la pluralidad de culturas nunca es una experiencia inocua».

Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta posible que haya *otros*, que nosotros mismos seamos un «otro» entre otros. Habiendo desaparecido todo significado y todo objetivo, se hace posible deambular entre civilizaciones como si fueran vestigios y ruinas. El conjunto de la humanidad se convierte en un museo imaginario. ¿A dónde iremos este fin de semana? ¿A visitar las ruinas de Angkor o a dar una vuelta por el Tívoli de Copenhague? Es fácil imaginar un tiempo cercano en el que una persona bastante acomodada podrá abandonar su país indefinidamente para saborear su propia muerte nacional en un interminable viaje sin objetivo.¹

Ultimamente hemos llegado a considerar esta condición como posmoderna. En realidad, el recuento que hace Ricoeur de los efectos más descorazonadores de la reciente pérdida del dominio de nuestra cultura anticipa la melancolía y el eclecticismo que inundan la producción cultural de nuestro tiempo, por no mencionar el tan pregonado pluralismo. Sin embargo, el pluralismo nos reduce a ser otro entre otros. No es un reconocimiento, sino una reducción a la indiferencia, la equivalencia y la intercambiabilidad absolutas (lo que Jean Baudrillard denomina «implosión»). Lo que está en juego, pues, no es sólo la hegemonía de la cultura occidental, sino también nuestra identidad cultural, nuestro sentido de pertenencia a una cultura. Sin embargo, estos dos elementos en juego están entrelazados de un modo tan inextricable (como nos enseñó Foucault, la postulación de un Otro es un momento necesario en la consolidación y

la incorporación de cualquier cuerpo cultural) que cabe especular con que aquello que ha dado al traste con nuestros derechos de soberanía es en realidad la percepción de que nuestra cultura no es ni tan homogénea ni tan monolítica como en otro tiempo creíamos que era. En otras palabras, las causas de la desaparición de la modernidad —al menos tal como Ricoeur describe sus efectos— radican tanto dentro como fuera. Pero Ricoeur se ocupa sólo de la diferencia exterior. ¿Qué podemos decir de la interior?

En el período moderno, la autoridad de la obra de arte, su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo, no residía en su carácter único o singularidad, como se ha dicho a menudo, sino que aquella autoridad se basaba más bien en la universalidad de la estética moderna atribuida a las *formas* utilizadas para la representación visual, por encima de las diferencias de contenido debidas a la producción de obras en circunstancias históricas concretas. (Por ejemplo, la exigencia kantiana de que el juicio del gusto sea universal, es decir, universalmente comunicable, que se deriva de «fundamentos profundos y compartidos por todos los hombres y que subyacen en su acuerdo de valorar las formas bajo las cuales se les dan los objetos».) La obra posmodernista no sólo no exige tal autoridad, sino que también trata activamente de socavar tales exigencias, y de ahí su impulso en general deconstructivo. Como confirman recientes análisis del «aparato enunciativo» de la representación visual —sus polos de emisión y recepción—, los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino.

La obra posmodernista intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio. Naturalmente, este mismo proyecto ha sido atribuido —por autores como Julia Kristeva y Roland Barthes— a la vanguardia *modernista*, la cual, a través de la introducción de la heterogeneidad, la discontinuidad, la glosolalia, etc., supuestamente causó la crisis del sujeto de representación. Pero la vanguardia trataba de trascender la representación en favor de

la presencia y la inmediatez, proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la «tiranía de lo significado». En cambio, los posmodernistas exponen la tiranía del *significante*, la violencia de su ley.² (Lacan hablaba de la necesidad de someterse a las «mancillas» del significante; ¿no deberíamos más bien preguntarnos quién en nuestra cultura es mancillado por el significante?) Recientemente, Derrida ha advertido contra una condena en masa de la representación, no sólo porque tal condena puede dar la impresión de que aboga por una rehabilitación de la presencia y la inmediatez y, en consecuencia, sirve a los intereses de las tendencias políticas más reaccionarias, sino, lo que quizá sea más importante, porque aquello que excede, que «transgrede la figura de toda posible representación» no puede ser, en última instancia más que... la ley, lo cual nos obliga, concluye Derrida, «a pensar de un modo por completo diferente».³

Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como el sujeto y rara vez como el objeto de representación, pues, desde luego, no faltan imágenes de mujeres. No obstante, al representar a las mujeres se las ha convertido en una ausencia dentro de la cultura dominante, como propone Michèle Montrelay cuando pregunta «si el psicoanálisis no se articuló precisamente a fin de reprimir la femineidad (en el sentido de producir su representación simbólica).» A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón de que suela asociarse a la femineidad con la mascarada, la falsa representación, la simu-

lación y la seducción. De hecho, Montrelay identifica a las mujeres como la «ruina de la representación»: no sólo no tienen nada que perder, sino que su exterioridad a la representación occidental expone sus límites.

Llegamos aquí a un cruce aparente de la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación. Este ensayo es un intento provisional de explorar las implicaciones de esa intersección. Mi intención no es postular la identidad entre esas dos críticas, ni tampoco colocarlas en una relación de antagonismo u oposición. Más bien, si he decidido seguir el rumbo traicionero entre posmodernismo y feminismo, es a fin de introducir el problema de la diferencia sexual en el debate sobre el modernismo y el posmodernismo, un debate que hasta ahora ha sido escandalosamente indiferente.⁴

«Un notable descuido»⁵

Hace varios años di comienzo al segundo de dos ensayos dedicados a un impulso alegórico en el arte contemporáneo, un impulso que identifiqué como posmodernista, con un comentario de la representación «multimedia» de Laurie Anderson *Americans on the Move*. Referido al transporte como una metáfora de la comunicación —la transferencia de significado de un lugar a otro—, *Americans on the Move* procedía principalmente como un comentario verbal sobre imágenes visuales proyectadas en una pantalla detrás de los actores. Cerca del comienzo Anderson introducía la imagen esquemática de un hombre y una mujer desnudos, el brazo derecho del primero alzado en actitud de saludo, decorado con el emblema de la nave espacial Pioneer. He aquí lo que la autora dijo acerca de esta imagen; es significativo que la voz fuese claramente masculina (la propia de Anderson modificada por un armonizador que la rebajó una octava, una especie de travestismo vocal electrónico):

En nuestro país enviamos imágenes de nuestro lenguaje de signos al espacio exterior. En estas imágenes hablan nuestro lenguaje de signos. ¿Creéis que pensarán de él que tiene la mano permanentemente alzada de esa manera? ¿O creéis que leerán nuestros signos? En nuestro país, el «adiós» tiene el mismo aspecto que el «hola».

He aquí mi comentario sobre este pasaje:

Dos alternativas: o bien el receptor extraterrestre de este mensaje supondrá que es simplemente una imagen, es decir, un parecido analógico con la figura humana, en cuyo caso podría concluir lógicamente que los habitantes masculinos de la Tierra van por ahí con el brazo derecho permanentemente levantado; o bien de algún modo adivinará que el hombre le dirige a él ese gesto y tratará de interpretarlo, en cuyo caso se encontrará con un obstáculo infranqueable, dado que un gesto único significa a la vez saludo y despedida, y cualquier lectura que se haga de él debe oscilar entre estos dos extremos. El mismo gesto también podría significar «¡alto!» o representar la toma de un juramento, pero si el texto de Anderson no considera estas dos alternativas se debe a que no le interesa la ambigüedad, los múltiples significados engendrados por un solo signo; más bien dos lecturas *claramente definidas pero mutuamente incompatibles* están enfrentadas ciegamente, de tal manera que es imposible elegir entre ellas.

Este análisis me parece un caso de flagrante negligencia crítica, pues en mi afán de volver a escribir el texto de Anderson a la luz del debate sobre el significado determinado contra el indeterminado, había pasado algo por alto, algo que es tan evidente, tan «natural» que en aquel entonces pudo parecerme que no era digno de comentario. Hoy no me lo parece así, pues ésta, naturalmente, es una imagen de diferencia sexual o, más bien, de diferenciación sexual acorde con la distribución del falo, como señala enfáticamente el brazo derecho alzado del hombre, el cual, más que levantado, parece haberse puesto erecto para saludar. No obstante, me había acercado a la «verdad» de la imagen cuando sugerí que los hombres de la Tierra podrían ir por ahí

con algo permanentemente alzado, algo parecido quizá a un cigarro, pero que no lo era. (¿Habría sido mi lectura diferente —o menos in-diferente— si hubiera sabido entonces que, en una época anterior, Anderson había realizado una obra que consistía en fotografías de hombres que la habían abordado en la calle?) Como todas las representaciones de la diferencia cultural que produce nuestra cultura, ésta es una imagen no sólo de diferencia anatómica, sino de los valores que se le asignan. Aquí el falo es un significante (es decir, representa al sujeto en vez de otro significante); es, de hecho, el significante privilegiado, el significante de privilegio, del poder y prestigio que se acumulan en el macho en nuestra sociedad. Como tal, designa los efectos de la significación en general, pues en esta imagen (lacaniana) elegida para representar a los habitantes de la Tierra para el Otro extraterrestre, el hombre es quien habla, quien representa a la humanidad. La mujer sólo es representada; como siempre sucede, ya han hablado por ella.

Si me refiero aquí a ese pasaje no es sólo para corregir mi propio descuido notable, sino, lo que considero más importante, para indicar una mancha ciega en nuestros comentarios del posmodernismo en general: el hecho de que no planteemos el problema de la diferencia sexual, no sólo en los objetos que comentamos sino también en nuestra propia enunciación. Por muy restringido que pueda ser su campo de investigación, todo discurso sobre el posmodernismo —al menos en tanto que intenta explicar ciertas mutaciones recientes dentro de ese campo— aspira a la condición de teoría general de la cultura contemporánea. Entre los acontecimientos más importantes de la última década —y es posible que resulte ser *el* más importante— figura la emergencia en casi todas las áreas de la actividad cultural, de una práctica específicamente feminista. Se ha dedicado un gran esfuerzo a la recuperación y revalorización de obras anteriormente marginadas o subestimadas. En todas partes ha acompañado a este proyecto una producción nueva y enérgica. Como observa una persona dedicada a estas actividades (Martha Rosler), han contribuido de una manera significativa a desprestigiar la condición de privilegio que el

modernismo reclamaba para la obra de arte: «La interpretación del significado, el origen social y las raíces de aquellas formas [más antiguas] ayudaron a socavar el dogma modernista de la separación de lo estético del resto de la vida humana, y un análisis de la opresión de formas aparentemente inmotivadas de alta cultura acompañó a esta obra.»

Con todo, si uno de los aspectos más sobresalientes de nuestra cultura posmoderna es la presencia de una insistente voz feminista (y uso aquí premeditadamente los términos *presencia* y *voz*), las teorías del posmodernismo han tendido ya sea a hacer caso omiso de esa voz, ya sea a reprimirla. La ausencia de comentarios sobre la diferencia sexual en los escritos acerca del posmodernismo, así como el hecho de que pocas mujeres han participado en el debate modernismo/posmodernismo, sugiere que éste podría ser otra invención masculina maquinada para excluir a las mujeres. Sin embargo, quisiera exponer que la existencia de las mujeres en la diferencia y la inconmensurabilidad puede ser no sólo compatible con, sino también un ejemplo del pensamiento posmoderno, el cual ya no es un pensamiento binario (como observa Lyotard cuando escribe: «Pensar por medio de oposiciones no corresponde a los métodos más enérgicos del conocimiento posmoderno»)⁶. La crítica del binarismo se desdeña a veces como moda intelectual; sin embargo, es un imperativo intelectual, puesto que la oposición jerárquica de términos marcados y no marcados (la decisiva/divisiva presencia/ausencia del falo) es la forma dominante de representar la diferencia y justificar su subordinación en nuestra sociedad. Así pues, lo que debemos aprender es cómo concebir diferencia sin oposición.

Aunque los críticos masculinos comprensivos respetan el feminismo (un tema viejo: el respeto a las mujeres)⁷ y le desean buena suerte, en general han rechazado el diálogo al que sus colegas femeninas tratan de incorporarles. A veces se acusa a las feministas de ir demasiado lejos, y otras de no ir lo bastante lejos.⁸ Normalmente la voz feminista se considera como una entre muchas, y su insistencia en la diferencia como testimonio del pluralismo de los tiempos. Así el feminismo se asimila rápidamente a toda una serie de mo-

vimientos de liberación o autodeterminación. He aquí una lista reciente, debida a un importante crítico masculino: «grupos étnicos, movimientos de vecindad, feminismo, diversos grupos «contraculturales» o de estilos de vida alternativos, disidentes de la masa trabajadora, movimientos estudiantiles, movimientos dedicados a un solo problema». Esta coalición forzada no sólo trata al feminismo como monolítico, suprimiendo así sus múltiples diferencias internas (esencialista, culturalista, lingüístico, freudiano, anti-freudiano...); sino que además postula una vasta categoría indiferenciada, «Diferencia», a la que pueden asimilarse todos los grupos marginados u oprimidos, y a la que las mujeres pueden pertenecer como un símbolo, una *pars totalis* (otro viejo tema: la mujer es incompleta, no entera). Pero la especificidad de la crítica feminista del patriarcado se niega, junto con la de otras formas de oposición a la discriminación sexual, racial y de clase. (Rosler nos advierte contra el uso de la mujer como «un símbolo para todos los indicadores de diferencia», observando que «la apreciación de la obra de mujeres cuyo tema es la opresión agota la consideración de todas las opresiones».)

Además, los hombres parecen poco dispuestos a encarar los problemas sometidos a crítica por las mujeres a menos que esos problemas hayan sido primero neutralizados, aunque esto también es un problema de asimilación: de lo ya conocido, lo ya escrito. En *El inconsciente político*, por poner un solo ejemplo, Fredric Jameson solicita que «se oigan de nuevo las voces opositoras de las culturas étnicas, la literatura femenina o gay, el arte popular «ingenuo» o marginalizado y *movimientos similares*» (así, la producción cultural de las mujeres se identifica de una manera anacrónica con el arte popular), pero modifica de inmediato esta petición: «La afirmación de tales voces culturales no hegemónicas sigue siendo ineficaz», argumenta, si no se *reescriben* primero de acuerdo con su lugar propio en «el sistema dialógico de las clases sociales».⁹ Desde luego, las clases determinantes de sexualidad —y de opresión sexual— se pasan por alto con demasiada frecuencia. Pero la desigualdad sexual no puede reducirse a un caso de explo-

tación económica —el intercambio de mujeres entre hombres— y explicarse sólo por la lucha de clase; para invertir la afirmación de Rosler, una atención exclusiva a la opresión económica puede agotar la consideración de otras formas de opresión.

Afirmar que la división de los sexos es irreductible a la división del trabajo es arriesgarse a polarizar feminismo y marxismo; este peligro es real, dado el sesgo fundamentalmente patriarcal del último. El marxismo privilegia la actividad característicamente masculina de producción como la actividad *decisivamente humana* (Marx: los hombres «empiezan a distinguirse de los animales en cuanto empiezan a producir sus medios de subsistencia»);¹⁰ las mujeres, consignadas históricamente a las esferas del trabajo no productivo o reproductor, están por ello situadas fuera de la sociedad de los machos productores, en un estado natural. (Como ha escrito Lyotard, «la frontera que separa los sexos no separa dos partes de la misma entidad social».) El punto en litigio no es, sin embargo, tan sólo la opresión del discurso marxista, sino sus ambiciones totalizadoras, su pretensión de explicar toda forma de experiencia social. Pero esta pretensión es característica de todo discurso teórico, lo cual es una razón de que las mujeres lo condenen con frecuencia como falocrático.¹¹ No siempre es la teoría *per se* lo que las mujeres repudian, ni simplemente, como ha sugerido Lyotard, la prioridad que le han concedido los hombres, su rígida oposición a la experiencia práctica. Más bien, lo que desafían es la distancia que mantiene entre él mismo y sus objetos, una distancia que objetifica y domina.

Debido al tremendo esfuerzo de reconceptualización necesario para evitar una recaída falológica en su nuevo discurso, muchos artistas feministas han llegado a forjar una nueva (o renovada) alianza con la teoría, que quizá sea más provechosa en los escritos de mujeres influidas por el psicoanálisis lacaniano (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Montravel...). Muchas de estas artistas han efectuado importantes contribuciones teóricas: el ensayo de la cineasta Laura Mulvey sobre «Placer visual y cine narrativo», de 1975, por ejemplo, ha provocado una gran cantidad de comentarios

críticos sobre la masculinidad de la mirada cinematográfica. Tanto si están influidas por el psicoanálisis como si no, los artistas feministas a menudo consideran la escritura crítica o teórica como un campo importante de intervención estratégica: los textos críticos de Martha Rosler sobre la tradición documental en fotografía —entre los mejores en el campo— constituyen una parte esencial de su actividad *como artista*. Muchos artistas modernistas, naturalmente, produjeron textos acerca de su propia producción, pero la escritura se consideró casi siempre complementaria a su obra principal como pintores, escultores, fotógrafos, etc., mientras que la clase de actividad simultánea en múltiples frentes que caracteriza muchas prácticas feministas es un fenómeno posmoderno. Y una de las cosas que pone en tela de juicio es la rígida oposición del modernismo entre la práctica y la teoría artísticas.

Al mismo tiempo, la moderna práctica feminista puede cuestionar la teoría, y no sólo la teoría *estética*. Pensemos en la obra *Post-Partum Document* (1973-79), una obra de arte en seis partes y con ciento sesenta y cinco piezas (más notas al pie) que utiliza múltiples métodos representacionales (literarios, científicos, psicoanalíticos, lingüísticos, arqueológicos, etc.) para relatar los primeros seis años de vida de su hijo. En parte archivo, en parte exposición y en parte historia clínica, el *Post-Partum Document* es también una contribución, tanto como una crítica, a la teoría de Lacan. Comenzando con una serie de diagramas tomados de *Ecrits* (diagramas que Kelly presenta como *imágenes*), la obra podría ser (mal) interpretada como una aplicación directa o ilustración del psicoanálisis. Es, más bien, la interrogación que una madre se hace de Lacan, una interrogación que en última instancia revela un notable descuido dentro del discurso lacaniano de la relación del niño con su madre, la construcción de las fantasías maternas con respecto al niño. Así el *Post-Partum Document* ha mostrado ser una obra controvertida, pues parece ofrecer evidencia de fetichismo *femenino* (los diversos sustitutos que emplea la madre a fin de negar la separación del niño); en consecuencia, Kelly expone una laguna dentro de la teoría del fetichismo, una

perversión hasta ahora reservada al macho. La obra de Kelly no es antiteoría; más bien, como lo atestigua su uso de múltiples sistemas representacionales, demuestra que ningún discurso puede responder de todos los aspectos de la experiencia humana. O, como ha dicho la misma artista, «no hay un discurso teórico aislado que vaya a ofrecer una explicación de todas las formas de las relaciones sociales o cada modelo de práctica política».

En busca del relato perdido

«No hay un discurso teórico aislado...» Esta posición feminista es también una condición posmoderna. De hecho, Lyotard diagnostica la condición posmoderna. Como una en la que los *grands récits* de la modernidad —la dialéctica del Espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de riqueza, la sociedad sin clases— han perdido toda credibilidad. Lyotard define un discurso como moderno cuando apela a uno u otro de esos *grands récits* para su legitimidad; entonces, el advenimiento de la posmodernidad señala una crisis en la función legitimadora de la narrativa, su habilidad para obtener consenso. Argumenta que la narrativa está fuera de su elemento (s), «los grandes peligros, los grandes viajes, el gran objetivo», y que en cambio «se ha dispersado en nubes de partículas lingüísticas, narrativas, sí, pero también denotativas, prescriptivas, descriptivas, etc., cada una de ellas con su propia valencia pragmática. Hoy, cada uno de nosotros vive en la vecindad de muchas de esas partículas. No formamos necesariamente comunidades lingüísticas estables, y las propiedades de las que formamos parte no son necesariamente comunicables».¹²

Sin embargo, Lyotard no lamenta el paso de la modernidad, aun cuando peligre su propia actividad como filósofo. «Para la mayoría de la gente», escribe, «la nostalgia por la narrativa perdida [*le récit perdu*] es algo que pertenece al

pasado.»¹³ La «mayoría de la gente» no incluye a Fredric Jameson, aunque éste diagnostica la condición posmoderna bajo un punto de vista similar (como una pérdida de la función social de la narrativa) y distingue entre obras modernistas y posmodernistas de acuerdo con sus diferentes relaciones con el «contenido de verdad del arte, su pretensión de poseer alguna verdad o valor epistemológico». Su descripción de una crisis en la literatura modernista representa metonímicamente la crisis en la modernidad misma:

En su momento más vital, la experiencia del modernismo no fue la de un solo movimiento o proceso histórico, sino la de una «conmoción de descubrimiento», un compromiso y una adherencia a sus formas individuales a través de una serie de «conversiones religiosas». Uno no leía simplemente a D.H. Lawrence o a Rilke, veía las películas de Jean Renoir o Hitchcock, o escuchaba a Stravinsky como manifestaciones nítidas de lo que ahora denominamos modernismo. Más bien uno leía todas las obras de un escritor concreto, aprendía un estilo y un mundo fenomenológico, al cual se convertía... Esto significaba, empero que la experiencia de una forma de modernismo era incompatible con otra, de manera que uno entraba en un mundo sólo al precio de abandonar otro... La crisis del modernismo llegó, pues, cuando de súbito resultó claro que «D. H. Lawrence» no era, después de todo, un absoluto, no era la representación cabal y definitiva de la verdad del mundo, sino sólo un lenguaje artístico entre otros, sólo un estante de libros en el conjunto de una aturdidora biblioteca.

Aunque un lector de Foucault podría situar esta comprensión en el origen del modernismo (Flaubert, Manet) más que en su conclusión,¹⁴ la opinión de Jameson sobre la crisis de la modernidad me parece a la vez persuasiva y problemática... problemática precisamente porque es persuasiva. Al igual que Lyotard, nos sumerge en un perspectivismo nietzscheano radical: cada obra no sólo representa una visión diferente del mismo mundo, sino que corresponde a un mundo por completo diferente. Pero al contrario

que Lyotard, no lo hace sólo para sacarnos de esa dificultad. Para Jameson, la pérdida de la narrativa es equivalente a la pérdida de nuestra capacidad para situarnos históricamente; de ahí su diagnóstico del posmodernismo como «esquizofrénico», lo cual significa que le caracteriza un sentido de la temporalidad colapsado.¹⁵ Así, en *El inconsciente político* insta a la resurrección no sólo de la narrativa —como un «acto socialmente simbólico»— sino de modo específico a lo que identifica como la «narración maestra» marxista, la historia de la «lucha colectiva de la humanidad para arrebatar un reino de libertad a un reino de necesidad».¹⁶

El *grand récit* de Lyotard sólo podría traducirse por «narración maestra» [*master narrative*], y en esta traducción atisbamos los términos de otro análisis del fallecimiento de la modernidad, que habla no de la incompatibilidad de las diversas narrativas modernas, sino de su solidaridad fundamental. Pues, ¿qué es lo que hizo de los *grands récits* de la modernidad narraciones maestras si no el hecho de que todas eran narraciones de dominio, del hombre buscando su *telos* en la conquista de la naturaleza? ¿Qué función tuvieron esas narraciones si no fue la de legitimar la misión que se adjudicó el hombre occidental de transformar todo el planeta a su propia imagen? ¿Y qué forma tomó esta misión sino la del hombre poniendo su sello en todo lo existente, es decir, la transformación del mundo en una representación, con el hombre como su tema? Sin embargo, a este respecto, la frase *narración maestra* parece tautológica, puesto que toda narración, en virtud de «su poder para dominar los efectos desalentadores de la fuerza corrosiva del proceso temporal», puede ser una narrativa de dominio.¹⁷

Así pues, lo que está en juego no es sólo la condición de la narrativa, sino la de la misma representación, pues la edad moderna no fue sólo la edad de la narrativa maestra, sino también la edad de la representación. Esto, al menos, es lo que propuso Martin Heidegger en una conferencia pronunciada en 1938 en Freiburg im Breisgau, pero que no se publicó hasta 1952 con el título «La era de la imagen del

mundo» [*Die Zeit die Weltbildes*].¹⁸ Según Heidegger, la transición a la modernidad no se llevó a cabo con la sustitución de una imagen del mundo medieval por una moderna, «sino más bien el hecho de que el mundo se convierta en una imagen es lo que distingue la imagen de la era moderna». Para el hombre moderno, todo lo que existe lo hace así no sólo en y a través de la representación. Afirmar esto es también afirmar que el mundo existe sólo en y a través de un *sujeto*, el cual cree que está produciendo el mundo al producir su representación:

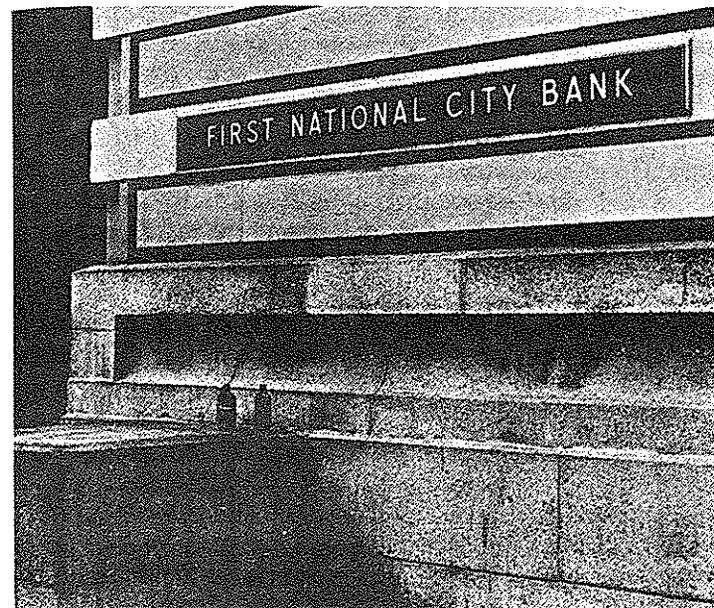
El acontecimiento fundamental de la era moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra «imagen» [*Bild*] significa ahora la imagen estructurada [*Gebild*] que es la criatura de la producción del hombre que representa y «coloca ante». Con esta producción, el hombre lucha por la posición en la que puede ser ese ser concreto que da la medida y traza las orientaciones de todo lo que es.

Así, con el «entrelazamiento de estos dos hechos», la transformación del mundo en una imagen y el hombre en un tema, «se inicia esa manera de ser humano que viriliza el reino de la capacidad humana que deja de medir y ejecutar, con el fin de obtener el dominio de lo que es como un todo». Pues, ¿qué es la representación sino una apropiación, una objetificación que se adelanta y domina?¹⁹

Así, cuando en una reciente entrevista Jameson convoca a «la reconquista de ciertas formas de representación» (que considera idénticas a la narrativa: «En mi opinión “la narrativa”, argumenta, es aquello en lo que la gente piensa cuando repite la habitual “crítica de la representación” postestructuralista»), de hecho lo que pide es la rehabilitación de todo el proyecto social de la misma modernidad. Dado que la narración maestra marxista es sólo una versión entre muchas de la moderna narrativa de dominio (pues, ¿qué es la «lucha colectiva para arrebatar un reino de libertad a un reino de necesidad» sino la progresiva explotación de la Tierra por parte de la humanidad?), el deseo de Ja-

meson de resucitar (esta) narrativa es un deseo moderno, un deseo *de* modernidad. Es un síntoma de nuestra condición posmoderna, el cual se experimenta hoy en todas partes como una tremenda pérdida de supremacía y, en consecuencia, hace surgir programas terapéuticos, tanto en la izquierda como en la derecha, para recuperar esa pérdida. Aunque Lyotard nos advierte —correctamente, en mi opinión— para que no expliquemos las transformaciones en la cultura moderna/posmoderna principalmente como efectos de las transformaciones sociales (el hipotético advenimiento de una sociedad postindustrial, por ejemplo),²⁰ resulta claro que aquello que se ha perdido no es primordialmente un dominio cultural, sino económico, técnico y político, pues, ¿qué es si no la emergencia de las naciones del Tercer Mundo, la «rebelión de la naturaleza» y el movimiento femenino —es decir, las voces de los conquistados— ha puesto en tela de juicio el deseo occidental de dominio y control cada vez más grandes?

Los síntomas de nuestra pérdida reciente de supremacía están presentes hoy en todos los aspectos de la actividad cultural, y sobre todo en las artes visuales. El proyecto modernista de unir fuerzas con la ciencia y la tecnología para la transformación del medio ambiente según los principios racionales de función y utilidad (productivismo, la Bauhaus) ha sido abandonado hace tiempo; lo que vemos en su lugar es un intento desesperado y a menudo histérico de recuperar cierta supremacía a través de la resurrección de grandes pinturas heroicas y esculturas monumentales en bronce, medios en sí mismos identificados con la hegemonía cultural de Europa occidental. No obstante, los artistas contemporáneos son capaces como mucho de *simular* la supremacía, de manipular sus signos; dado que en el período moderno la supremacía se asociaba invariablemente con el trabajo humano, la producción estética ha degenerado hoy en un despliegue masivo de los signos del trabajo artístico, por ejemplo, pinceladas violentas, «apasionadas». Sin embargo, tales simulacros de supremacía no hacen más que atestiguar su pérdida; de hecho, los artistas contemporáneos parecen embarcados en un acto colectivo de rechazo, y el



Arriba y derecha: Martha Rosler, *La Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, 1974-75.

rechazo siempre pertenece a una pérdida... de virilidad, masculinidad, potencia.

Acompaña a este contingente de artistas otro que rechaza la simulación de la supremacía en favor de una contemplación melancólica de su pérdida. Uno de tales artistas habla de «la imposibilidad de pasión en una cultura que ha institucionalizado el estilo propio»; otro de «la estética como algo que se ocupa realmente más del anhelo y la pérdida que de la consumación». Un pintor desentierra el género desechado del paisaje sólo a fin de tomar prestado para sus propias telas, a través de una ecuación implícita entre sus devastadas superficies y los campos yermos que él pinta, algo del cansancio de la tierra misma (al que así se glorifica); otro dramatiza sus inquietudes a través de la figura más convencional que los hombres han concebido para la amenaza de la castración, la mujer... sola, remota, a

enyesado

estucado

laqueado

frotado con colofonia

vulcanizado

embriagado

contaminado

la que es imposible acercarse. Tanto si repudian como si anuncian su propia falta de poder, posan como héroes o como víctimas, huelga decir que estos artistas han sido calurosamente recibidos por una sociedad que no está dispuesta a admitir que la han desplazado de su posición central. El suyo es un arte «oficial» que, al igual que la cultura que lo produjo, todavía tiene que llegar a un acuerdo con su propio empobrecimiento.

El arte posmodernista habla de empobrecimiento, pero de una manera muy diferente. A veces la obra posmodernista atestigua una *negación* deliberada de la supremacía, como por ejemplo *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75), en la que unas fotografías de fachadas de la Bowery alternan con grupos de palabras mecanografiadas que significan ebriedad. Aunque sus fotografías son intencionadamente desmañadas, la negativa a la destreza por parte de Rosler en esta obra es más que técnica. Por un lado, niega al pie de ilustración su función convencional de suministrar a la imagen algo que le falta; en cambio, su

yuxtaposición de dos sistemas representacionales, visual y verbal, está calculada (como sugiere el título) para «socavar» más que para «subrayar» la veracidad o falsedad de cada uno. Más importante es aun que Rosler se haya negado a fotografiar a los habitantes de los barrios bajos, a hablar en su favor, a iluminarlos desde una distancia segura (la fotografía como obra social en la tradición de Jacob Riis), pues la fotografía «preocupada» o, como Rosler la llama, «víctima», pasa por alto el papel constitutivo de su propia actividad, del que se sostiene que es meramente representativo (el «mito» de la transparencia y la objetividad fotográficas). A pesar de su benevolencia en la representación de aquellos a quienes se les ha negado el acceso a los medios de representación, el fotógrafo funciona inevitablemente como un agente del sistema de poder que silenció, en primer lugar, a estas personas. Así, son víctimas por partida doble: primero, a causa de la sociedad y luego por el fotógrafo, el cual da por sentado el derecho a hablar en su favor. De hecho, en tal fotografía es el fotógrafo más que el «sujeto» el que posa, como la conciencia del sujeto, de hecho, como la conciencia en sí misma. Aunque es posible que Rosler no haya iniciado en esta obra un contradiscurso de la ebriedad —el cual consistiría en las propias teorías de los borrachos acerca de sus condiciones de existencia—, sin embargo ha señalado negativamente el problema crucial de una práctica artística que hoy está políticamente motivada: «la indignidad de hablar por otros»²¹.

La posición de Rosler plantea también un desafío a la crítica, de manera específica a la sustitución del crítico de su propio discurso por la obra de arte. Así, en este punto de mi texto, mi propia voz debe ceder el paso a la de la artista. En el ensayo «In, around and afterthoughts (on documentary photography)» que acompaña a *The Bowery...*, Rosler escribe:

Si el empobrecimiento es aquí un tema, es ciertamente más el empobrecimiento de las estrategias representacionales que se tambalean solas que la de un modelo de supervivencia. Las fotografías carecen de poder para *tratar con* la

realidad a la que aún abarca por anticipado la ideología, y son tan desviadoras como las formaciones de palabras, las cuales al menos están más próximas a su localización dentro de la cultura de la ebriedad que a ser enmarcadas en ésta desde fuera.

Lo visible y lo invisible

Una obra como *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* no sólo expone los «mitos» de la objetividad y la transparencia fotográficas, sino que también trastorna la creencia (moderna) en la visión como un medio de acceso privilegiado a la certeza y la verdad («ver es creer»). La estética moderna afirmaba que la visión era superior a los demás sentidos debido a su separación de los objetos. En sus *Lecciones de estética*, Hegel nos dice que «la visión se encuentra en una relación puramente teórica con los objetos, a través del intermediario de la luz, esa sustancia inmaterial que deja realmente a los objetos su libertad, incidiendo en ellos e iluminándolos sin consumirlos». Los artistas posmodernistas no niegan esta separación, pero tampoco la celebran, sino que más bien investigan el interés particular al que sirve, pues la visión no es precisamente desinteresada, como ha observado Luce Irigaray: «La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales... Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad²²». Es decir, se transforma en una imagen.

Que la prioridad que nuestra cultura concede a la visión es un empobrecimiento sensorial, no es precisamente una percepción nueva. Sin embargo, la crítica feminista vincula el privilegio de la visión con el sexual. Freud identifica la

transición de una sociedad matriarcal a otra patriarcal con la devaluación simultánea de una sexualidad olfativa y la promoción de una sexualidad visual más mediatizada y sublimada²³. Aun más, según Freud, el niño descubre mirando la diferencia sexual, la presencia o ausencia del falo, según la cual el niño asumirá su identidad sexual. Como Jane Gallop nos recuerda en su libro reciente *Feminismo y psicoanálisis: The Daughter Seduction*, «Freud articuló el 'descubrimiento de castración' alrededor de una visión: la de la presencia fálica en el muchacho, la de la ausencia fálica en la niña, y, en última instancia, la visión de una ausencia fálica en la madre. *La diferencia sexual obtiene su significación decisiva de una visión*²⁴». ¿No se debe acaso a que el falo es el signo más visible de diferencia sexual que se ha convertido en el «significante privilegiado»? No obstante, no es sólo el descubrimiento de la diferencia, sino también su negativa lo que depende de la visión (aunque la reducción o diferencia a una medida común —la mujer juzgada de acuerdo con los patrones masculinos y considerada deficiente— es ya una negativa). Como Freud propone en su trabajo de 1926 sobre el fetichismo, el niño a menudo suele tener la última impresión visual antes de la visión «traumática» como sustituto del pene «faltante» de la madre:

Así el pie o el zapato debe su atracción como fetiche, o parte de él, a la circunstancia de que el muchacho inquisitivo solía mirar curiosamente las piernas de la mujer hacia sus genitales. El terciopelo y la piel reproducen —como se ha sospechado desde hace mucho tiempo— la visión del vello púbico que debería haber revelado el anhelado pene; la ropa interior adoptada con tanta frecuencia como un fetiche reproduce la escena de desnudarse, el último momento en el que la mujer todavía podía ser contemplada como fálica²⁵.

¿Qué puede decirse acerca de las artes visuales en un orden patriarcal que privilegia la visión sobre los demás sentidos? ¿No podemos esperar de ellos que sean un dominio de privilegio masculino —como, en efecto, sus historias han

demostrado que son— un medio, tal vez, de dominar a través de la representación la «amenaza» planteada por la hembra? En años recientes ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación y la sexualidad, tanto femenina como masculina. Los artistas masculinos han tendido a investigar la construcción social de la masculinidad (Mike Glier, Eric Bogosian, las primeras obras de Richard Prince); las mujeres han iniciado el proceso largamente pospuesto de deconstruir la femineidad; hacer esto alimentaría y, por ende, prolongaría la vida del aparato representacional existente. Algunos se niegan en redondo a representar a las mujeres, en la creencia de que ninguna representación del cuerpo femenino en nuestra cultura puede estar libre del prejuicio fálico. Sin embargo, la mayoría de estos artistas trabajan con el repertorio existente de la imaginería cultural, no porque carezcan de originalidad o porque la critiquen, sino porque su tema, la sexualidad femenina, siempre está constituido en y como representación, una representación de la diferencia. Hay que hacer hincapié en que estos artistas no están interesados básicamente en lo que las representaciones dicen acerca de las mujeres, sino que más bien investigan lo que la representación *hace* a las mujeres (por ejemplo, la manera en que invariablemente las sitúa como objetos de la mirada masculina). Como escribió Lacan, «las imágenes y símbolos *para* la mujer no pueden estar aislados de las imágenes y símbolos *de* la mujer... Es la representación, de la sexualidad femenina reprimida o no, lo que condiciona cómo entra en juego²⁶».

Sin embargo, las discusiones críticas de esta obra han evitado —rodeado— asiduamente el problema del género. Debido a su ambición generalmente deconstructiva, esta práctica se asimila a veces a la tradición moderna de la demistificación. (Así, la crítica de la representación en esta obra se hunde en la crítica ideológica). En un ensayo dedicado (de nuevo) a los procedimientos alegóricos en el arte contemporáneo, Benjamin Buchloh comenta la obra de seis mujeres artistas —Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara

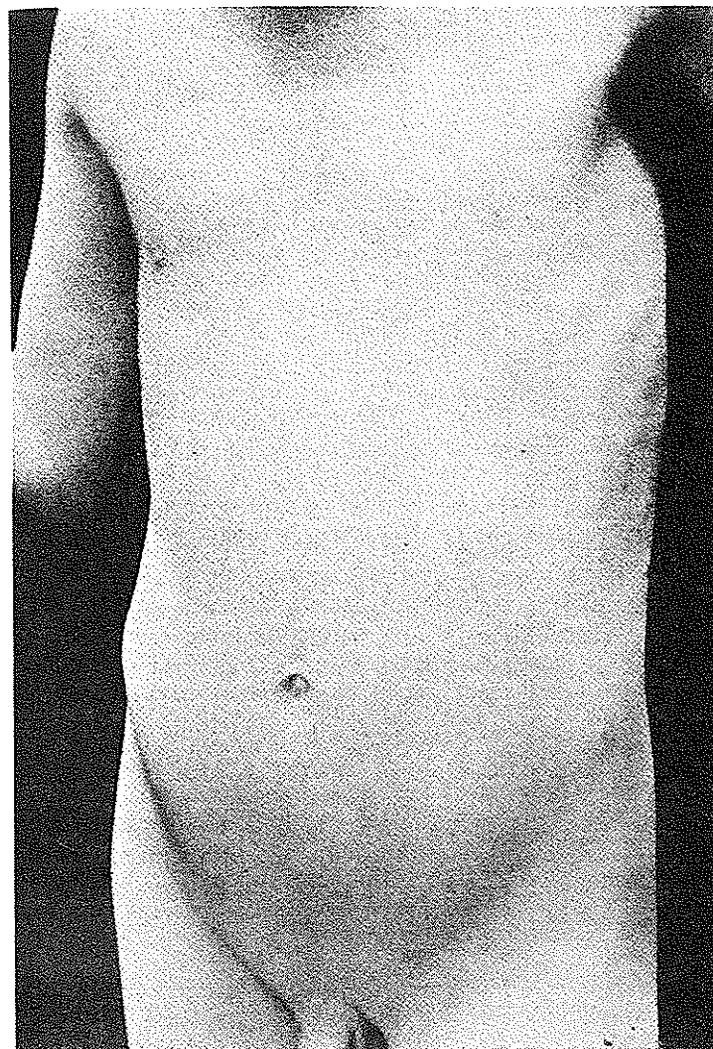
Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Martha Rosler— sosteniendo que son el modelo de la «mitificación secundaria» elaborado en las *Mitologías* de Roland Barthes, de 1957. Buchloh no reconoce el hecho de que más tarde Barthes repudió esta metodología, un repudio que debe considerarse como parte de su creciente rechazo de la supremacía desde *El placer del texto* en adelante. Buchloh tampoco concede ningún significado particular al hecho de que todos estos artistas sean mujeres; en cambio, les adjudica una clara generalología masculina en la tradición dada de collage y montaje. Así, se dice de las seis artistas que manipulan los lenguajes de la cultura popular —televisión, publicidad, fotografía— de tal manera que «sus funciones y efectos ideológicos se vuelven *transparentes*»; o nuevamente, en su obra, «la minuciosa y al parecer intrincada interacción de comportamiento e ideología» se convierte supuestamente en una «pauta *observable*».

Pero, ¿qué significa afirmar que estos artistas hacen visible lo invisible, especialmente en una cultura en la que la visibilidad está siempre del lado masculino y la invisibilidad en el femenino? ¿Y qué está diciendo realmente la crítica cuando declara que estos artistas revelan, exponen, «desvelan» (esta última palabra aparece repetidas veces en todo el texto de Buchloh) programas ideológicos ocultos en la imaginería de la cultura de masas? Consideremos, por el momento, el comentario de Buchloh a la obra de Dara Birnbaum, una artista de vídeo que monta de nuevo el metraje grabado directamente de las emisiones televisivas. De la *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79), basada en una popular serie de televisión del mismo nombre, Buchloh dice que «desvela la fantasía puberal de Wonder Woman». Sin embargo, al igual que toda la obra de Birnbaum, la cinta no se ocupa simplemente de la imaginería de la cultura de masas, sino de las *imágenes de las mujeres* que tiene la cultura de masas. ¿No son las actividades de desvelar, desvestir, poner al desnudo en relación con un cuerpo femenino prerrogativas inequívocamente masculinas? Además, las mujeres a las que representa Birnbaum suelen ser atletas y actrices absortas en la exhibición de su propia

perfección física. No tienen defectos, carencia y, en consecuencia, carecen de historia y deseo. (Wonder Woman es la encarnación perfecta de la madre fálica). Lo que reconocemos en su obra es el tropo freudiano de la mujer narcisista, o el «tema» lacaniano de la femineidad como espectáculo contenido, que existe sólo como representación del deseo masculino.

El impulso deconstructivo que anima esta obra también ha sugerido afinidades con las estrategias textuales postestructuralistas, y gran parte de la escritura crítica acerca de estos artistas —incluida la mía propia— ha tendido simplemente a traducir su obra al francés. Ciertamente, el comentario de Foucault de las estrategias occidentales de marginalización y exclusión, la acusación de «falocentrismo» de Derrida, el «cuerpo sin órganos» de Deleuze y Guattari, parecerían todos ellos compatibles con una perspectiva feminista. (Como ha observado Irigaray, ¿no es el «cuerpo sin órganos» la condición histórica de la mujer?). Con todo, las afinidades entre las teorías postestructuralistas y la práctica posmodernista pueden cegar a un crítico al hecho de que, por lo que respecta a las mujeres, técnicas similares tienen significados muy distintos. Así, cuando Sherrie Levine se apropia —toma literalmente— las fotografías de Walter Evans de los campesinos pobres o, quizá con mayor pertinencia, las fotos tomadas por Evan Weston de su hijo Neil en la postura de un torso griego clásico, ¿no hace más que dramatizar las posibilidades disminuidas para la creatividad en una cultura saturada de imágenes, como se ha repetido a menudo? ¿O su negación de autoría no es, de hecho, un rechazo del papel de creador como «padre» de su obra, de los derechos paternos asignados al autor por la ley²⁷? (Apoya esta lectura de las estrategias de Levine el hecho de que las imágenes de las que se apropia son invariablemente imágenes del Otro: mujeres, naturaleza, niños, los pobres, los locos...²⁸). La falta de respeto de Levine por la autoridad paterna sugiere que su actividad no es tanto de apropiación como de expropiación: expropia a los apropiadores.

En ocasiones Levine colabora con Louise Lawler bajo el título colectivo «Una imagen no es un sustituto de nada»,



Sherrie Levine, *Fotografía a la manera de Edward Weston*, 1980.



Cindy Sherman, *Foto fija de la película sin título*, 1980.

crítica inequívoca de la representación como se la define tradicionalmente. (E. H. Gombrich: «Todo arte consiste en hacer imágenes, y toda hechura de imágenes es la creación de sustitutos»). ¿No nos lleva su colaboración a preguntarnos qué es aquello a lo que sustituye la imagen, qué reemplaza, qué ausencia oculta? Y cuando Lawler muestra «Una película sin la imagen», como hizo en 1979 en Los Angeles y en 1983 en Nueva York, ¿no está solicitando al espectador como colaborador en la producción de la imagen? ¿O no está negando también al espectador la clase de placer visual que el cine acostumbra a proporcionar, un placer que se ha ligado a las perversiones masculinas del voyeurismo y la escopofilia? Parece, pues, apropiado que proyectara (o no proyectara) *The Misfits*, el último film completo de Marilyn Monroe, pues lo que Lawler retiró no era simplemente una imagen, sino la imagen arquetípica de la deseabilidad femenina.

Cuando Cindy Sherman, en sus estudios en blanco y negro sin título para fotos fijas de películas (realizados a



Barbara Kruger, 1981.

fines de los años setenta y primeros ochenta), se disfrazó primero para parecerse a las heroínas de las películas hollywoodenses de la serie B de los últimos años cincuenta y primeros sesenta y luego se fotografió en situaciones que sugerían algún peligro inminente acechando más allá del marco, ¿se limitaba a atacar la retórica «del autorismo comparando el conocido artificio de la actriz ante la cámara con la supuesta autenticidad del director detrás de ésta»?²⁹ ¿O no efectuaba también una representación de la noción psicoanalítica de la femineidad como mascarada, es decir, como una representación del deseo masculino? Como ha escrito Hélène Cixous, «uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación, naturalmente se le pide que represente el deseo masculino». En efecto, las fotografías de Sherman actúan como máscaras-espejos que devuelven al espectador su propio deseo (y el espectador propuesto por esta obra es invariablemente masculino), concretamente el deseo masculino de fijar a la mujer en una identidad estable y estabilizadora. Pero esto es lo que niega la obra de Sherman, pues mientras que sus fotografías son siempre autorretratos, en ellas la artista nunca parece ser la misma, ni siquiera el mismo modelo. Podemos suponer que reconocemos a la misma persona, pero al mismo tiempo nos vemos forzados a reconocer un temblor en los bordes de esa identidad³⁰. En una serie posterior de obras, Sherman abandonó el formato de foto fija de película por el de doble página central de revista, prestándose así a las acusaciones de que era una cómplice en su propia objetivación, reforzando la imagen de la mujer limitada por el marco. Esto puede ser cierto, pero aunque la Sherman pueda posar como una chica atractiva, sigue siendo imposible obligarla a concretar.

Finalmente, cuando Barbara Kruger pega las palabras «Tu mirada me golpea la mejilla» sobre la imagen de un busto femenino extraída de un anuario fotográfico de los años cincuenta, ¿sólo está «haciendo una comparación... entre el reflejo estético y la alienación de la mirada, ambas cosas objetivadas»? ¿O no habla en cambio de la *masculinidad* de la mirada, las formas en que objetifica y domina?

O cuando las palabras «usted invierte en la divinidad de la obra maestra» aparecen sobre un detalle ampliado de la escena de la creación en el techo de la capilla Sixtina, ¿se limita a parodiar nuestra reverencia de las obras de arte o es un comentario sobre la producción artística como un contrato entre padre e hijos? La disposición de la obra de Kruger es siempre específica en cuanto al género; sin embargo, su sentido no es que la masculinidad y la femineidad son posiciones fijas asignadas previamente por el aparato representacional, sino que Kruger utiliza más bien un término sin contenido fijo, los transportadores lingüísticos («yo/tú»), a fin de demostrar que las identidades masculina y femenina no son en sí estables, sino que están sometidas a intercambio.

Resulta irónico el hecho de que todas estas prácticas, tanto como el trabajo teórico que las sostiene, hayan surgido en una situación histórica supuestamente caracterizada por su completa indiferencia. En las artes visuales hemos sido testigos de la disolución gradual de distinciones que en otro tiempo fueron fundamentales —original/copia, auténtico/inauténtico, función/adorno. Ahora cada término parece contener su contrario y su indeterminación trae consigo una imposibilidad de elección o, más bien, la equivalencia absoluta, y de aquí la intercambiabilidad de elecciones. O eso es lo que se dice. La existencia del feminismo, con su insistencia en la diferencia, nos obliga a reconsiderar las cosas, pues en nuestro país el gesto de despedida puede parecer idéntico al del saludo equivalente a «hola», pero sólo desde una posición masculina. Las mujeres han aprendido —tal vez siempre lo han sabido— a reconocer la diferencia.

Referencias

1. Paul Ricoeur, «Civilización y culturas nacionales», *History and Truth* (Evanston: Northwestern University Press, 1965), p. 278.
2. De aquí la problemática identificación de Kristeva de la práctica vanguardista como femenina, problemática porque parece actuar en complicidad con todos los discursos que excluyen a las mujeres del orden de representación, asociándolas a lo presimbólico (la naturaleza, lo inconsciente, el cuerpo, etc.).
3. Jacques Derrida, al comentar «La era de la imagen mundial» de Heidegger, texto al que volveré luego, comenta: «Hoy existe una fuerte corriente de pensamiento en contra de la representación. De una manera más o menos clara o rigurosa, se llega fácilmente a este juicio: la representación es mala... Y no obstante, sea cual fuere la fuerza y la oscuridad de esta corriente dominante, la autoridad de la representación nos coacciona, imponiéndose a nuestro pensamiento a través de toda una historia densa, enigmática y muy estratificada. Nos programa, nos precede y nos advierte demasiado severamente para que hagamos de ello un mero objeto, una representación, un objeto de representación que se nos enfrenta, que está ante nosotros como un tema». Así, Derrida concluye que «la esencia de la representación no es una representación, no es representable, no hay representación de la representación». («Sending: on Representation», *Social Research*, 49, 2 [verano 1982]).
4. Muchas de las cuestiones tratadas en las páginas siguientes —la crítica del pensamiento binario, por ejemplo, o el privilegio de la visión sobre los demás sentidos, han tenido relevancia en la historia de la filosofía. Sin embargo, me interesan las maneras en las que la teoría feminista las articula en el tejido del privilegio sexual. Así, las cuestiones frecuentemente condenadas por ser sólo epistemológicas resultan ser también políticas.
5. «Lo que hay aquí de manera incuestionable es un primer plano conceptual de la sexualidad de la mujer que llama nuestra atención sobre un notable descuido». Jacques Lacan, «Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality», en J. Mitchell y J. Rose, eds., *Feminine Sexuality* (Nueva York: Norton and Pantheon, 1982), p. 87.
6. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), p. 29.
7. Véase Sarah Kofman, *Le Respect des femmes* (Paris, Galilée, 1982).
8. ¿Por qué es siempre una cuestión de *distancia*? Por ejemplo, Edwards Said escribe: «Casi nadie entre los que realizan estudios literarios o culturales acepta la verdad de que toda obra cultural o intelectual se produce en alguna parte, en ciertas ocasiones, en un terreno cartografiado con mucha precisión y permisible, al que en última instancia lo contiene el Estado. Los críticos feministas han planteado esta cuestión en parte, pero no han recorrido toda la distancia». «American "Left" Literary Criticism», *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), p. 169.
9. Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 84.
10. Marx y Engels, *La ideología alemana*. Una de las cosas que ha expuesto el feminismo es la escandalosa ceguera marxista a la desigualdad sexual. Tanto Marx como Engels consideraron el patriarcado como parte de un modo de producción precapitalista, afirmando que la transición de un modo de producción feudal a capitalista era una transición de la dominación masculina a la dominación por el capital. Así, en el *Manifiesto comunista* escriben: «Allí donde la burguesía ha dominado, ha puesto fin a todas las relaciones feudales, patriarcales». El intento revisionista (como el que propone Jameson en *The Political Unconscious*) de explicar la persistencia del patriarcado como una supervivencia de un modo de producción anterior es una respuesta inadecuada al desafío planteado por el feminismo al marxismo. La difícil-

tad marxista con el feminismo no es parte de un sesgo ideológico heredado desde el exterior, sino que es más bien un efecto estructural de privilegiar la producción como la actividad definitivamente humana. Sobre estos problemas, véase Isaac D. Balbus, *Marxism and Domination* (Princeton: Princeton University Press, 1982), especialmente el capítulo 2: «Teorías marxistas del patriarcado» y el 5, «Teorías neomarxistas del patriarcado».

11. Tal vez la afirmación antiteórica feminista más vociferante sea la de Marguerite Duras: «El criterio según el cual los hombres juzgan la inteligencia es todavía la capacidad de teorizar, y en todos los movimientos que vemos ahora, en cualquier campo, cine, teatro, literatura, la esfera teórica está perdiendo influencia. Ha sufrido ataques durante siglos, y ya debería haber sido aplastada, debería haberse perdido en un nuevo despertar de los sentidos, cegarse y quedar inmóvil». En E. Marks y I. de Courtivron, eds., *New French Feminisms* (Nueva York: Schocken, 1981), p. 111. La conexión que aquí está implícita entre el privilegio que los hombres conceden a la teoría y el que conceden a la visión sobre los demás sentidos recuerda la etimología de *teoría*.

Tal vez sea más exacto decir que la mayoría de las feministas son ambivalentes con respecto a la teoría. Por ejemplo, en la película de Sally Potter *Thriller* (1979) —que aborda la pregunta «¿Quién es responsable de la muerte de Mimi?» en *La Bohème*— la heroína rompe a reír mientras lee en voz alta la introducción de Kristeva a la *Teoría de conjunto*. El resultado es que la película de Potter ha sido interpretada como una afirmación antiteórica. Sin embargo, lo que parece plantearse es la inadecuación de las construcciones teóricas existentes para dar cuenta de la especificidad de la experiencia de una mujer. Pues, como se nos dice, la heroína de la película está «buscando una teoría que pueda explicar su vida y su muerte».

12. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 8.

13. *Ibid.*, p. 68.

14. Véase, por ejemplo, «Fantasía de la Biblioteca», en D. F. Bouchard, ed. *Language, countermemory, practice* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 87-109. Véase también Douglas Crimp, «Sobre las ruinas del museo», en el presente volumen.

15. Véase Jameson, «Posmodernismo y sociedad de consumo», en el presente volumen.

16. Jameson, *El Inconsciente político*, p. 19.

17. Así, la antítesis de la narrativa bien pudiera ser la alegoría, que Angus Fletcher identifica como el «epítome de la contranarrativa». Condenada por la estética moderna porque habla de la inevitable reclamación de las obras del hombre por la naturaleza, la alegoría es también el epítome de lo antimoderno, pues considera la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia. Sin embargo, la mirada melancólica y contemplativa del alegórico no tiene por qué ser un signo de derrota; puede representar la sabiduría superior de quien ha renunciado a todo deseo de supremacía.

18. Publicado en *The Question Concerning Technology* (Nueva York: Harper and Row, 1977), pp. 115-54. Naturalmente, he simplificado mucho el complejo y, en mi opinión, importantísimo argumento de Heidegger.

19. *Ibid.*, p. 149, 50. La definición que hace Heidegger de la edad moderna, como la edad de la representación con fines de supremacía coincide con el trato que Theodor Adorno y Max Horkheimer dan a la modernidad en su *Dialéctica de la Ilustración* (escrita en el exilio en 1944, pero que no tuvo un impacto real hasta su nueva publicación en 1969). Adorno y Horkheimer escriben: «Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es cómo utilizarla a fin de dominarla por completo, así como a los demás hombres». Y los medios principales para realizar este deseo es la representación (lo que Heidegger, al menos, reconocería como tal), la supresión de «las multitudinarias afinidades entre los existentes» en favor de «la relación única

entre el sujeto que otorga significado y el objeto sin significado». Lo que parece más importante, en el contexto de este ensayo, es que Adorno y Horkheimer identifican repetidamente esta operación como «patriarcal».

20. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 63. Aquí Lyotard argumenta que los *grands récits* de la modernidad contienen las semillas de su propia ilegitimación.

21. «Los intelectuales y el poder: una conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze», *Language, counter-memory, practice*, p. 209 Deleuze a Foucault: «En mi opinión, usted fue el primero —en sus libros y en la esfera práctica— que nos enseñó algo absolutamente fundamental: la indignidad de hablar por otros».

La idea del contradiscurso también deriva de esta conversación, en concreto de la obra de Foucault con el «Grupo de información de prisiones». Así, Foucault dice: «Cuando los prisioneros empezaban a hablar, poseían una teoría individual de las prisiones, el sistema penal y la justicia. Es esta forma de discurso la que importa en última instancia, un discurso contra el poder, el contradiscurso de los prisioneros y aquellos a los que llamamos delincuentes... y no una teoría acerca de la delincuencia.

22. Entrevista con Luce Irigaray en M.-F. Hans y G. Lapouge. eds., *Les femmes, la pornographie, l'érotisme* (Paris, 1978), p. 50.

23. *Civilization and Its Discontents* (Nueva York: Norton, 1962), pp. 46-7.

24. Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter Seduction* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), p. 27.

25. «On Fetishism», repr. en Philip Rieff, ed., *Sexuality and the Psychology of Love* (Nueva York: Collier, 1963), p. 217.

26. La sugerencia de Lacan de que «el falo puede representar su papel sólo cuando está velado» sugiere una inflexión diferente del término «desvelar» que no es, sin embargo, el de Buchloh.

27. «El autor es considerado como padre y propietario de su obra: en consecuencia, la ciencia literaria enseña *respeto* por el manuscrito y las intenciones declaradas del autor, mientras que la sociedad afirma la legalidad de la relación del autor con la obra (el «derecho de autor» o «copyright», de instauración reciente, ya que sólo se legalizó en tiempos de la Revolución Francesa). En cuanto al Texto, se interpreta sin la inscripción del Padre». Roland Barthes, «De la Obra al Texto», *Image/Music/Text*, (Nueva York: Hill and Wang, 1977) pp. 160-61.

28. Las primeras apropiaciones de Levine fueron imágenes de maternidad (mujeres en su papel natural) tomadas de revistas femeninas. Luego tomó fotos de paisajes por Eliot Porter y Andreas Feininger, luego retratos de Neil por Weston y fotografías FSA de Walter Evans. Su obra más reciente trata de la pintura expresionista, pero continúa ocupándose de imágenes de alteridad: ha expuesto reproducciones de las imágenes pastorales de animales de Franz Marc y autorretratos de Egon Schiele (locura). Sobre la coherencia temática de la «obra» de Levine, véase mi crítica, «Sherrie Levine at A and M Artworks», *Art in America*, 70, 6 (verano 1982), p. 148.

29. Douglas Crimp, «Appropriating Appropriation», en Paula Marincola, ed., *Image Scavengers: Photography* (Filadelfia: Instituto de Arte Contemporáneo, 1982), p. 34.

30. La identidad cambiante de Sherman recuerda las estrategias de autor de Eugene Lemoine-Luccioni comentadas por Jane Gallop; véase *Feminismo y psicoanálisis*, p. 105: «Como los niños, las diversas producciones de un autor datan de diferentes momentos, y no pueden considerarse estrictamente del mismo origen y el mismo autor. Al menos debemos evitar la ficción de que una persona es la misma, invariable a través del tiempo. Lemoine-Luccioni patentiza la dificultad al firmar cada texto con un nombre diferente, todos los cuales son «suyos».

El objeto de la poscrítica

Gregory L. Ulmer

Lo que está en juego en la controversia que rodea la escritura crítica contemporánea resulta más fácil de comprender cuando se sitúa en el contexto del modernismo y el posmodernismo en las artes. El problema es la «representación», de manera específica, la representación del objeto de estudio en un contexto crítico. La crítica se transforma ahora de la misma manera que la literatura y las artes se transformaron mediante los movimientos de vanguardia en las primeras décadas de este siglo. La ruptura con la «mimesis», con los valores y suposiciones del «realismo», que revolucionó las artes modernistas, está ahora en movimiento (tardíamente) en la crítica, cuya principal consecuencia es, naturalmente, un cambio en la relación del texto crítico con su objeto, la literatura.

Una razón fundamental de este cambio puede encontrarse en la queja de Hayden White de que «cuando los historiadores afirman que la historia es una combinación de ciencia y arte, generalmente quieren decir que es una combinación de ciencia social de fines del siglo XIX y arte de mediados del mismo siglo», modelado según las novelas de Scott o Thackeray¹. En cambio, White sugiere que los historiadores de la literatura (o de cualquier otra disciplina) deberían usar conocimientos y métodos científicos y artísticos contemporáneos como la base de su trabajo, buscando «la posibilidad de utilizar modos de representación impresionistas, expresionistas, surrealistas y (quizá) incluso teatrales para

dramatizar la importancia de los datos que han descubierto pero a los que con demasiada frecuencia se les prohíbe contemplar seriamente como evidencia» (*Tropics*, pp. 42, 47-8). Yo argumentaría, siguiendo la orientación de White, que la «poscrítica» (modernista-estructuralista) está constituida precisamente por la aplicación de los instrumentos del arte modernista a las representaciones críticas. Además, que el principal dispositivo adoptado por los críticos es la pareja compositiva collage/montaje.

Collage/Montaje

Casi todo el mundo está de acuerdo en que el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo. Aunque la técnica en sí es antigua, el collage fue introducido en las «artes superiores» (como es bien sabido) por Braque y Picasso, como una solución a los problemas planteados por el cubismo analítico, solución que finalmente proporcionó una alternativa al «ilusionismo» de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde los inicios del Renacimiento.

En una escena de naturaleza muerta en un café, con un limón, una ostra, un vaso, una pipa y un periódico [Naturaleza muerta con una silla de paja (1912), el primer collage cubista], Picasso pegó un trozo de hule sobre el que está impreso el diseño de la paja trenzada, indicando así la presencia de una silla sin el más mínimo uso de los métodos tradicionales. Pues de la misma manera que las letras pintadas JOU significan JOURNAL, una sección de paja trenzada en facsímil significa la silla entera. Más adelante Picasso daría un paso más e incorporaría en sus collages objetos o fragmentos de objetos, significándose literalmente a sí mismos. Esta extraña idea iba a transformar el cubismo y convertirse en la fuente de gran parte del arte del siglo XX.²

El interés del collage como instrumento para la crítica reside parcialmente en el impulso objetivista del cubismo (opuesto a los movimientos no objetivos que inspiró). El collage cubista, al incorporar directamente a la obra un frag-

mento real del referente (forma abierta), sigue siendo «representacional», mientras que rompe por entero con el ilusionismo *trompe d'oeil* del realismo tradicional. Además, «estos objetos tangibles y no ilusionistas presentaban una nueva y original fuente de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Se había dado un paso importante e imposible de predecir en el acercamiento del arte y la vida como una experiencia simultánea.³

No es necesario repetir aquí la descripción histórica de cómo el collage se convirtió en el instrumento predominante y omnipresente en las artes del siglo XX. En cambio, anotaré los principios del collage/montaje que tienen representaciones directas en una diversidad de artes y medios de comunicación, incluida la crítica literaria más reciente. «Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases».⁴ La operación, que puede reconocerse como una especie de bricolage (Lévi-Strauss), incluye cuatro características: corte; mensajes o materiales formados previamente o existentes; montaje; discontinuidad o heterogeneidad. El «collage» es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el «montaje» es la «diseminación» de estos préstamos en el nuevo emplazamiento (*Collages*, 72). Dos rasgos del collage ilustrados en *Naturaleza muerta con una silla de paja* son dignos de mención: 1) que el fragmento prestado es un signo «que resumiría en una forma única muchas características de un objeto dado» (Fry, 32-3); 2) la silla de paja está representada de hecho por un *simulacro* —el hule impreso— que sin embargo es una adición artificial más que una reproducción ilusionista.

La fotografía es un modelo igualmente útil para el modo de representación adoptado por la poscrítica, si se entiende no como la culminación de la perspectiva lineal, sino como un medio de *reproducción mecánica* (tal como describió Walter Benjamin en su famoso artículo). La analogía entre la poscrítica y la revolución en la representación que transformó las artes debería, pues, incluir también el principio de representación fotográfica en sus versiones realista y se-

miótica. Considerada en este nivel de generalización, la representación fotográfica puede describirse de acuerdo con el principio del collage. En realidad, es una máquina collage (perfeccionada en la televisión), que produce simulacros de la vida y el mundo: 1) la fotografía selecciona y transfiere un fragmento del continuum visual en un nuevo marco. El argumento realista, vigorosamente afirmado por André Bazin, es que debido a la reproducción mecánica, que forma la imagen del mundo automáticamente sin la intervención de la «creatividad» humana (la reducción de esta «creatividad» al acto de selección, como en lo ya confeccionado), «la imagen fotográfica es una especie de calco o transferencia... es el objeto mismo».⁵ 2) Aunque la semiótica prefiere designar esta relación con lo real según los signos icónicos e indicativos, la imagen fotográfica significa ella misma y otra cosa, se convierte en un signo nuevamente motivado dentro del sistema de un nuevo marco. Existen varias versiones del argumento de que la fotografía (o la película) es un lenguaje, y el mejor resumen de ello es la noción eisensteiniana del «montaje intelectual», en el que lo real se utiliza como un elemento de un discurso.

La versión más enérgica de la teoría semiótica de la fotografía se realiza en las estrategias del fotomontaje (en la cual se reúnen, en cualquier caso, los principios de la fotografía y el collage/montaje). En el fotomontaje, las imágenes fotográficas se cortan y se unen en nuevas, sorprendentes y provocadoras yuxtaposiciones, como en *The Meaning of the Hitlerian Salute* (1933), de John Hartfield, el cual, además del título, consiste en:

Un pie de foto que toma la forma de uno de los eslóganes de Hitler: «Tengo millones detrás de mí». Una imagen: Hitler, de perfil y mirando a la derecha, hace el saludo hitleriano, pero invertido hacia atrás [su única versión del gesto, con la palma dirigida atrás, los dedos extendidos junto a la oreja]. Su silueta sólo llega a la mitad de la imagen. Por encima de la palma hay un fajo de billetes de banco que le entrega un personaje de abultada barriga, vestido de negro, inmenso y anónimo (apenas se le ve el mentón).

Las palabras de Hitler así como su imagen se vuelven contra él en esta nueva combinación, revelando de un trazo el vínculo entre el capitalismo alemán y el partido nazi.

El fotomontaje ilustra el potencial «productivo» del collage promocionado por Walter Benjamin y Bertolt Brecht (entre otros). «Me refiero al procedimiento del montaje: el elemento sobreimpuesto desorganiza el contexto en el que se inserta», dice Benjamin, al describir las obras teatrales de Brecht. «La interrupción de la acción, en base a lo cual Brecht describió su teatro como *épico*, contrarresta constantemente una ilusión en el público, pues tal ilusión es un obstáculo en un teatro que se propone utilizar los elementos de la realidad en nuevos arreglos experimentales... [El espectador] la reconoce como la situación real, no con satisfacción, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro. En consecuencia, el teatro épico no reproduce situaciones, sino que más bien las descubre».⁶

Brecht defendió la mecánica del collage/montaje contra el realismo socialista de Georg Lukács (basado en la estética de la ficción del siglo XIX) como una alternativa al modelo orgánico de crecimiento y sus supuestos clásicos de armonía, unidad, linealidad y conclusión. El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos «montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar»; *Montage*, 121) o más bien monta un proceso («la relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las ropas que pueden vestir a cualquier contenido, es *proceso, génesis, resultado de un trabajo*. *Montage*, 120) a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.

No hay nada que sea subversivo de una manera innata en el principio del fotomontaje o en cualquier otro instrumento formal. Más bien, como a menudo se nos recuerda, tales efectos deben reinventarse continuamente. Parte del interés de este contexto para la poscrítica es que los debates entre Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno, *et alia* con respecto al valor de los experimentos de montaje en literatura, serán sin duda reiterados ahora con respecto a la crítica. ¿Será admi-

tida la revolución del collage/montaje en la representación en el ensayo académico, en el discurso del conocimiento, sustituyendo a la crítica «realista» basada en las nociones de «verdad» como correspondencia o reproducción correcta de un objeto de estudio referente? La cuestión de la poscrítica fue planteada por primera vez de esta manera por Roland Barthes en su réplica al ataque que Raymond Picard (el cual asociaba a Barthes con el dadaísmo) hizo contra su libro sobre Racine. Barthes explicó que los poetas modernistas, empezando por lo menos con Mallarmé, ya habían demostrado la unificación de poesía y crítica, que la misma literatura era una crítica del lenguaje y que la crítica carecía de «meta» —lenguaje capaz de describir o dar razón de la literatura. Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había *escritores*. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura. Según él, el texto crítico, que sugiere la transformación sistemática que relaciona las dos escrituras, es una *anamorfosis* de su objeto, una analogía con una perspectiva distorsionada a la que, en la poscrítica, se une la analogía del collage/montaje.⁷

La respuesta a esta iniciativa «paraliteraria»⁸ fue violenta y hostil, explicó Barthes, porque su proyecto, siguiendo el camino emprendido por los mismos artistas, tocaba directamente el lenguaje. Recientemente Jacques Derrida ha vuelto a afirmar este criterio del vanguardismo crítico: «La deconstrucción de una institución pedagógica y todo lo que implica. Lo que esta institución no puede soportar es que nadie se entremeta en el lenguaje... Puede aguantar con más facilidad las clases de «contenido» ideológico en apariencia más revolucionario, mientras que ese contenido no toque las fronteras del lenguaje y todos los contratos jurídico-políticos que garantiza».⁹

Gramatología

Es comprensible que Jacques Derrida explore las lecciones de la revolución modernista en la representación, si consideramos que emprende una deconstrucción del mismo concepto y filosofía de la mimesis. La «mimesis», a la que Derrida denomina «mimetologismo», se refiere a esa captura de la representación por la metafísica del «logocentrismo», la era que se extiende de Platón a Freud (y más allá) en la cual la escritura (toda manera de inscripción) se reduce a una condición secundaria como «vehículo», en el cual el significado o referente es siempre *anterior* al signo material, lo anterior puramente inteligible a lo meramente sensible. «No se trata de rechazar estas nociones», escribe Derrida. «Son necesarias y, por lo menos de momento, no podemos concebir nada sin ellas... Dado que estos conceptos son indispensables para perturbar la herencia a la que pertenecen, deberíamos ser menos inclinados a renunciar a ellos» (*Gramatología*, 14-15). La alternativa de Derrida al «mimetologismo» no abandona o niega la referencia, sino que vuelve a pensarla de otra manera: «Complica la línea limítrofe que debería pasar entre el texto y lo que parece encontrarse más allá de sus bordes, lo que se clasifica como lo *real*».¹⁰

Resulta evidente que en su dependencia del collage/montaje como el instrumento estilístico con el que deconstruir la mimesis, Derrida está haciendo por este nuevo modo de representación lo que Aristóteles, en la *Poética*, hizo por el «mimetologismo». De la misma manera que Aristóteles proporcionó a la vez una teoría de la tragedia (mimesis) y un método (análisis formal) para el estudio de todos los estilos literarios, Derrida, en un texto como *Glas* (identificado como el texto «ejemplar» del postestructuralismo) proporciona una «teoría» del montaje (gramatología) y un método (deconstrucción) para trabajar con cualquier modelo de escritura. Derrida es el «Aristóteles» del montaje.

A pesar de las complejidades y controversias asociadas, la formulación básica de Derrida de la naturaleza del len-

guaje es relativamente simple, una formulación que, situada en el contexto del paradigma del collage, adquiere su plena significación. La gramatología es «postestructuralista» porque sustituye el «signo» (compuesto de significante y significado —la unidad más básica de significado según el estructuralismo) por una unidad aun más básica, el *gram*.

Se trata de producir un nuevo concepto de escritura. Podemos llamar a este concepto *gram* o *différance*... Tanto en el orden del discurso hablado como en el escrito, ningún elemento puede funcionar como un signo sin referirse a otro elemento que no está presente. El resultado de este entretreído es que cada «elemento» —fonema o grafema— está constituido sobre la huella que hay en él de los otros elementos de la cadena o sistema. Este entretreído es el *texto* producido sólo en la transformación de otro texto. Nada, ni entre los elementos ni dentro del sistema, está ya simplemente presente o ausente. Sólo hay, en todas partes, diferencias y huellas de huellas. Así pues, el *gram* es el concepto más general en semiología, la cual se convierte, pues, en gramatología.¹¹

En otras palabras, el collage/montaje es la manifestación en el nivel del discurso del principio «gram», como vemos claramente cuando comparamos su definición con la siguiente definición retórica del efecto del collage.

Su heterogeneidad [la del collage], aunque cada operación de composición la reduzca, se impone en la lectura como estímulo para producir una significación que no podría ser ni unívoca ni estable. Cada elemento citado rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, una totalidad diferente. El truco del collage consiste también en no suprimir nunca por completo la alteridad de estos elementos reunidos en una composición temporal. Así el arte del collage demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar todas las ilusiones de la representación (*Collages*, 34-5).

Este indeterminable efecto de lectura, que oscila entre la presencia y la ausencia, es precisamente lo que Derrida trata de conseguir en cada nivel de su «doble ciencia», desde su redefinición (remotivación) paleonímica de conceptos hasta su publicación de dos libros bajo una sola cubierta (*Glas*).

La noción del *gram* es especialmente útil para teorizar el hecho evidente, tan discutido en el psicoanálisis estructuralista (Lacan) y la crítica ideológica (Althusser), de que significantes y significadores están separándose continuamente y uniéndose de nuevo en otras combinaciones, revelando así la inadecuación del modelo del signo de Saussure, según el cual el significado y el significante se relacionan como si fueran las dos caras de una misma hoja de papel. La tendencia de la filosofía occidental a lo largo de su historia («logocentrismo») a tratar de concretar y fijar un significado específico a un significante dado viola, según la gramatología, la naturaleza del lenguaje, el cual no funciona de acuerdo con *parejas* a juego (significantes/significados) sino de *emparejadores* o *acopladores*: «una persona o cosa que empareja o vincula». La siguiente descripción de lo que Derrida denomina «oterabilidad» es también un resumen excelente de las consecuencias del collage del *gram*:

Y esta es la posibilidad en la que quiero insistir: la posibilidad de separación e injerto citacional que pertenece a la estructura de todo signo, hablado o escrito, y que constituye cada signo en la escritura ante y fuera de cada horizonte de la comunicación semiolingüística; en la escritura, esto es, en la posibilidad de que su funcionamiento se separe en cierto punto de su deseo «original» de decir-lo-que-uno-quiere-decir y de su participación en un contexto saturable y constreñidor. Todo signo, lingüístico o no, hablado o escrito (en el sentido actual de esta oposición), en una unidad grande o pequeña, puede *citarse*, colocarse entre comillas, y al hacer esto puede romper todo contexto dado, engendrando una infinidad de nuevos contextos de una manera que es absolutamente ilimitable.¹²

En la crítica, como en la literatura, el collage adopta la

forma de cita, pero cita llevada hasta un extremo (en la poscrítica), el collage como el «caso límite» de la cita, y la gramatología es la teoría de escribir como cita (cf. *Collages*, 301).

Un punto de partida útil para analizar la propia práctica del montaje de Derrida es la colección titulada *Diseminación* (término relacionado como sinónimo de collage/montaje; *Collages*, 23) de la que dice que «el título más general del problema tratado en estos textos sería: castración y mimesis» (*Positions*, 84). Al citar el objeto de estudio o al ofrecer ejemplos como ilustraciones, el crítico está en la posición del castrador: «Semejante posición es una castración, por lo menos representada o fingida, o una circuncisión. Esto siempre es así, y el cuchillo que con frecuencia obsesiva corta el árbol de *Números* [el texto que Derrida «estudia» en el ensayo «Diseminación»] se afila a sí mismo como una amenaza fálica... La «operación» de leer/escribir pasa por el camino de «la hoja de un cuchillo rojo» (*Dissemination*, 301). Pero más que elaborar esta conexión entre escritura y psicoanálisis (explotada por extenso en los textos de Derrida), me limitaré a anotar los dos elementos principales de la técnica poscrítica de Derrida, el injerto y la mímica

1. *Injerto*. El mismo comentario que hace Derrida de la escritura de montaje como «injerto» en «Diseminación» está envuelta en el estilo del collage (*hace lo que dice*), en un texto consistente en porciones casi iguales de selecciones de *Números* (una «nueva nueva novela» francesa de Philippe Sollers) y el texto marco de Derrida. «Escribir», afirma éste, «significa injertar. Es la misma palabra» (*Dissemination*, 355). Entonces, en una descripción del método que se aplica tanto a su propia escritura como a la de Sollers, añade, distinguiendo la poscrítica del collage convencional:

De aquí que todas esas muestras proporcionadas por *Números* no sirvan, como usted podría haber sentido la tentación de creer, como «citas», «collages» ni siquiera «ilustraciones». No se aplican sobre la superficie o en los

intersticios de un texto que ya existiría sin ellas. Y ellas mismas sólo pueden leerse dentro de la operación de su reinscripción, dentro del injerto. Es la violencia sostenida, discreta de una incisión que no aparece en la espesura del texto, una inseminación calculada del alógeno proliferante a través del que se transforman los dos textos, se deforman, contaminan sus respectivos contenidos, a veces tienden a rechazarse, o pasar elípticamente el uno al otro y llegar a regenerarse en la repetición, a lo largo de los bordes de una *costura cubierta*. Cada texto injertado sigue difundándose hacia atrás, hacia el lugar de su separación, transformándolo también, al afectar el nuevo territorio (*Diseminación*, 355).¹³

La nueva representación, la nueva condición del ejemplo montado en el marco crítico, tiene que ver en parte con el paso del comentario y la explicación, que se apoyan en conceptos, al trabajo por medio de ejemplos, tanto la sustitución de ejemplos para argumentos en la propia escritura como para abordar el objeto de estudio (cuando es otro texto crítico o teórico) y el nivel de los ejemplos que utiliza.¹⁴ «Recorta un ejemplo, ya que no puedes ni debes emprender el infinito comentario que parece necesario a cada momento y que se anula inmediatamente» (*Dissemination*, 300). Si el recorte se asocia con «castración» («haz así alguna incisión, algún corte violento y arbitrario»), el montaje y diseminación de los fragmentos así reunidos en el nuevo marco se asocia con la «invaginación» (el collage/montaje es una escritura bisexual).

La lógica de los ejemplos gobernados por el principio de invaginación se ilustra con la «apertura» de una figura tomada en préstamo de la teoría fija (heredera moderna de la noción de «concepto» como un «tener» o «pertenecer a») a fin de describir la huida paradójica del «ejemplo» de conceptualización (pues la escritura del collage es una especie de robo que viola la «propiedad» en todos los sentidos, la propiedad intelectual protegida por los derechos de autor y las propiedades de un concepto dado). La ilustración destaca lo que Derrida formula como la «ley de la ley del género»:

Es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía parasitaria. En el código de las teorías fijas, si puedo usarla al menos figuradamente, yo hablaría de una especie de participación sin pertenencia, un tomar parte en sin ser parte de, sin ser miembro de un conjunto. El rasgo que señala la condición de miembro divide inevitablemente, el límite del conjunto llega a formar, por invaginación, una bolsa interna mayor que el conjunto; y el resultado de esta división y esta abundancia sigue siendo tan singular como ilimitada.¹⁵

La estrategia de Derrida con respecto a la «invaginación» (emparejar o montar el ejemplo) es encontrar un modo de «mimesis» crítica que, como la ley de la ley del género, se relacione con sus objetivos de estudio como un exceso (y viceversa); la «ley de participación sin asociación, de contaminación», similar a la paradoja de la jerarquía de clasificación en la teoría fija: «El nuevo signo de pertenencia no pertenece» («Genre», 212).

La cuestión que plantea Derrida, enfrentado al problema de comparar *L'arrêt de mort* con *El triunfo de la vida* de Shelley, pero buscando una alternativa al comentario «mimetológico», es: «¿Cómo puede un texto, suponiendo su unidad, dar o presentar otro a leer, sin tocarlo, sin decir nada acerca de él, prácticamente sin referirse a él?» («Limitrofes», 80). Su solución es «hacer un esfuerzo para crear un efecto de *sobreimposición*, o sobreimprimir un texto sobre el otro», el texto como «palimpsesto» o «mácula», una banda doble o procedimiento de «doble vínculo» que rompe con las suposiciones convencionales de la crítica y la pedagogía: «Una progresión se sobreimpone a la otra, acompañándola sin acompañarla». Pero, «uno no puede dar un curso sobre Shelley sin mencionarlo ni una sola vez, fingiendo tratar de Blanchot y de bastantes más» («Limitrofes», 83-4). Una versión de la solución, utilizada en «Diseminación» y *Glas*, consiste simplemente en interpolar de una manera rítmica (el «arte de la interrupción» como una clase de música) una serie de citas de los textos «anfitriones». Pero, como demuestra *Glas*, la cita produce textos excesivamente largos. El modelo de una escritura que va más allá

de la yuxtaposición a la sobreimposición no es el collage sino la fotografía. La misma «Limitrofes» se compara (con respecto al problema de traducción) a un «revelado de película», para el «procesado»; de ahí el texto como «progresión». «Esta sobreimposición es leible», añade Derrida, refiriéndose a una impresión doblemente expuesta en el relato de Blanchot, «sobre una fotografía» («Limitrofes», 77, 85). La tarea de la poscrítica, en otras palabras, es la de pensar las consecuencias para la representación crítica de los nuevos medios mecánicos de reproducción (película y cinta magnética, tecnologías que requieren una composición de collage/montaje) a la manera en que Brecht, como observó Benjamin en «El autor como productor», ha hecho por la representación teatral. Derrida formula su nueva mimesis de sobreimposición en función del mimo.

2. *Mimo*. La innovación más importante en la práctica de montaje de Derrida es una «nueva mimesis» en la que el texto imita a su objeto de estudio.¹⁶ *Dissemination* resulta ser un estudio unificado en tanto que la teoría de una nueva mimesis aplicada en los dos primeros ensayos («La farmacia de Platón» es un análisis de la «mimesis» en la filosofía platónica; «La sesión doble» es un análisis de la mimesis de Mallarmé alternativa a la platónica, descubierta en el mimo) se aplica a la pieza final («Dissemination»). La principal lección de «La farmacia de Platón» es que toda composición que funciona según el principio de la reproducción mecánica cae bajo la categoría (desdeñada en la filosofía platónica) de la hipomnesis o memoria artificial, la cual sólo puede imitar al conocimiento. El sofista sólo vende «los signos y la insignia de la ciencia; no la memoria misma (*mneme*), sólo monumentos (*hypomnemata*), inventarios, archivos, citas, copias, relaciones, cuentos, listas, notas, duplicados, crónicas, genealogías, referencias. No memoria, sino memoriales» (*Dissemination*, 106-7). En una palabra, escribir es un simulacro de la «verdadera ciencia». Pero la «verdadera ciencia», de Platón al positivismo, es lo que la poscrítica pone en tela de juicio.

Hoy estamos en el anochecer del platonismo, lo cual, naturalmente, puede considerarse como la mañana después del hegelianismo. En ese punto específico, la *filosofía*, la *episteme* no se «derriban», «rechazan», «detienen», etc., en nombre de algo como la escritura; todo lo contrario. Pero, de acuerdo con una relación que la filosofía llamaría *simulacro*, con un exceso más sutil de verdad, se asumen y al mismo tiempo se desplazan a un campo por completo diferente, donde uno puede todavía, pero nada más que eso, «imitar el conocimiento absoluto» (*Dissemination*, 107-8).

En segundo lugar, Derrida concluye de su extenso análisis de la *Mimique* de Mallarmé (en «La sesión doble») que el mimo modela una alternativa a la mimesis platónica.

Nos enfrentamos entonces a la mímica que no imita nada... No hay una simple referencia. A esto alude la operación del mimo, pero alude a nada... Así Mallarmé preserva la estructura diferencial de la mímica o *mimesis*, pero sin su interpretación platónica o metafísica, lo cual implica que en algún lugar se está imitando al ser de algo que *es*. Mallarmé incluso mantiene (y él mismo se mantiene dentro de ella) la estructura del *phantasma* tal como lo define Platón: el simulacro como la copia de una copia. Con la excepción de que ya no hay ningún modelo, y por lo mismo no hay copia (*Dissemination*, 206).

Una vez percibimos que, para Derrida, el mimo emblematiza la reproducción mecánica, resulta evidente que la representación sin referencia es una descripción de la forma en que funciona la película o la cinta magnetofónica como un «lenguaje», que recibe copias exactas de percepciones visuales y sonidos (bajo el punto de vista del collage, la reproducción mecánica extrae o levanta percepciones visuales y sonidos de sus contextos, los *de*-motiva, y de aquí la *pérdida* de referencia, la indeterminabilidad de la alusión), sólo para *re*-motivarlos como significantes en un nuevo sistema. Mallarmé se gana la etiqueta de «modernista» al separar la mímica de la mimetología logocéntrica; Derrida se hace «posmodernista» al poner en funcionamiento la

mímica en interés de una nueva referencia (comentada como «alegoría» en la siguiente sección).

Los primeros experimentos de Derrida con la escritura mímica consistían principalmente en el procedimiento de collage de citas directas y masivas («Aquí de nuevo no hago nada más, no puedo hacer nada más que citar, como quizá usted llegará a ver» [*Glas*, 24]. La hipótesis de trabajo era que la repetición es «originaria». «Repetida, la misma línea ya no es exactamente la misma, el anillo ya no tiene el mismo centro, *el origen ha actuado.*»¹⁷ El deseo de Derrida de sobreimponer un texto al otro (el programa al que se dirige la mímica) es un intento de trazar un sistema de referencia o representación que opera de acuerdo con la *différance*,¹⁸ con su temporalidad reversible, más que según el tiempo irreversible del signo. Así pues, desde el mismo principio, la estrategia de deconstrucción ha sido la repetición: «Probablemente no se puede elegir entre dos líneas de pensamiento; nuestra tarea consiste más bien en reflejar la circularidad que hace que el uno pase al otro indefinidamente. Y repitiendo de un modo estricto este *círculo* en su propia posibilidad histórica, permitimos la producción de algún cambio de emplazamiento *elíptico*, dentro de la diferencia implicada en la repetición».¹⁹ Aquí tenemos la versión más temprana del texto como «textura» —lenguaje «táctil»— en el que la escritura deconstructiva *rastrea* la superficie del objeto de estudio (escritura como «rastreo») en busca de «defectos» o «faltas», las aberturas de uniones, articulaciones, donde el texto podría desmembrarse. De hecho, la deconstrucción se logra tomando prestados los mismos términos utilizados por la obra anfitriona —«diferencia» de Saussure, «suplemento» de Rousseau, etc.— y remotivándolos, separándolos (siguiendo el principio del gram) de una serie conceptual o campo semántico y uniéndolos a otro (pero siempre con la mayor atención sistemática a los potenciales o materiales disponibles en el mismo término).

A medida que se desarrolló la estrategia de repetición «literal», el préstamo de términos y las citas directas se complementaron con la construcción de simulacros genera-

les del objeto de estudio. La práctica está claramente ilustrada en un caso extremo, como «Cartouches» (en *La Vérité en Peinture*), cuya tarea consiste en imitar en discurso una obra visual. El referente es una obra de Gérard Titus-Carmel titulada *El ataúd Tlingit de tamaño de bolsillo* (1975-76), consistente en una «escultura» —una caja de caoba de dimensiones «modestas»— y 127 dibujos de este «modelo», cada uno desde un ángulo diferente. La relación que existe dentro del *Ataúd Tlingit* entre la escultura y los dibujos alegoriza o expresa la relación de la mímica crítica de Derrida con su referente elegido («modelo»). La escultura (la caja como modelo) «no pertenece a la línea de la que forma una parte», pero es heterogénea respecto a ella (*Vérité*, 217). El propio discurso de Derrida, como hemos observado antes, «no toca nada», deja al lector o espectador a solas con la obra, «pasa por su lado en silencio, como otra teoría, otra serie, sin decir nada de lo que representa para mí, ni siquiera para él» (*Vérité*, 227).

Al contrario que Heidegger, el cual afirmaba que el arte «habla», Derrida insiste en la mudez de la serie, o en su capacidad de trabajar sin concepto, sin conclusiones: «Tal sería la de-mostración. No abusemos del fácil juego de palabras. La de-mostración demuestra sin mostrar, sin evidenciar ninguna conclusión, sin suponer nada, sino una tesis disponible. Demuestra según un método diferente, pero procediendo con su paso de demostración [*pas de démonstration*] o no demostración. Transforma, se transforma a sí misma en su proceso, en vez de proponer un objeto de discurso significativo».²⁰ La serie de dibujos demuestra el problema del orden y la representación en la relación de los ejemplos con los modelos, razón por la que Derrida la seleccionó y montó. En efecto, su propio texto se relaciona con este referente de la misma manera que los dibujos se relacionan con la caja, un ejemplo montado porque, como *Números*, expone la exposición.

La estrategia para remendar mimicamente el *Ataúd Tlingit* consiste en ignorar los objetos plásticos como tales (del mismo modo que se ignoró el contenido esencial de *Números*) e imitar el proceso de estructuración de la obra,

concentrarse en la generación de un «contingente» de términos (cartucho, paradigma, artículo, conducción, contingente y similares) que se procesan de una manera paralela a la que recorre Titus-Carmel a través de 127 variaciones de sus dibujos del modelo, «poniéndolos en perspectiva, haciéndolos girar en todos los sentidos (dirección) mediante una serie de desvíos [*écarts*], variaciones, modulaciones, anamorfosis», deteniéndose finalmente tras un número predefinido de páginas y creando el mismo efecto de necesidad contingente o motivación arbitraria como la serie de 127 dibujos exactamente (*Vérité*, 229). El anagrama y el homónimo operan en el léxico de la misma manera que las anamorfosis operan en la perspectiva representacional. Derrida remeda más los dibujos fechados componiéndolos como en un diario, con apartados fechados, cada uno de los cuales constituye una variación sobre un tema. Tal es la lógica del simulacro como traducción, como mímica verbal de una escena visual, una mímica que funciona de manera similar en otros textos, al margen del referente.

La implicación del remedo mímico textual para la poscrítica, que moldea a la paraliteratura como un híbrido de literatura y crítica, arte y ciencia, es que el conocimiento de un objeto de estudio puede obtenerse sin conceptualización o explicación. Más bien, como si siguiera la admonición de Wittgenstein de que «el significado es el uso», Derrida ejecuta o representa (remeda mimicamente) la estructuración composicional del referente, lo cual tiene como resultado otro texto de la misma «clase» (género; pero «diferente», de acuerdo con la «ley de la ley del género» antes indicada). Así pues, la poscrítica funciona como una «epistemología» de representación: el conocimiento como fabricar, producir, hacer, actuar, como en la explicación de Wittgenstein de la relación del conocimiento con el «dominio de una técnica». Así la poscrítica escribe «sobre» su objeto a la manera en que el conocedor de Wittgenstein exclama: «¡Ahora sé cómo seguir adelante!»²¹; con este «seguir» que acarrea todas las dimensiones y ambigüedades del «seguir viviendo» de Derrida (más allá, acerca, sobre, en, incluyendo la connotación parasitaria). Escribir puede mostrar más cosas (y

distintas) de las que dice; el «valor excedente» de la escritura que le interesa a Derrida. El nombre de este «más» es «alegoría».

Alegoría

Craig Owens y otros críticos ya han comentado la importancia de la alegoría en el posmodernismo; de hecho, Owens utiliza los escritos de Derrida y Paul de Man para definir la cuestión, e identifica la alegoría con la noción de «suplemento» de Derrida (uno de los muchos nombres que éste asigna al efecto del gram): «Si la alegoría se identifica como un suplemento [«una expresión añadida externamente a otra expresión», de aquí que sea «extra» pero que suplemente una carencia], entonces se alinea también con la estructura, en tanto que ésta se concibe como suplementaria al discurso. «Owens también hace buen uso de la noción de “deconstrucción” de Derrida, para sugerir cómo el posmodernismo va «más allá del formalismo»:

El impulso deconstructivo es característico del arte posmodernista en general y debe distinguirse de la tendencia autocrítica del modernismo. La teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente... El posmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende al referente, sino que trabaja para problematizar la actividad de referencia.

Puede hacerse objeciones referentes a la posibilidad de mantener esta distinción entre autorreferencia y una referencia problematizada, tanto a la afirmación de Owens como al proyecto de Derrida. Estas dudas sobre lo «post», acerca de la posibilidad de trabajar «más allá» del modernismo o el estructuralismo, se basan en un pensamiento que

es todavía semiológico más que gramatológico. La gramatología ha emergido en el extremo de la crisis formalista y ha desarrollado un discurso que es plenamente referencial, pero referencial a la manera de la «alegoría narrativa» más que la «alegoresis». La «alegoresis», el método de comentario practicado desde hace mucho por los críticos tradicionales, «suspende» la superficie del texto, aplicando una terminología de «verticalidad, niveles, significado oculto, la dificultad hierática de interpretación», mientras que la «alegoría narrativa» (practicada por los poscríticos) explora el nivel literal del lenguaje mismo, en una investigación horizontal de los significados polisémicos simultáneamente disponibles en las mismas palabras —en etimologías y juegos de palabras— y en las cosas que las palabras nombran. La narrativa alegórica se despliega como una dramatización o representación (personificación) de la «verdad literal inherente a las palabras mismas». ²² En una palabra, la alegoría narrativa favorece el material del significante a expensas de los significados.

De los ejemplos que Owens menciona, puede derivarse una idea de cómo funciona este material de referencia, incluyendo su opinión (que apoya mi comentario sobre la fotografía) de que el film es el «vehículo principal de la alegoría moderna», debido a su modo de representación: «El film compone narrativa a partir de una sucesión de imágenes concretas, lo cual lo hace particularmente adecuado al pictogramatismo esencial de la alegoría»; y, citando a Barthes, «una alegoría es un acertijo, escritura compuesta de imágenes concretas» («Impulso alegórico, 2.ª parte», 74). Owens también cita el ejemplo de Sherrie Levine, quien «toma» literalmente fotografías (de otras personas), como una versión extrema de la capacidad alegórica del collage como «preconcebido». Según explica Owens, el objetivo de un reciente proyecto alegórico de Levine, en el que ésta «seleccionó, montó y enmarcó fotografías de Andreas Feininger de temas naturales, es la deconstrucción de la oposición entre naturaleza y cultura. «Cuando Levine quiere una imagen de la naturaleza, no la produce ella misma, sino que se apropia de otra imagen, y no hace esto a

fin de exponer el grado en el que la «naturaleza» ya está siempre implicada en un sistema de valores culturales que le asigna una posición específica, culturalmente determinada.» Levine demuestra la escritura gramatológica apropiada a la era de la reproducción mecánica en la que el «copyright» significa ahora el derecho a copiar cualquier cosa, a la mímica o la repetición que es originaria y produce diferencias (de la misma manera que en la alegoría cualquier cosa puede significar cualquier otra).

Los poscríticos escriben con el discurso de otros (lo ya escrito) de la misma manera que Levine «toma» fotografías. En palabras del gran «montajista» de la música electrónica, John Cage, «con la cinta magnética existe la posibilidad de utilizar la literatura y la música como material (cortarlo, transformarlo, etc.); esto es lo mejor que podría haberle sucedido». ²³ Roland Barthes tipifica la relación entre ciencia y arte que existe en la paraliteratura, y explica que en este nuevo «arte intelectual», «producimos simultáneamente teoría, combate crítico y placer; sometemos los objetos de conocimiento y discusión —como en todo arte— no ya a un ejemplo de verdad, sino a una consideración de los efectos». ²⁴ La cuestión es que «uno juega a una ciencia, la coloca en el cuadro, como un fragmento en un collage» (Barthes, 109). En su propio caso, Barthes jugó a menudo con la lingüística: «usted utiliza una pseudolingüística, una metáfora lingüística: no es que los conceptos gramaticales busquen imágenes a fin de expresarse, sino precisamente lo contrario, porque estos conceptos llegan a constituir alegorías, un segundo lenguaje, cuya abstracción se desvía a fines ficticios» (Barthes, 135). La afirmación de Barthes es una definición lo más precisa posible de lo que es el posmodernismo, y de la manera en que Derrida escribe con el gram y lo alegoriza.

Walter Benjamin, a quien Owens también alude, es quizá el principal precursor del uso poscrítico de la alegoría-collage.

Benjamin vio la afinidad entre la imaginación alegórica de los dramaturgos del barroco alemán y las necesidades

artísticas del siglo XX; primero en el espíritu melancólico del primero, con su insignia emblemática pero inescrutable, que él redescubrió en Kafka; luego en el análogo principio del montaje que encontró en la obra de Eisenstein y Brecht. El montaje se convirtió para él en la forma de alegoría moderna, constructiva, activa, no melancólica, a saber, la habilidad para conectar cosas disimilares de tal manera que «conmocionaran» al público y le hicieran tener nuevos reconocimientos y comprensiones. ²⁵

Benjamin aplicó el estilo del collage/montaje en su temprana *One-Way Street* (cuya cubierta, cuando se publicó en 1928, mostraba un fotomontaje de Sascha Stone como un icono de la técnica aplicada en el texto). ²⁶ Benjamin definía el libro académico convencional como «un mediador anticuado entre dos sistemas de archivo diferentes», ²⁷ y quería escribir un libro hecho totalmente con citas a fin de purgar toda subjetividad y permitir al yo ser un vehículo para la expresión de «tendencias culturales objetivas» ²⁸ (similar al proyecto de Barthes en *El discurso de un amante: Fragmentos*).

La respuesta de Benjamin al problema de la representación planteado en la filosofía por los críticos modernistas consistía en abandonar el libro convencional en favor del ensayo, incompleto, digresivo, sin prueba o conclusión, en el que se pudieran yuxtaponer fragmentos, detalles minuciosos («primeros planos») tomados de cada nivel del mundo contemporáneo. Naturalmente, estos detalles funcionaban alegóricamente. Pero hay una diferencia muy importante entre la alegoría-montaje y el objeto como emblema en la alegoría barroca y romántica. En esta última, la adherencia al modelo del jeroglífico, en el que se toma el objeto particular de la naturaleza o la vida diaria como un signo convencional para una idea, y el objeto se usa «no para transmitir sus características naturales, sino aquéllas que nosotros mismos le hemos prestado». ²⁹ Por otro lado, en el collage, la significación alegórica es literal, deriva de las mismas características naturales. «La “verdad” que Benjamin había descubierto en su forma literaria [*Trauerspiel*],

y que se había perdido en la historia de la interpretación, era que la alegoría no es una representación arbitraria de la idea que retrata, sino la expresión concreta del fundamento material de esa idea.»³⁰

El estilo del ensayo tenía que ser un «arte de interrupción»: «La interrupción es uno de los métodos fundamentales en toda producción de formas. Llega mucho más allá del dominio del arte. Es, por mencionar uno solo de sus aspectos, el origen de la cita» (*Brecht*, 19). El procedimiento de Benjamin consistía en «recoger y reproducir en citas las contradicciones del presente sin resolución», la «dialéctica inmóvil», yuxtaponiendo los extremos de una idea dada. Esta estrategia del collage era en sí misma una imagen de la «ruptura», la «desintegración» de la civilización en el mundo moderno, a propósito de una de las fórmulas más famosas de Benjamin: «En el reino de los pensamientos, las alegorías son lo que las ruinas en el reino de las cosas» (*Drama trágico*, 178), cuya premisa es que algo se convierte en un objeto de conocimiento sólo cuando «decae» o se le hace desintegrarse (el análisis como descomposición).

Theodor Adorno comparte muchas de las suposiciones más básicas de Benjamin acerca del valor de la estrategia de alegoría-montaje. El método de Adorno derivaba en parte de sus estudios con Arnold Schönberg. Adorno quería hacer en el idealismo filosófico lo que Schönberg, con su procedimiento compositivo de doce tonos, había hecho con respecto a la tonalidad en la música. «Schönberg rechazó la noción del artista-como-genio y la sustituyó por la del artista como artesano; vio la música no como una expresión de subjetividad, sino como una búsqueda de conocimiento que quedaba fuera del artista, como potencial dentro del objeto, el material. Para él, componer era descubrimiento e invención a través de la práctica de hacer música (Buck-Morss, 123). El método es objetivo porque el «objeto» dirige, y la crítica es una traducción en palabras de la *lógica interna del objeto*, cosa, acontecimiento, texto mismo. Sin embargo, una vez articulado, el material debe «re disponerse» a fin de hacer inteligible su «verdad»:

El pensador reflexionaba en una realidad sensual y no idéntica a fin de dominarla, no destrozarla para que encaje en los lechos procústeos de las categorías mentales o liquidar su particularidad haciéndola desaparecer bajo conceptos abstractos. En cambio, el pensador, como el artista, procedía miméticamente, y el proceso de imitar la materia la transformaba de manera que podía interpretarse como una expresión monadológica de la verdad social. En semejante filosofía, como en las obras de arte, la forma no era indiferente al contenido, y de ahí la importancia central de la representación, la manera de la expresión filosófica. La creación estética no era tanto invención subjetiva como el descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, immanentemente, a través de una reagrupación de sus elementos (Buck-Morss, 132).

Tal vez Benjamin expresa esta actitud más concisamente al citar la noción goethiana del símbolo como sugerente de cómo «significan» las fotografías: «Hay un empirismo juicioso que se identifica más internamente con el objeto y, por lo mismo, se convierte en genuina teoría.»³¹ Pero es importante darse cuenta de que este objeto convertido en teoría en la alegoría-montaje funciona como una representación que no es ni alegórica ni simbólica en los sentidos tradicionales (los significados no son puramente inmotivados ni motivados; la oposición deconstruida por la gramatología, según la cual «el significado» es un proceso continuo de desmotivación y remotivación). Un aspecto importante de esta «filosofía de lo concreto particular», cuyo verdadero interés es «lo no conceptual, lo singular y lo particular; aquello que, desde Platón, se ha descartado como transitorio e insignificante, y a lo que Hegel colgó la etiqueta de «existencia impura» (Buck-Morss, 69), intuido primero por Benjamin y luego formalizado por Adorno, es su capacidad de explotar la tensión entre ciencia y arte en una manera que anticipa la estrategia de la poscrítica. En efecto, la descripción que hace Adorno del método como «fantasía exacta» («fantasía que permanece estrictamente dentro del material que las ciencias le presentan y que va más allá de ellas sólo en los aspectos más pequeños de su

disposición; aspectos, desde luego, que la misma fantasía debe generar originalmente» [Buck-Morss, 86] esboza el proyecto de la teoría postestructuralista —localizar el «sujeto» del conocimiento— y de la «pragmática; estudiar la actitud del usuario (conocedor) hacia el mensaje.

Aquello que el alegórico barroco o romántico concibió como un símbolo, el poscrítico lo trata como un modelo. Un buen ejemplo del uso que hace Derrida del objeto cotidiano como modelo teórico se encuentra en *Spurs, Nietzsche's Styles*. *Spurs* es una divagación sobre un fragmento encontrado en los cuadernos de notas de Nietzsche: «Me he olvidado el paraguas», al parecer una cita sin sentido, anotada al azar. Derrida realiza una «fantasía exacta» a propósito de este fragmento, y argumenta que su carácter indeterminable tiene su réplica en las obras completas de Nietzsche (y en la propia obra de Derrida). Al afirmar esto, Derrida se apropia del paraguas como un icono que señala o modela la misma estructura del estilo como tal. «El estilo espuela, el estilo espoleante, es un objeto largo, un objeto oblongo, una palabra, que perfora a la vez que esquivo. Es el punto oblongo foliado (una espuela o un palo) que deriva su poder apotropaico de los tejidos tensos y resistentes, mallas, velas y velos que se erigen, pliegan y despliegan a su alrededor. Pero no debe olvidarse que también es un paraguas.»³²

La «doble» estructura del estilo, pertinente al problema de la representación alegórica que revela y oculta a la vez, encuentra en la «morfología» del paraguas, con su mango y su tela, un modelo concreto. Derrida toma prestado el «paraguas» que se ha quedado en los cuadernos de Nietzsche y lo remota (en cualquier caso, su significado era indeterminado) como un instrumento de-mostrativo. El paraguas cuenta para Derrida no como un «símbolo», freudiano o no, no como un significado, sino como una máquina estructural que, en su capacidad de abrirse y cerrarse, de-muestra el irrepresentable gram.

Un análisis de los textos de Derrida presenta una pequeña colección de tales objetos teóricos prestados, que incluyen, además del paraguas, unos zapatos (de Van Gogh),³³

un abanico (de Mallarmé), una caja de cerillas (de Genet), una postal (de Freud), todo lo cual exhibe la estructura doble del gram. Juntos constituyen un collage, que se titulará «Naturaleza muerta» (como modelos de escritura que manifiestan necesariamente el avance de la muerte); o quizá «Autorretrato», al estilo surrealista, dado que cada uno de estos objetos aparece en un comentario sobre el fetichismo. Baste decir que el «ejemplo» en la poscrítica funciona a la manera de un «objeto fetiche», vinculando así la alegoría con el psicoanálisis en paraliteratura.

Parásito/Saprófito

Un modelo para la relación del texto poscrítico con su objeto de estudio, mencionado a menudo en el debate entre críticos tradicionales y poscríticos, es el del parásito con el anfitrión. J. Hillis Miller, refiriéndose a los deconstruccionistas en unas conferencias sobre «los límites del pluralismo», presentó una refutación a la afirmación de Wayne Booth (secundada por M.H. Abrams) de que «la lectura deconstruccionista de una obra dada es pura y simplemente parasitaria con respecto a la lectura obvia o unívoca». Dado que Derrida describe la gramatología como una «economía parasitaria», puede que este término no sea tan «hiriente» como pretendían Booth y Abrams. La respuesta de Miller consiste en problematizar el significado de «parásito»: «¿Qué sucede cuando un ensayo crítico extrae un «pasaje» y lo «cita»? ¿Es esto diferente a una cita, eco o alusión dentro de un poema? ¿Es la cita un parásito extraño dentro del cuerpo de su anfitrión, el texto principal, o bien ocurre al revés, el texto interpretativo es el parásito que rodea y estrangula a la cita que es su anfitrión?» La cuestión se complica en el caso de la poscrítica, que lleva la cita a su límite, el collage.

El propósito de la refutación de Miller es el de socavar la noción misma de la lectura «unívoca» mostrando la plura-

lidad equívoca, paradójica del significado de «anfitrión» y «huésped», los cuales resulta que comparten la misma raíz etimológica y son intercambiables en su sentido. Según él, este ejercicio etimológico es

un argumento para el valor de reconocer la gran complejidad y riqueza equívoca del lenguaje aparentemente obvio o unívoco, incluso el lenguaje de la crítica, que a este respecto forma una continuidad con el lenguaje de la literatura. Esta complejidad y riqueza equívoca reside en parte en el hecho de que no existe ninguna expresión conceptual sin figura, y ningún entrelazamiento de concepto y figura sin la implicación de un relato, discurso o mito, en este caso el relato del huésped extraño en el hogar. La deconstrucción es una investigación de lo implicado por esta inherencia de figura, concepto y discurso en cada uno (Miller, 443).

En una palabra, la definición que da Miller de «deconstrucción» es lo que Maureen Quilligan describe como la operación de la alegoría narrativa.

Michel Serres ha proporcionado una elaboración completa —alegoría— de la historia misma de la deconstrucción, del huésped extraño en el hogar, en un texto paraliterario titulado *Parásito*. Serres no sólo apoya la opinión de Miller con respecto a la equívocalidad de la terminología anfitrión-parásito, sino que la suplementa observando que en francés se puede disponer de un tercer significado que permite explorar literalmente la historia del parásito como una alegoría de la teoría de la comunicación (o más bien, como ocurre con el gram, la misma teoría produce la alegoría):

El parásito es un microbio, una infección insidiosa que toma sin dar y debilita sin matar. El parásito es también un huésped que intercambia su conversación, alabanza y halago por comida. El parásito es también ruido, la estática en un sistema o la interferencia en un canal. Según Michel Serres, estas actividades disimilares no se expresan en francés con la misma palabra por coincidencia, sino que están intrínsecamente relacionadas y, de hecho, tienen la misma función básica en un sistema. Tanto si produce fiebre como sólo aire caliente, el parásito es un excitante termal. Y como

tal, es el átomo de una relación y la producción de un cambio en esta relación.³⁴

Tomando como un indicio la suerte de este homónimo, Serres investiga una selección de ejemplos literarios, relatos sobre cenas, anfitriones y huéspedes, empezando con las fábulas de La Fontaine e incluyendo el regreso de Ulises entre los pretendientes, el *Banquete*, *Tartufo*, etc., todo ello examinado según la *interrupción*, la interferencia, el ruido que hace huir a los ratones, la llamada que hizo levantarse a Simónides de la mesa poco antes de que el tejado se viniera abajo (se dice que su recuerdo de dónde estaba sentado cada huésped, con objeto de identificar los cadáveres, es el origen de la «memoria artificial»). Serres llega a la conclusión de que el parasitismo es «negentrópico», el motor del cambio o la invención —recordando el arte de la interrupción de Benjamin, que consiste en una nueva lógica con tres elementos: el anfitrión, el huésped y el que interrumpe (el ruido es «el elemento de azar que transforma un sistema u orden en otro»). El gram en la estructura del lenguaje y el collage en el nivel del discurso, son los operadores del lenguaje de esta interrupción inventiva.

Este contexto proporciona una oportunidad de demostrar la utilidad de la poscrítica, no sólo como un método compositivo sino también como un método para leer la misma paraliteratura. Deseo utilizar los escritos de John Cage como una prueba de lectura alegórica; en cualquier caso, estos escritos tienen un valor ejemplar como algunas de las versiones más importantes que se han producido de paraliteratura. Parte de su valor reside en que Cage es famoso como músico posmodernista. Su «piano preparado» y el uso temprano de equipo electrónico, junto con sus innovaciones compositivas (partituras gráficas y procedimientos aleatorios) y las innovaciones en la representación (partituras indeterminadas) revolucionaron —«posmodernizaron»— la música. Los estudiosos de la poscrítica pueden beneficiarse del hecho de que Cage decidiera aplicar su filosofía de la composición al lenguaje («Confío en dejar

existir las palabras, como he tratado de dejar que existieran los sonidos»³⁵.

Es interesante observar en este contexto que Cage, como Adorno, estudió teoría de la música con Schönberg. Cage adoptó el punto de vista, similar a la estrategia de Adorno del «particular concreto», de que la música debería ser una especie de investigación, una exploración de la lógica de los materiales, que en el caso de Cage se amplió para incluir no sólo los materiales de la música sino cuanto hay en los mundos natural y cultural: «el arte cambia porque las ciencias cambian; los cambios en la ciencia dan a los artistas diferentes comprensiones de cómo funciona la naturaleza»³⁶. Esta actitud lleva a Cage a su propia versión —musical— del «objeto teórico»:

Sabemos que el aire está lleno de vibraciones que no podemos oír. En *Variations VII*, he tratado de usar sonidos de ese medio inaudible. Pero no podemos considerar ese medio como un objeto. Sabemos que es un proceso, mientras que en el caso del cenicero sabemos que tratamos realmente con un objeto. Sería en extremo interesante colocarlo en una pequeña cámara sorda y escucharlo a través de un sistema de sonido adecuado. El objeto se convertiría en un proceso; descubriríamos, gracias a un procedimiento tomado prestado de la ciencia, el significado de la naturaleza a través de la música de los objetos (*Birds*, 221).

Además, este procedimiento se identifica explícitamente con el principio del collage/montaje, identificado aquí como «silencio» (o lo que Barthes llama la «muerte del autor»): «*La galaxia Gutenberg* está hecha de préstamos y collages: McLuhan aplica lo que yo llamo silencio a todas las áreas del conocimiento, es decir, las deja hablar. La muerte del libro no es el fin del lenguaje, sino que éste continúa. Al igual que en mi caso, el silencio lo ha invadido todo, y todavía hay música» (*Birds*, 117). Cage reconoce a McLuhan, a quien se ha acreditado como inventor de una especie de «ensayo concreto», y a Norman O. Brown —ambos principales representantes de la escritura poscrítica— como importantes influencias en su obra.

Cage posmoderniza el ensayo crítico aplicando a su *inventio* y *dispositio* los mismos procedimientos de collage y aleatorios utilizados para trabajar con magnetófonos y otro equipo eléctrico en sus composiciones musicales. La selección de los textos —los diarios de Thoreau y el *Finnegans Wake*— no es azarosa sino que, como en la selección que hace Derrida de *Números*, constituye una parte importante de su exposición crítica. (Los diarios y el *Wake* son apropiados, literalmente o en una versión de remedo mimético, y firmados por Cage, remotivados como significantes en un nuevo marco). Cage no escribe acerca de Thoreau, sino que utiliza los diarios de éste para la generación de otros textos que son de hecho simulacros musicalizados. Estos simulacros son construcciones de collage en cuanto que las palabras, letras y frases que contienen derivan directamente de los diarios, seleccionados de acuerdo con operaciones casuales. «Mureau» («música» + «Thoreau»), por ejemplo, es «una mezcla de letras, sílabas, palabras, frases y períodos. Lo escribo sometiendo todas las observaciones de Henry David Thoreau acerca de la música, el silencio y los sonidos que él oía y que están indicados en las publicaciones al azar del *I Ching*. El pronombre personal se varió de acuerdo con tales operaciones y la mecanografía fue determinada de modo similar».³⁷

Una versión más elaborada de esta operación, titulada *Palabras Vacías*, revela que tales obras están hechas para la representación, que es como Cage las utiliza para producir «acontecimientos-disertaciones» (cumpliendo así la lógica original del collage/montaje que «representa» no en función de *verdad* sino de *cambio*; realmente el *I Ching* es el «libro de los cambios»). «Sometiendo los escritos de Thoreau a las operaciones azarosas del *I Ching* para obtener textos de collage, preparaba papeles para doce hablantes-vocalistas (o instrumentalistas)... Acompañaban a estos papeles grabaciones de Maryanne Amacher de brisa, lluvia, truenos y en la sección final (la de los truenos) una película de Luis Frangella que representaba los rayos por medio de negativos proyectados brevemente de los dibujos de Thoreau».³⁸

Cuando nos enfrentamos a un texto así impreso, resulta evidente el pleno sentido del consejo de Barthes acerca de la lectura que sólo se centra en lo escrito, pues algo como «Mureau» no puede leerse «conceptualmente». Más bien hay que deslizar la vista por la página, dejando que la detengan momentáneamente los diferentes tipos de letra, de modo que se permita aflorar el sentido de esas palabras anotadas al azar, y entonces tiene lugar un efecto potente, el simulacro de caminar a través de los bosques de Concord con los sentidos abiertos y la atención flotante. Cage explica que Thoreau escuchaba «igual que escuchan hoy los compositores que utilizan la tecnología (...) y exploraba la vecindad de Concord con el mismo apetito con que estos últimos exploran las posibilidades proporcionadas por la electrónica».

Otro ejemplo del procedimiento de Cage es *Writing for the Second Time through «Finnegans Wake»*. Cage generó este texto sobre el *Wake* utilizando una forma mesóstica: «no es un acróstico; la hilera de letras que forman el nombre descende por el medio, no por el borde. Para mí, lo que forma un mesóstico es que la primera letra de una palabra o nombre está en la primera línea, siguiendo la cual *no* se encuentra la segunda letra de la palabra o nombre. (La segunda letra está en la segunda línea)» (*Words*, 134). De esta manera Cage produjo, en su primera versión de la pieza, ciento quince páginas de mesósticos como este:

Just
A
May i
bE wrong!
for She'll be sweet for you as i was sweet when
i came down out of me mother.
Jhem
Or shen/brewed by arlight/
and rorY end
through all Christian
ministrElsy.

Restringiendo más las sílabas se lograría reducir la segunda versión a cuarenta páginas, de lo cual Cage dice:

De vez en cuando, en el curso de esta obra, he tenido mis dudas sobre la validez de buscar en *Finnegans Wake* estos mesósticos sobre su nombre que James Joyce no puso ahí. Sin embargo, seguí adelante, la A tras la J, la E tras la M, la J tra la S, la Y tras la O, la E tras la C. Leí cada pasaje al menos tres veces y una o dos veces al revés (*Words*, 136).

Si los textos como *Empty Words* son ejemplos de la tendencia poscrítica a la mímica y el collage, otros textos de Cage muestran igualmente bien el principio de la alegoría-montaje de un modo que ilumina el poder alegórico del tema del anfitrión-parásito. «¿Dónde estamos comiendo? ¿Y qué estamos comiendo?» es un buen ejemplo (un relato de los viajes de Cage con Merce Cunningham y su grupo de danza, según lo que pedían cuando se detenían para comer) con el que se puede señalar el paralelo entre la alegoría narrativa de Cage y *Parásito* de Serres, obra esta última que nos advierte de la importancia «extra» que tienen las numerosas anécdotas relativas a invitados, anfitriones y comidas y que pueden encontrarse en los escritos de Cage. La extraordinaria penetración conseguida mediante la elaboración por parte de Serres del significado francés de «parásito» (que significa «ruido» tanto como «invitado» y «parásito») evidencia que Cage, cuando escribe acerca de la comida, *sigue* hablando de ruido. Cage es famoso como el compositor que abrió la música al ruido («dado que la teoría de la música convencional es una serie de leyes que se ocupan únicamente de los sonidos «musicales», y no dice nada acerca de los ruidos, resultó claro desde el principio que se necesitaba una música basada en el ruido, en la carencia de ley del ruido... Los pasos siguientes fueron sociales»: *M*, v). Sus anécdotas sobre la comida son los equivalentes ensayísticos, discursivos, de utilizar el ruido en sus composiciones musicales. Son también un comentario sobre la invención «parasitaria» de la cita, de la que dependen su música y sus ensayos.

En el centro de esta alegoría acerca del ruido y la comida está la pasión de Cage por las setas. Cage, fundador de la Sociedad Micológica de Nueva York, poseía una de las mayores colecciones privadas de libros acerca de las setas. Una vez más, aunque las anécdotas relacionadas con los hongos están diseminadas por todos los escritos de Cage, constituyen el tema exclusivo del *Libro de las setas*, cuya construcción de collage puede verse en este prospecto: «Para terminar, el libro manuscrito y programado de Lois sobre las setas, incluyendo relatos de setas, extractos de libros (sobre setas), observaciones acerca de la busca (de setas), extractos del *Diario* de Thoreau (hongos), extractos del *Diario* de Thoreau (completo), observaciones sobre: vida/arte, arte/vida, arte/arte, zen, lectura actual, cocina (compras, recetas), juegos, manuscritos de música, mapas, amigos, inventos, proyectos, escritura sin sintaxis, mesóísticos (sobre los nombres de los hongos)» (*M*, 133,34).

¿Por qué los hongos? Cage señala que se debe a que la palabra inglesa que significa seta (*mushroom*) está muy cerca de «música» en la mayor parte de los diccionarios. Pero leída como paraliteratura, la seta podría entenderse como un modelo montado en un discurso con fines alegóricos. En efecto, la seta resulta ser el mejor emblema de lo que Derrida llama el «fármaco», una poción o medicina que es a la vez elixir y veneno (tomada en préstamo de Platón), y que modela lo que Derrida llama (por analogía) «indeterminables» (dirigidos contra todos los sistemas conceptuales, clasificatorios). Los indeterminables son:

unidades de simulacro, «falsas» propiedades verbales (nominales o semánticas) que ya no pueden incluirse dentro de la oposición filosófica (binaria), pero que, sin embargo, habitan la oposición filosófica, resistiendo y desorganizándola, sin constituir *nunca* un tercer término, sin hacer jamás sitio a una solución en forma de dialéctica especulativa (el *pharmakon* no es remedio ni veneno, ni bueno ni malo, ni el interior ni el exterior, ni habla ni escritura (*Positions*, 43).

Lo que el fármaco es en el reino farmacéutico (y el conceptual) lo es la seta en el mundo de las plantas, pues,

como Cage observa, «cuanto más las conoces, menos seguro estás de la posibilidad de identificarlas. Cada una es ella misma. Cada seta es lo que es, su propio centro. Es inútil pretender que uno conoce las setas, porque rehuyen tu erudición» (*Birds*, 188). La fascinación de Cage por la micología se debe en parte a esta indeterminabilidad de la clasificación, como indica en sus anécdotas acerca de los expertos que han confundido especies venenosas con otras comestibles, o de personas que han enfermado e incluso muerto por comer una variedad que no surtía efecto en otras personas (a veces distintos individuos reaccionan de forma diferente a la misma especie). Cuando sugiere, en el contexto de anécdotas acerca de sus propias experiencias de envenenamiento con setas, que la incomedibilidad de los libros es una lástima, Cage parece opinar de manera parecida a Barthes cuando, en *S/Z*, se refiere al *riesgo* de la lectura. Sarrasine, que ha confundido al castrado Zambinella por una mujer, muere «a causa de un razonamiento inexacto e inconcluso»: «Todos los códigos culturales, tomados de cita en cita, forman en conjunto una versión en miniatura curiosamente unida de conocimiento enciclopédico, un farrago que forma la «realidad» cotidiana en relación a la cual el sujeto se adapta, vive. Un defecto de esta enciclopedia, un agujero en su tejido cultural, y el resultado puede ser la muerte. Ignorante del código de las costumbres papales, Sarrasine muere a causa de una laguna en el conocimiento».³⁹ En otras palabras, la seta de-muestra una lección acerca de la supervivencia.

Según el principio de la alegoría-montaje, las anécdotas de las setas de Cage constituyen fragmentos de collage que aluden a toda la ciencia de la micología. Así pues, para determinar la mayor importancia de la seta como alegoría, hemos de analizarla «lógica del material» evocado de esta manera paradigmática (del mismo modo que los términos ausentes de un campo semántico están implicados negativamente por el término específico utilizado en una frase). La connotación pertinente en nuestro contexto específico tiene que ver con la relación entre parásito y anfitrión como un modelo de la situación de la cita en la poscrítica. La

lección que nos enseña la clase de hongos buscados (que simboliza la actividad investigadora en general) y comidos por John Cage en particular —los hongos carnosos, sabrosos, «superiores», como *boletus*, *morels* y similares, es *symbiosis*. Estos hongos no son parásitos, sino *saprófitos* (todo organismo que vive de materia orgánica muerta), y existen en una relación simbiótica, mutuamente benéfica con sus anfitriones (las plantas verdes y árboles que suministran el «alimento» orgánico). El género «Cortinarius», por ejemplo, descrito por C. H. Kauffman (cuyo estudio *The Agaricaceae of Michigan* relaciona Cage entre los diez libros que más han influido en él), puede encontrarse «en la región de los pinos y abetos, o en viejos hayedos, donde la sombra es densa y el terreno está saturado de humedad», creciendo, naturalmente, sobre un sustrato de materia en descomposición. Los árboles se benefician de los hongos que crecen entre sus raíces al absorber los nutrientes que se vuelven solubles como resultado de los procesos de descomposición a los que contribuyen los hongos.⁴⁰

La ecología simbiótica (relacionada con la utilidad de los hongos inferiores, cuyas fermentaciones son esenciales para la producción de vino, queso y pan) es la versión de Cage de lo que decía Benjamin al comparar la alegoría con las ruinas, pues podría decirse que el *saprófito*, que vive de la descomposición de organismos muertos de una manera que posibilita la vida de las plantas, es a la naturaleza lo que las ruinas son a la cultura, o la alegoría al pensamiento. Para Adorno y Benjamin, las ruinas eran signos de la *descomposición* de la era burguesa, y requerían en la filosofía una «lógica de desintegración». También para Derrida la deconstrucción es un proceso de descomposición que funciona dentro de las mismas metáforas *raíces* —los filosofemas— del pensamiento occidental. Pero podemos ver que esta obra es simbiótica, similar a la «formación micorrizal» en la que las raíces y los hongos se complementan entre sí, permitiéndose —seguir viviendo— mutuamente, *sobrevivir*. La cuestión es que si los críticos normales se adhieren al modelo del poema como planta viviente —el crítico M. H. Abrams, por ejemplo, uno de los que acusan a los decons-

tructores de ser «parásitos», cuyo *Mirror and the Lamp* proporciona el estudio definitivo del modelo orgánico en poesía, podría ser útil simbolizar la poscrítica como el *saprófito* que crece entre las raíces de la literatura, alimentándose de la descomposición de la tradición.

Cage sugiere que sus setas podrían interpretarse alegóricamente, aunque él mismo (siendo, como dice, el «saltamontes» de la fábula) es demasiado perezoso para emprender la labor requerida para la comparación (*Silencio*, 276). La filosofía social que deriva de su teoría de la música manifiesta, no obstante, el tema simbiótico de la ecología, de la cooperación y el fin de la competencia. Pues, como advierte, refiriéndose a la situación del mundo actual, a las mismas implicaciones globales del tema del parásito que anima el estudio de Serres: «La fiesta casi ha terminado, pero los invitados van a quedarse: no tienen otro lugar adonde ir. Empieza a llegar gente que no había sido invitada. La casa es un desbarajuste. Tenemos que juntarnos todos y limpiarla sin decir una sola palabra» (*M*, vii).

Sin embargo, la lección inmediata de la poscrítica se encuentra en esta anotación del diario: «Setas. Máquinas de enseñar» (*M*, 196). En otras palabras, aquello de lo que todavía no se han percatado quienes atacan la poscrítica como «parasitaria» es que la alegoría-montaje (la seta como máquina de enseñar) proporciona la misma técnica para la popularización, para comunicar el conocimiento de las disciplinas culturales a un público general, que es lo que afirman desear los críticos normales, los llamados humanistas. En su discurso presidencial en la Modern Language Association, Wayne Booth denostó el giro de la escritura crítica hacia el solipsismo, sin darse cuenta de que en *La Carte Postale*, por poner un solo ejemplo, Derrida posibilita un modelo de trabajo capaz de demostrar con absoluta simplicidad la esencia teleológica de la tradición logocéntrica: «Todo en nuestra cultura bildopédica, en nuestra política enciclopédica, en nuestras telecomunicaciones de todas clases, en nuestro archivo telematicometafísico, en nuestra biblioteca, por ejemplo la maravillosa Bodleian, todo está construido sobre la carta protocolaria de un axioma, que

uno podría demostrar, exhibir en una tarjeta, una tarjeta postal, naturalmente, tan simple, elemental, breve y estereotipado es» (*Carte*, 25); ese axioma es que Sócrates está antes que Platón, que el significado va antes que el significante; en una palabra, el orden rígido de una secuencia irreversible. Y cuando uno envía una tarjeta postal, confiado en que será entregada al destinatario, exhibe la ideología de la identidad. Cage observa que «hay que hacer algo acerca de los servicios postales. O eso o debemos dejar de suponer que, por el hecho de enviar algo por correo, llegará adonde lo enviamos».⁴¹ En *La tarjeta postal* Derrida sugiere la posibilidad de una red de comunicaciones sin «destino» o «destinatario», en la que todo el correo (mensajes) se dirijan sólo «a quien pueda interesar»; un sistema que valora el «ruido» o la invención por encima de los significados transparentes. Además, nos muestra la escritura que es apropiada para semejante era. Refiriéndose al modelo de tarjeta postal, dice: «Basta con manipular, cortar, pegar y enviar o parcelar, con desplazamientos ocultos y gran agilidad trópica» (*Carte Postale*, 121). La imagen en la tarjeta (la hallada en la biblioteca Bodleian, que representaba a Sócrates tomando al dictado las palabras de Platón) por medio del *collage* se hace «articulada», «es capaz de decirlo todo».

Tales textos representan o remedan mímicamente, no por medio de signos, sino señalando; la signatura. Lo que queda de «identidad» en un texto poscrítico está constituido por la nueva mémesis, la contaminación entre el lenguaje y su usuario, cuyos efectos pueden verse en el hecho de que el hombre que compuso la «Música de los cambios», que compone todas sus producciones por medio del «Libro de los cambios» (*I Ching*) a fin, confía, de cambiar la sociedad, recibe el nombre de *Jo Change* (John Cage).

Referencias

1. Hayden White, *Tropics of Discourse* (Johns Hopkins: Baltimore, 1978), pp. 42-3. 45-7.
2. Edward Fry, *Cubismo* (McGraw-Hill: Nueva York), p. 27.
3. Eddie Wolfram, *History of Collage* (MacMillan: Nueva York, 1975), pp. 17-18.
4. Grupo *Mu*, eds., *Collages* (Union Générale: Paris, 1978), pp. 13-14.
5. André Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», en *Modern Culture and the Arts*, eds. James B. Hall, Barry Ulanov (McGraw-Hill: Nueva York, 1972), p. 427.
6. Benjamin, «The Author as Producer», en *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. A. Arato, E. Gebhardt (Urizen: Nueva York, 1978), p. 266.
7. Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Seuil: Paris, 1966), pp. 68-9. Véase también Barthes, «The Structuralist Activity», en *The Structuralists: from Marx to Lévi-Strauss*, eds. R. y F. DeGeorge (Doubleday: Garden City, N. J., 1972), pp. 148-54.
8. La expresión más reciente de esta combinación genérica de la literatura y la crítica es la noción de «paraliteratura» de Rosalind Krauss. «Si uno de los principios de la literatura modernista ha sido la creación de una obra que podría obligar a la reflexión sobre las condiciones de su propia construcción, que insistiría en la lectura como un acto crítico mucho más consciente, no es entonces sorprendente que el medio de una literatura posmodernista sea el texto crítico forjado en una forma paraliteraria. Y lo que está claro es que Barthes y Derrida son los escritores, no los críticos a los que leen ahora los estudiantes». Véase Rosalind Krauss, «Poststructuralism and the "Paraliterary"», *October* 13 (1980): 40.
La paraliteratura percibe el hecho de que si bien la revolución del collage parecía haberse agotado, en realidad estaba renovando su discurso crítico, al que finalmente le afectaban los experimentos con la representación. En efecto, como Elizabeth Bruss propone en *Beautiful Theories* (que se ocupa de la crítica de Susan Sontag, William Gass, Harold Bloom y Roland Barthes), la teoría no es sólo la más interesante de las formas literarias contemporáneas, sino que es la manera mejor adaptada para salir del callejón sin salida al que llegaron los movimientos modernistas en las artes.
9. Derrida, «Living On: Borderlines», en *Deconstruction and Criticism* (Seabury: Nueva York, 1979), pp. 94-5.
10. Derrida, *Dissemination* (University of Chicago: Chicago, 1981), pp. 41-2.
11. Derrida, *Positions* (University of Chicago: Chicago, 1981), p. 26.
12. Derrida, «Signature, Event, Context», en *Glyph* 1 (1977): 185.
13. En otra parte Derrida escribe: «Lo que se cuestiona aquí, al menos esta vez, no es algo que se exhiba, sino algo a lo que se le hace participar, no escenificado sino comprometido, no demostrado sino montado, montado con la habilidad de un pastelerero en alguna maquinaria implacable» (*Dissemination*, 291). El verbo es *monter*, del que deriva *montage*. En un texto posterior Derrida, jugando con los significados de *monter*, introduce la imagen del *passe-partout* o material usado para enmarcar cuadros) como una analogía del modo en que un texto crítico «monta» sus ejemplos. Véase Derrida, *La Vérité en Peinture* (Flammarion: Paris, 1978), pp. 5-18.
14. Esta es la estrategia utilizada para deconstruir a Kant en *La Vérité en Peinture* y Saussure en *Glas* (Gallilée: Paris, 1974).
15. Derrida: «La Ley del género», *Glyph* 7 (1980): 206.
16. «Diseminación» está escrita siguiendo el mismo montaje técnico practicado en *Números* —en realidad, *Números* se ha seleccionado como un texto-tutor por esta razón— de modo que lo «observado» aquí (el término que Derrida prefiere a «repre-

sentado», «ilustrado», «exhibido», etc.) en la versión crítica es la estructuración del objeto de estudio: «Por lo tanto inscribiremos —simultáneamente— en los ángulos y rincones de estos *Números*, dentro y fuera de ellos, sobre la piedra que te aguarda, ciertas preguntas que afectan a «este» texto «aquí», las características de su relación con *Números*, lo que pretende añadir a «ese» texto a fin de remedar mimicamente sus presentaciones y representaciones, de modo que parezca ofrecerse alguna clase de análisis o explicación de él; pues si *Números* ofrece una explicación de *si mismo*, entonces «este» texto —y todo cuanto le afecta» es ya o todavía «ese» texto. De la misma manera que *Números* calcula y finge autopresentación e inscribe su presencia en un cierto juego, así también lo que aún podría llamarse con cierta ironía «este» texto remeda miméticamente la presentación, comentario, interpretación, análisis, explicación o inventario de *Números*. Como un *simulacro generalizado*, esta escritura circula «aquí» en el intertexto de dos ficciones, entre un llamado texto primario y su llamado comentario» (*Diseminación*, 294).

17. Derrida, *Writing and Difference* (Universidad de Chicago: Chicago, 1978), p. 296.

18. La misma repetición que permite a un signo ser un signo —ser reconocido como lo mismo que significa— produce también una diferencia, como recalcó Saussure (el signo no es el referente mismo). La oscilación temporal generada en este juego entre presencia y ausencia es lo que Derrida denomina *differance*, nombrando lo que se opone al rígido ordenamiento primero-segundo entre significante y significado por los semióticos logocéntricos desde Platón a Saussure.

19. Derrida, *Speech and Phenomena* (Northwestern University: Evanston, 1973), p. 128.

20. Derrida, *La Carte Postale* (Flammarion: Paris, 1980), p. 317.

21. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Blackwell: Oxford, 1968), p. 105.

22. Maureen Quiglian, *The Language of Allegory* (Cornell University: Ithaca, 1979), pp. 30-3.

23. Richard Kostelanetz, ed., *John Cage* (Praeger: Nueva York, 1970), p. 115.

24. Barthes, por Roland Barthes (Kairós: Barcelona, 1978).

25. Stanley Mitchell, «Introducción» en Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (New Left Books: Londres, 1977), p. xiii.

26. Rainer Hoffmann, *Montage im Holzraum zu Ernst Blochs «Supren»* (Grundmann: Bonn, 1977), p. 92.

27. Benjamin, «*One-Way Street*» and *Other Writings* (New Left Books: London, 1979), p. 62.

28. Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Little Brown: Boston, 1973), pp. 176, 200. Jay menciona *El cuerpo del amor* de Norman O. Brown como la posible realización del plan de Benjamin.

29. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (New Left Books: Londres, 1977), p. 184.

30. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics* (MacMillan: Londres, 1977), p. 56.

31. En Benjamin, «Short History of Photography», en *Artforum* 15 (1977): 50.

32. Derrida, *Spurs, Nietzsche's Styles* (Universidad de Chicago: Chicago, 1979), p. 41.

33. En este caso, Derrida se apropia de los materiales de un debate entre Heidegger y Meyer Schapiro referente a la propiedad de los zapatos que aparecen en los cuadros de Van Gogh, tema que simboliza toda la cuestión de la propiedad y la firma que figura en un escrito collage. Como el paraguas tomado prestado de Nietzsche, los zapatos de Van Gogh están separados del argumento crítico y remotivados como un modelo para el gram, acto que por sí mismo refuta los intentos de los críticos de unir el zapato-significante a un significado específico, a determinar si los zapatos pintados

eran propiedad de una campesina (Heidegger) o del mismo Van Gogh (Schapiro). En realidad, el hecho de que los zapatos hayan sido pintados parcialmente des-atados es el indicio del proceso con el que funciona el gram-emparejador. «Como un cordón, cada «cosa», cada manera de ser la cosa, pasa por el interior y luego al exterior de lo otro. A menudo nos valemos de esta figura del cordón: pasar una y otra vez a través del ojajillo de la cosa, de afuera adentro y de adentro afuera, sobre la superficie exterior y bajo la interior, y viceversa cuando esta superficie se vuelve del revés como la parte superior del zapato izquierdo, el cordón sigue siendo el «mismo» en ambos lados, se muestra y desaparece (fort/da) en el cruzamiento regular del ojajillo, afianza el parecido de la cosa, las partes inferiores unidas a las superiores, el interior atado al exterior, por una ley de constricción». Derrida sigue burlándose de quienes insisten en considerar el lenguaje bajo el punto de vista del signo y ven parejas (significante-significado) en todas partes, a la manera en que Heidegger y Schapiro suponen que contemplan unos zapatos. Derrida argumenta astutamente que, al mirar más de cerca los cuadros, no está ni mucho menos claro que los zapatos hagan juego; más bien parecen ser dos zapatos del pie izquierdo que, en cualquier caso, como el paraguas de Nietzsche, se han dejado para el siguiente usuario o escritor. Véase Derrida, «Restitutions of Truth to Size», en *Research in Phenomenology* 8 (1978): 32 (traducción parcial de «Restitutions, de la vérité en peinture», en *Vérité en Peinture*).

34. Michel Serres, *The Parasite* (Johns Hopkins: Baltimore, 1982).

35. John Cage (en conversación con Daniel Charles), *For the Birds* (Boyers: Boston, 1981), p. 151.

36. John Cage, *Silence* (M. I. T.: Cambridge, Massachusetts, 1961, 1970), p. 194.

37. Cage, *M: Writings '67-'72* (Wesleyan University: Middletown, 1974).

38. Cage, *Empty Words* (Wesleyan University: Middletown, 1974).

39. Roland Barthes, *S/Z* (Hill and Wang: Nueva York, 1974), pp. 184-85.

40. Para un comentario sobre micología, véase G. C. Ainsworth, *Introduction to the History of Mycology* (Cambridge University: Cambridge, 1976).

41. John Cage, *A Year From Monday* (Wesleyan University: Middletown, 1969), p. 150.

Posmodernismo y sociedad de consumo

Frederic Jameson

En la actualidad, el concepto de posmodernismo no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo. Parte de la resistencia puede deberse al desconocimiento de las obras que cubre y que pueden encontrarse en todas las artes: la poesía de John Ashbery, por ejemplo, pero también la mucho más sencilla poesía conversacional que surgió de la reacción contra la poesía modernista, compleja, irónica y académica, en los años sesenta; la reacción contra la arquitectura moderna y en particular contra los monumentales edificios del Estilo Internacional, los edificios pop y los cobertizos decorados y celebrados por Robert Venturi en su manifiesto, *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol y el arte Pop, pero también el más reciente fotorrealismo; en música, la importancia de John Cage pero también la síntesis posterior de estilos «populares» y clásicos que se encuentra en compositores como Philip Glas y Terry Riley, y también el punk y el rock de la nueva ola con grupos como los Clash, los Talking Heads y The Gang of Four; en el cine, todas las producciones de Godard —film y video de vanguardia contemporánea— pero también todo un nuevo estilo de películas comerciales o de ficción, que tienen también su equivalente en novelas contemporáneas. Obras

Este ensayo fue en principio una charla, partes de la cual se presentaron como conferencia en el museo Whitney en el otoño de 1982; se publica aquí sin apenas revisiones.

como las de Willian Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed por un lado, y la nueva novela francesa por el otro, se cuentan también entre las variedades de lo que puede llamarse posmodernismo.

De esta lista parecen desprenderse en seguida dos cosas claras: primero, la mayor parte de los posmodernistas mencionados aparecen como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de artes y las fundaciones. Aquellos estilos anteriormente subversivos y polémicos: el expresionismo abstracto, la gran poesía modernista de Pound, Eliot o Wallece Stevens; el Estilo Internacional (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinsky; Joyce, Proust y Mann, que nuestros abuelos consideraron escandalosos o chocantes, para la generación que llega a las puertas de los años sesenta constituyeron lo establecido, el enemigo; muertos, asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo. Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales *contra* esos modelos. Es evidente que esto no facilita lo más mínimo la tarea de describir el posmodernismo como un todo coherente, dado que la unidad de este nuevo impulso —si es que la tiene— no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo al que trata de desplazar.

El segundo rasgo de esta lista de posmodernismo es que en ella se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas. Este es quizá el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico, lo ostentosa-mente vulgar y el kitsch, de las series de televisión y la cultura del *Reader's Digest*, y le ha interesado transmitir difíciles y complejas habilidades de lectura, de audición y

vista a sus iniciados. Pero a muchos de los más recientes posmodernismos les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la llamada paraliteratura. Ya no «citan» tales «textos» como podrían haber hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales.

Una indicación bastante diferente de esta desaparición de las antiguas categorías de género y discurso puede encontrarse en lo que a veces se llama teoría contemporánea. Hace una generación existía aún un discurso técnico de la filosofía profesional —los grandes sistemas de Sartre o los fenomenologistas, la obra de Wittgenstein o la filosofía analítica o del lenguaje común— en el cual todavía era posible distinguir aquel discurso muy diferente de las demás disciplinas académicas, de la ciencia política, por ejemplo, la sociología o la crítica literaria. Hoy, cada vez más, tenemos una clase de escritura llamada simplemente «teoría», que es toda o ninguna de esas cosas a la vez. Esta nueva clase de discurso, generalmente asociado a Francia y la llamada teoría francesa, se está extendiendo y señala el final de la filosofía como tal. Por ejemplo, ¿hay que llamar a la obra de Michel Foucault filosofía, historia, teoría social o ciencia política? Es algo que no se puede determinar, y yo sugeriría que ese «discurso teórico» ha de incluirse también entre las manifestaciones del posmodernismo.

Ahora debo decir una palabra sobre el uso apropiado de este concepto: no es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también, al menos tal como yo lo utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el *boom* en

Estados Unidos a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958. Los años 1960 son en muchos aspectos el período transicional clave, un período en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y, al mismo tiempo, es zarandeada por sus propias contradicciones internas y por la resistencia externa. Deseo esbozar aquí algunas de las maneras en las que el nuevo posmodernismo expresa la verdad interior de ese orden social recién surgido del capitalismo tardío, pero tendré que limitar la descripción a sólo dos de sus rasgos importantes, a los que llamaré pastiche y esquizofrenia, los cuales nos darán ocasión de percibir la especificidad de la experiencia posmodernista del espacio y el tiempo respectivamente.

Uno de los rasgos o prácticas más importantes en el posmodernismo actual es el pastiche. Primero debo explicar este término, que la gente tiende en general a confundir o asimilar a ese fenómeno verbal relacionado llamado parodia. Tanto el pastiche como la parodia recurren a la imitación o, mejor aún, a la mímica de otros estilos y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos. Es evidente que la literatura moderna en general ofrece un campo muy rico para la parodia, puesto que se ha definido a todos los grandes escritores modernos por la invención o producción de estilos bastante únicos: pensemos en la larga frase faulkneriana o en la característica imaginería natural de D. H. Lawrence; en la peculiar manera de Wallace Stevens de usar las abstracciones; pensemos también en los amaneramientos de los filósofos, de Heidegger por ejemplo, o Sartre; en los estilos musicales de Mahler o Prokofiev. Todos estos estilos, por diferentes que sean entre sí, tienen un punto de comparación: cada uno de ellos es absolutamente inequívoco; una vez se le conoce, ya no es probable que se le confunda con otro.

Ahora la parodia se aprovecha del carácter único de estos estilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades

para producir una imitación que se burla del original. No diré que el impulso satírico sea consciente en todas las formas de parodia. En cualquier caso, un parodista bueno o grande ha de tener cierta simpatía secreta por el original, de la misma manera que un gran mimo ha de tener la capacidad de colocarse en el lugar de la persona imitada. Con todo, el efecto general de la parodia —ya sea con simpatía o con malicia— es el de poner en ridículo la naturaleza privada de esos amaneramientos estilísticos, sus excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe. Así pues, en algún lugar detrás de la parodia queda la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual no es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas.

¿Pero qué sucedería si uno ya no creyera en la existencia del lenguaje normal, del discurso ordinario, de la norma lingüística (la clase de claridad y poder comunicativo celebrado por Orwell en su famoso ensayo, pongamos por caso)? Podríamos pensar en ello de la siguiente manera: quizá la inmensa fragmentación y privatización de la literatura moderna —su explosión en una multitud de estilos y amaneramientos privados— prefigura unas tendencias más profundas y generales en el conjunto de la vida social. Supongamos que el arte moderno y el modernismo —lejos de ser una especie de curiosidad estética especializada— anticipó realmente el avance social en esa línea; supongamos que en las décadas transcurridas desde la emergencia de los grandes estilos modernos la misma sociedad ha empezado a fragmentarse de esa manera, cada grupo ha llegado a hablar un curioso lenguaje privado, cada profesión ha desarrollado su propio código de ideología o modo de hablar particular, y finalmente cada individuo ha llegado a ser una especie de isla lingüística, separada de todas las demás. Pero en ese caso, la misma posibilidad de cualquier norma lingüística con la que se pudieran ridiculizar los lenguajes privados y los estilos idiosincrásicos se desvanecería, y no tendríamos más que diversidad estilística y heterogeneidad.

Ese es el momento en que aparece el pastiche y la parodia

se ha hecho imposible. El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor: el pastiche es a la parodia lo que esa cosa curiosa, la práctica moderna de una especie de ironía inexpressiva, es a lo que Wayne Booth llama las ironías estables y cómicas de, digamos, el siglo XVIII.

Pero ahora hemos de introducir una nueva pieza en este rompecabezas, el cual puede ayudarnos a explicar por qué el modernismo clásico es algo del pasado y por qué el posmodernismo debería haber ocupado su lugar. Este nuevo componente es lo que se llama generalmente la «muerte del sujeto» o, para decirlo en un lenguaje más convencional, el fin del individualismo como tal. Como hemos dicho, los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inequívoco como las propias huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo. Pero esto significa que la estética modernista está de algún modo vinculada orgánicamente a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una sola personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única del mundo y forje su estilo único, inconfundible.

Hoy, sin embargo, desde distintas perspectivas, los teóricos sociales, los psicoanalistas e incluso los lingüistas, por no hablar de aquellos de nosotros que trabajamos en el área de la cultura y el cambio cultural y formal, exploramos todos la noción de que esa clase de individualismo e identidad personal es una cosa del pasado; que el antiguo individuo o sujeto individualista ha «muerto»; y que incluso podríamos describir el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo como ideológicos. En todo esto hay, de hecho, dos posiciones, una de las cuales es más radical que la otra. La primera se contenta con decir que sí, que en otro tiempo, en la era clásica del capitalismo compe-

titivo, en el apogeo de la familia nuclear y la emergencia de la burguesía como la base social hegemónica, existía el individualismo, así como sujetos individuales. Pero hoy, en la era del capitalismo de las grandes empresas, del llamado hombre organizativo de las burocracias tanto en los negocios como en el estado, de la explosión demográfica, hoy, ese individuo burgués más antiguo ya no existe.

Hay luego una segunda postura, la más radical de las dos, que podríamos llamar la posición postestructuralista, la cual añade: no sólo el sujeto burgués es cosa del pasado, sino que también es un mito. En primer lugar, *nunca* ha existido realmente; jamás ha habido sujetos autónomos de ese tipo. Más bien se trata de una mera mistificación filosófica y cultural que trataba de persuadir a la gente de que «tenían» sujetos individuales y poseían esta identidad personal única.

Para nuestros propósitos, no es particularmente importante decidir cuál de estas posturas es correcta (o más bien, cuál es más interesante y productiva). Lo que debemos retener de todo esto es más bien un dilema estético: porque si la experiencia y la ideología del yo único, una experiencia e ideología que informaron la práctica estilística del modernismo clásico, está terminada y agotada, entonces ya no está claro lo que se supone que hacen los artistas y escritores del presente período. Lo que está claro es sólo que los antiguos modelos —Picasso, Proust, T.S. Eliot ya no funcionan (o son positivamente perjudiciales), puesto que nadie tiene ya esa clase de mundo y estilo únicos, privados, que expresar. Y esto no es quizá una mera cuestión «psicológica»: también hemos de tener en cuenta el peso inmenso de setenta u ochenta años de modernismo clásico. Hay otro aspecto por el que los escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos, y es que ya han sido inventados; sólo un número limitado de combinaciones es posible; en las que son más únicas en su género ya se ha pensado, de modo que el peso de toda la tradición estética modernista —ahora muerta— también «pesa como una pesadilla en los cerebros de los vivos», como dijo Marx en otro contexto.

De aquí, una vez más, el pastiche: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda

es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aun más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.

Como esto puede parecer muy abstracto, quiero dar algunos ejemplos, uno de los cuales es tan omnipresente que no solemos vincularlo a las clases de tendencias artísticas superiores a que nos referimos aquí. Esta práctica particular del pastiche no pertenece a la cultura superior sino que está muy enraizada en la cultura de masas, y se conoce generalmente como la moda retro. Debemos concebir esta categoría de la manera más amplia; en principio, consiste meramente en películas sobre el pasado y aspectos generacionales concretos del pasado. Así, una de las películas inaugurales de este nuevo «género» (si se trata de eso) fue *American Graffiti* de Lucas, que en 1973 trató de captar de nuevo toda la atmósfera y las peculiaridades estilísticas de Estados Unidos en los años 1950, los Estados Unidos de la era Eisenhower. La gran película *Chinatown* de Polanski hace algo similar con respecto a los años treinta, al igual que la película de Bertolucci *El conformista* en el contexto italiano y europeo del mismo periodo, la era fascista en Italia, y así sucesivamente. Podríamos seguir relacionando películas de este estilo: ¿por qué llamarlas pastiche? ¿No son más bien obras del género más tradicional conocido como cine histórico? ¿Obras que pueden teorizarse más sencillamente extrapolando esa otra forma bien conocida que es la novela histórica?

Tengo mis razones para pensar que necesitamos nuevas categorías para tales películas. Pero antes añadiré algunas anomalías. Si sugiriese que *La guerra de las galaxias* es una película nostálgica, ¿qué podría significar eso? Supongo que podemos estar de acuerdo en que ésta no es una película histórica sobre nuestro propio pasado intergaláctico. Lo expresaré de un modo algo diferente: una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones que

crecieron entre los años 1930 y 1950 estuvo constituida por seriales emitidos los sábados por la tarde con malvados extraterrestres, auténticos héroes norteamericanos, heroínas en conflicto, el rayo de la muerte o la caja de la condenación, y el melodrama que terminaba en circunstancias críticas y cuyo desenlace milagroso tenía que verse el próximo sábado por la tarde. *La guerra de las galaxias* reinventa esta experiencia en forma de pastiche: es decir, ya no tiene sentido parodiar esos seriales, puesto que se extinguieron hace mucho tiempo. *La guerra de las galaxias*, lejos de ser una sátira inútil de esas formas ahora muertas, satisface un profundo (¿podría decir incluso reprimido?) anhelo de experimentarlas de nuevo: es un objeto complejo en el cual, en un primer nivel, los niños y adolescentes pueden tomarse las aventuras en serio, mientras que el público adulto puede satisfacer un deseo más profundo y más apropiadamente nostálgico de regresar a ese periodo más antiguo y experimentar de nuevo sus extraños y viejos artefactos estéticos. Así, esta película es, *metonímicamente*, una película histórica o nostálgica: al contrario que *American Graffiti*, no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida; más bien, al reinventar el tacto y la forma de los objetos de arte característicos de un periodo anterior (los seriales), trata de despertar nuevamente una impresión del pasado asociada con esos objetos. Entretanto, *En busca del arca perdida* ocupa aquí una posición intermedia: en cierto nivel trata de los años 1930 y 1940, pero en realidad también remite a ese periodo metonímicamente a través de sus propios relatos de aventuras característicos (que ya no son nuestros).

Deseo comentar ahora otra interesante anomalía que puede ayudarnos a comprender las películas nostálgicas en particular y el pastiche en general. Me refiero a una película llamada *Body Heat* que, como han señalado con profusión los críticos, es una especie de reconstrucción distante de *El cartero llama dos veces* o *Double Indemnity*. (El plagio alusivo y elusivo de tramas anteriores es también, naturalmente, un rasgo del pastiche.) Ahora bien, *Body Heat* no es técnicamente una película nostálgica, puesto que está am-

bientada en un emplazamiento contemporáneo, en un pueblecito de Florida cerca de Miami. Por otro lado, esta contemporaneidad técnica es de lo más ambigua: los títulos de crédito —que siempre son nuestro primer indicio— están caligrafiados en el estilo Art-Deco de los años 1930, y no pueden hacer más que despertar reacciones nostálgicas (primero con respecto a *Chinatown*, sin duda, y luego con respecto a algún otro referente histórico más lejano). El estilo del héroe mismo es ambiguo: William Hurt es un nuevo astro de la pantalla, pero no tiene nada del estilo distintivo de la generación anterior de superestrellas masculinas como Steve McQueen o incluso Jack Nicholson, o más bien su personaje en una especie de mezcla de las características de éstos con un papel más antiguo del tipo asociado en general a Clark Gable. Así pues, hay en todo esto una sensación ligeramente arcaica. El espectador empieza a preguntarse por qué este relato, que podría haber estado situado en cualquier parte, acontece en una pequeña población de Florida, a pesar de su referencia contemporánea. Y uno se da cuenta al cabo de poco tiempo, ese emplazamiento tiene una función estratégica esencial: permite que la película prescinda de la mayor parte de señales y referencias que podríamos asociar con el mundo contemporáneo, con la sociedad de consumo —los electrodomésticos y artefactos, los edificios muy elevados, el mundo de objetos del capitalismo tardío. Técnicamente, pues, sus objetos (sus coches, por ejemplo) son productos de los años 1980, pero todo en la película conspira para difuminar esa referencia contemporánea inmediata y hacer posible que esto se reciba también como una obra nostálgica, como un relato ambientado en algún pasado nostálgico indefinible, digamos unos años 1930 eternos, más allá de la historia. Me parece sintomático en extremo encontrar el mismo estilo de película nostálgica que invade y coloniza incluso las películas actuales que tienen ambientación contemporánea, como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Pero si esto es así, es una

terrible acusación del mismo capitalismo de consumo, o por lo menos un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y la historia.

Volvemos, pues, a la cuestión de por qué hay que considerar al film nostálgico o pastiche diferente de las antiguas novelas o películas históricas. (Incluiría también a este respecto los principales ejemplos literarios de todo esto, como las novelas de E.L. Doctorow, *Ragtime*, con su atmósfera de principios de siglo, y *Loon Lake*, que en su mayor parte está ambientada en los años treinta. Pero a mi modo de ver, éstas son novelas históricas sólo en apariencia. Doctorow es un artista serio y uno de los pocos novelistas auténticamente de izquierdas o radicales que trabajan hoy. Sin embargo, no creo que le perjudique la sugerencia de que sus relatos no representan nuestro pasado histórico tanto como representan nuestras ideas o estereotipos culturales acerca del pasado.) La producción cultural ha sido confinada al interior de la mente, dentro del sujeto monádico: ya no puede mirar directamente a través de sus ojos al mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes mentales del mundo en las paredes que la confinan. Si después de esto queda algo de realismo, es un «realismo» que surge de la conmoción al palpar ese confinamiento y darse cuenta de que, por cualesquiera razones peculiares, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes pop y estereotipos acerca del pasado, el cual permanece para siempre fuera de nuestro alcance.

Ahora quiero ocuparme de lo que veo como el segundo rasgo básico del posmodernismo, a saber, su peculiar manera de tratar el tiempo, que podríamos denominar «textualidad» o «escritura», pero me ha parecido útil comentarlo bajo el punto de vista de las actuales teorías sobre la esquizofrenia. Me apresuro a anticipar los posibles malentendidos sobre el uso que hago de esta palabra: pretende ser descriptivo y no diagnóstico, pues estoy muy lejos de creer que los artistas posmodernistas más importantes —John Cage, John Ashbery, Philippe Sollers, Robert Wilson, Andy

Warhol, Ishmael Reed, Michael Snow, incluso el mismo Samuel Beckett— sean en ningún caso esquizofrénicos. Tampoco se trata de hacer algún diagnóstico de la cultura y personalidad de nuestra sociedad y su arte: se diría que pueden decirse cosas mucho más dañinas sobre nuestro sistema social de las disponibles para el uso de la psicología pop. Ni siquiera estoy seguro que la visión de la esquizofrenia que voy a esbozar —visión desarrollada en gran parte en la obra del psicoanalista francés Jacques Lacan— sea clínicamente exacta; pero eso tampoco importa para mis fines.

La originalidad del pensamiento de Lacan a este respecto es haber considerado la esquizofrenia esencialmente como un desorden del lenguaje y haber unido la experiencia esquizofrénica a toda una nueva visión de la adquisición del lenguaje como el eslabón fundamental que falta en la concepción freudiana de la formación de la psiquis madura. Al hacer esto nos da una versión lingüística del complejo de Edipo, en la que se describe la rivalidad edípica no según el individuo biológico que rivaliza por la atención de la madre, sino más bien lo que él llama el «nombre del padre», la autoridad paterna considerada ahora como función lingüística. Lo que hemos de retener de todo esto es la idea de que la psicosis, y más concretamente la esquizofrenia, surge del fracaso del niño para acceder plenamente al reino del habla y el lenguaje.

En cuanto al lenguaje, el modelo de Lacan es el estructuralista, ahora ortodoxo, basado en la concepción de que un signo lingüístico tiene dos o quizá tres componentes. Un signo, una palabra, un texto, se modela así como una relación entre un significante (un objeto material, el sonido de una palabra, la escritura de un texto) y un significado, el *sentido* de ese texto o palabra materiales. El tercer componente sería el llamado «referente», el objeto «real» en el mundo «real» al que se refiere el signo, el gato verdadero opuesto al concepto de un gato o al sonido «gato». Más para el estructuralismo en general ha habido una tendencia a percibir esa referencia como una clase de mito, que uno no puede ya hablar de lo «real» de esa manera externa u

objetiva. Así pues, nos quedamos con el signo mismo y sus dos componentes. Entretanto, el otro avance del estructuralismo ha sido el de tratar de disipar el viejo concepto de lenguaje como algo que pone nombres (por ejemplo, Dios dio el lenguaje a Adán para que pudiera nombrar a las bestias y las plantas del Edén), lo cual supone una correspondencia directa entre significante y significado. Al tomar un punto de vista estructural, uno llega a percibir muy acertadamente que las cláusulas no funcionan así: no traducimos los significantes individuales o palabras que constituyen una frase llevándolos a sus significados en una relación directa, sino que más bien leemos la cláusula entera y de la interrelación de sus palabras o significantes se deriva un significado más global, ahora llamado un «significado-efecto». El significado, tal vez incluso la ilusión o el espejismo del significado y del sentido en general, es un efecto producido por la interrelación de significantes materiales.

Todo esto nos lleva a una interpretación de la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes. Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje. Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte. En otras palabras, la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del «yo» a lo largo del tiempo.

Por otro lado, el esquizofrénico tendrá sin duda una experiencia mucho más intensa que nosotros de cualquier presente dado del mundo, ya que nuestro propio presente siempre forma parte de una serie más amplia de proyectos que nos obligan selectivamente a centrar nuestras percepciones. En otras palabras, la visión global que recibimos del mundo exterior no es indiferenciada: siempre estamos empeñados en utilizarla, en recorrer determinados caminos por medio de ella, en atender a éste o aquel objeto o persona en su interior. Sin embargo, el esquizofrénico no sólo no es «nadie» en el sentido de que no tiene identidad personal, sino que tampoco hace nada, puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo. El esquizofrénico queda así abandonado a una visión indiferenciada del mundo en el presente, lo cual no es en modo alguno una experiencia agradable:

Recuerdo muy bien el día que sucedió. Estábamos en el campo y había salido a dar un paseo a solas, como hacía de vez en cuando. De súbito, al pasar ante la escuela, oí una canción alemana; los niños tenían clase de canto. Me detuve a escuchar, y en aquel instante se apoderó de mí una extraña sensación, difícil de analizar pero afín a algo que más tarde conocería muy bien: una sensación turbadora de irrealidad. Me daba la sensación de que ya no reconocía la escuela, la cual se había hecho tan grande como un barracón; los niños que cantaban eran prisioneros, obligados a cantar. Era como si la escuela y la canción de los niños estuvieran separados del resto del mundo. Al mismo tiempo mi mirada tropezó con un tragal cuyos límites no podía ver. La vastedad amarilla, deslumbrante bajo el sol, se unía a la canción de los niños encarcelados en la escuela-barracón de piedra pulida, y me producía tal inquietud que rompí en sollozos. Corrí al jardín de nuestra casa y empecé a jugar «para hacer que las cosas parecieran como de costumbre», es decir, para volver a la realidad. Fue la primera aparición de aquellos elementos que estuvieron siempre presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: vastedad sin límites, luz brillante y el resplandor y la suavidad de las cosas materiales. (Rence

Sechehaye, *Autobiografía de una muchacha esquizofrénica.*)

Observemos que cuando se rompen las continuidades temporales, la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida y «material»: el mundo aparece ante el esquizofrénico con intensidad realzada, llevando consigo una misteriosa y opresiva carga de afecto que brilla con energía alucinadora. Pero lo que podría parecernos una experiencia deseable —un incremento de nuestras percepciones, una intensificación libidinal o alucinogénica de nuestro entorno normalmente monótono y familiar— se experimenta ahora como una pérdida, como «irrealidad».

Pero lo que quiero resaltar es precisamente la manera en que el significante aislado se hace cada vez más material —o, mejor aún, *literal*— cada vez más vívido para los sentidos, tanto si la nueva experiencia es atractiva como si es aterradora. Podemos ver lo mismo en el reino del lenguaje: lo que la ruptura esquizofrénica del lenguaje causa a las palabras individuales que quedan atrás es la reorientación del sujeto o el hablante para que preste una atención más literalizadora hacia aquellas palabras. Una vez más, en el lenguaje normal tratamos de ver a través de la materialidad de las palabras (sus extraños sonidos y su aspecto impreso, el timbre de mi voz y un acento peculiar, etcétera) hacia su significado. Cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, como ocurre cuando los niños repiten una palabra continuamente hasta que se pierde su sentido y se convierte en una especie de encantamiento. Para empezar a enlazar con nuestra descripción anterior, un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen.

Esta larga digresión sobre la esquizofrenia nos ha permitido añadir un rasgo que se nos escapaba en nuestra descripción anterior: el tiempo mismo. En consecuencia, ahora debemos pasar en nuestro comentario del posmodernismo de las artes visuales a las temporales, a la música, la poesía y ciertas clases de textos narrativos como los de Beckett. Quien haya escuchado la música de John Cage es muy

posible que haya tenido una experiencia similar a las que acabo de evocar: frustración y desesperación; la audición de un solo acorde o nota seguido de un silencio tan largo que la memoria no puede retener lo que iba antes, un silencio que pasa luego al olvido por medio de un nuevo y extraño presente sonoro que también desaparece. Esta experiencia podría ilustrarse mediante muchas formas de producción cultural en nuestra época. He elegido un texto de un joven poeta, en parte porque su «grupo» o «escuela» —conocido como los «poetas del lenguaje»— ha realizado de múltiples maneras la experiencia de la discontinuidad temporal —la experiencia descrita aquí como lenguaje esquizofrénico— que está en el centro de sus experimentos con el lenguaje y lo que a ellos les gusta llamar la «nueva cláusula». Veamos el poema titulado «China», de Bob Perelman:

Vivimos en el tercer mundo desde el sol. Número tres. Nadie nos dice qué hacer.
La gente que nos enseñó a contar fue muy amable.
Siempre hay tiempo para marcharse.
Si llueve, o tienes paraguas o no lo tienes.
El viento echa a volar tu sombrero.
El sol también sale.
Preferiría que las estrellas no nos describieran a los demás;
preferiría que lo hiciéramos por nosotros mismos.
Corre delante de tu sombra.
Una hermana que señala al cielo al menos una vez cada década es una buena hermana.
El paisaje está motorizado.
El tren te lleva adonde él va.
Puentes entre agua.
Gentes deambulando por vastas extensiones de cemento,
dirigiéndose al avión.
No olvides el aspecto que tendrá tu sombrero y tus zapatos
cuando no se te pueda encontrar en ninguna parte.
Hasta las palabras que flotan en el aire tienen sombras azules.
Si sabe bien lo comemos.
Caen las hojas. Señala las cosas.
Escoge las cosas apropiadas.

Eh, ¿sabes una cosa? ¿Qué? He aprendido a hablar. Estupendo.

La persona cuya cabeza estaba incompleta rompió a llorar.
¿Qué podía hacer la muñeca al caer? Nada.

Vete a dormir.

Tienes un magnífico aspecto en pantalón corto. Y la bandera también tiene un gran aspecto.

Todo el mundo gozó de las explosiones.

Hora de despertar.

Pero será mejor que nos acostumbremos a los sueños.

Sin duda, se podría objetar que esto no es exactamente escritura esquizofrénica en el sentido clínico; no parece muy correcto decir que estas frases son significantes materiales que flotan libremente y cuyos significados se han evaporado. En este caso parece existir algún sentido global. En efecto, en la medida en que éste es, de alguna manera curiosa y secreta, un poema político, parece captar algo de la excitación del inmenso e inacabado experimento social de la nueva China, sin paralelo en la historia mundial: el inesperado surgimiento, entre las dos superpotencias, del «número tres»; la frescura de todo un nuevo mundo material producido por seres humanos que tienen cierto control nuevo de su propio destino colectivo; por encima de todo, el acontecimiento que constituye la señal de una colectividad que se ha convertido en un nuevo «sujeto de la historia» y que, tras la larga sujeción al feudalismo y el imperialismo, habla con su propia voz, por sí misma, por primera vez («Eh, ¿sabes una cosa?... He aprendido a hablar.»). No obstante, ese significado flota sobre el texto o detrás de él. Creo que no es posible leer este texto de acuerdo con ninguna de las categorías de la antigua «nueva crítica» y descubrir las complejas relaciones internas y la textura que caracterizaron el antiguo «universal concreto» de los modernismos clásicos como el de Wallace Stevens.

La obra de Perelman, y la «poesía del lenguaje» en general, deben algo a Gertrude Stein y, más allá de ésta, a ciertos aspectos de Flaubert. Por eso no es inapropiado traer ahora a colación una vieja descripción de las frases de Flaubert,

debida a Sartre, la cual ofrece una vívida sensación del movimiento de tales frases:

Su frase se cierra sobre el objeto, se apodera de él, lo inmoviliza y le rompe la espalda, se envuelve a su alrededor, lo cambia en piedra y petrifica su objeto junto consigo mismo. Es ciega y sorda, exangüe, sin hálito de vida; un profundo silencio la separa de la frase que sigue; cae en el vacío, eternamente, y arrastra su presa en esa caída infinita. Cualquier realidad, una vez descrita, queda tachada del inventario. (Jean-Paul Sartre, *¿Qué es literatura?*)

La descripción es hostil y la vivacidad de Perelman es históricamente bastante diferente de esta homicida práctica flaubertiana. (En una vena similar, Barthes observó en cierta ocasión que para Mallarmé la frase, la palabra, es una manera de asesinar el mundo exterior.) No obstante, transmite algo del misterio de las frases que caen en un vacío de silencio tan grande que, durante algún tiempo, uno se pregunta si sería posible la emergencia de una nueva frase para ocupar su sitio.

Pero ahora hay que revelar el secreto de este poema. Es un poco como el fotorrealismo, que parecía un regreso a la representación tras las abstracciones antirrepresentacionales del expresionismo abstracto, hasta que la gente empezó a darse cuenta de que esas pinturas no son tampoco exactamente realistas, puesto que lo que representan no es el mundo exterior sino más bien sólo una fotografía del mundo exterior o, en otras palabras, la imagen del último. Son falsos realismos, arte sobre otro arte, imágenes de otras imágenes. En el caso que nos ocupa, el objeto representado no es realmente China, después de todo. Lo que sucedió fue que Perelman se encontró con un libro de fotografías en una papelería de Chinatown, un libro con ilustraciones cuyos pies y caracteres eran evidentemente letras muertas (¿o deberíamos decir significantes materiales?) para él. Las frases del poema son *sus* pies a esas ilustraciones. Sus referentes son otras imágenes, otro texto, y la «unidad» del poema no está en el texto sino en el exterior, en la unidad encuadrada de un libro ausente.

Ahora, para concluir, debo intentar muy rápidamente caracterizar la relación de producción cultural de esta clase con la vida en Estados Unidos. Este será también el momento de dirigir la principal objeción a los conceptos del posmodernismo del tipo que he esbozado aquí, a saber, que todos los rasgos que hemos enumerado no son nuevos en absoluto, sino que han caracterizado en gran manera el modernismo propiamente dicho o lo que yo denomino modernismo superior. Después de todo, ¿no estaba Thomas Mann interesado en la idea del pastiche, y no son ciertos capítulos de *Ulysses* su realización más evidente? ¿No hemos mencionado a Flaubert, Mallarmé y Gertrude Stein en nuestra relación de la temporalidad posmodernista? ¿Qué hay de nuevo en todo esto? ¿Necesitamos realmente el concepto de un *posmodernismo*?

Una clase de respuesta a esta pregunta plantearía todo el problema de la periodización y cómo un historiador (de la literatura o de otras ramas) postula una ruptura radical entre dos periodos que en lo sucesivo serán distintos. Debo limitarme a sugerir que las rupturas radicales entre periodos no suelen conllevar cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados: rasgos que en un período o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios. En este sentido, todo cuanto hemos descrito aquí puede encontrarse en periodos anteriores y, sobre todo, dentro del mismo modernismo. Sostengo que hasta la actualidad esos elementos han sido rasgos secundarios o menores del arte modernista, marginal más que central, y que tenemos algo nuevo cuando se transforman en los rasgos centrales de la producción cultural.

Pero puedo argumentar esto de un modo más concreto volviendo a la relación entre la producción cultural y la vida social en general. El modernismo más antiguo o clásico era un arte de oposición; surgió dentro de la sociedad comercial de la era dorada como escandaloso y ofensivo para el público de clase media: feo, disonante, bohemio, sexualmente chocante. Era algo destinado a ser objeto de burla (cuando

no llamaban a la policía para que retirase los libros y cerrara las exposiciones): una ofensa al buen gusto y al sentido común, o, como habrían dicho Freud y Marcuse, un desafío provocador a los principios reinantes de la realidad y la representación de la sociedad de clase media a principios del siglo XX. En general, el modernismo no armonizaba con el recargado mobiliario victoriano, con los tabúes morales de aquella época o con las convenciones de la sociedad educada. Es decir, que cualquiera que fuese el contenido político explícito de los grandes modernismos superiores, éstos, de alguna manera implícita, eran siempre peligrosos y explosivos, subversivos dentro del orden establecido.

Si entonces nos volvemos de súbito a la época presente, podemos medir la inmensidad de los cambios culturales que han tenido lugar. No sólo Picasso y Joyce no son ya raros y repulsivos, sino que se han vuelto clásicos y ahora nos parecen bastante realistas. Entretanto, es muy poco lo que hay tanto en la forma como en el contenido del arte contemporáneo que le parezca a la sociedad intolerable y escandaloso. Las formas más ofensivas de este arte, el rock punk, por ejemplo, o lo que recibe el nombre de material sexualmente explícito, son aceptadas sin esfuerzo por la sociedad, y tienen éxito comercial, al contrario que las producciones del modernismo superior más antiguo. Pero esto significa que aun cuando el arte contemporáneo tenga todos los rasgos formales del modernismo anterior, ha cambiado su posición fundamentalmente en el interior de nuestra cultura. En primer lugar, la producción de bienes y, en particular, nuestras ropas, muebles, edificios y otros artefactos están ahora estrechamente unidos con los cambios de estilo que derivan de la experimentación artística. Nuestra publicidad, por ejemplo, se alimenta del posmodernismo en todas las artes y es inconcebible sin él. Por otro lado, los clásicos del modernismo superior forman ahora parte del llamado canon y se enseñan en escuelas y universidades, lo cual los vacía a la vez de todo su antiguo poder subversivo. En realidad, una manera de señalar la brecha entre los períodos y de fechar la emergencia del posmodernismo se encuentra precisamente aquí: en el momento (diría que a

principios de los años 1960) en que la posición del modernismo superior y su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico y, en lo sucesivo, es percibido como académico por toda una nueva generación de poetas, pintores y músicos.

Pero también podemos llegar a la ruptura desde el otro lado y describirla de acuerdo con los períodos de la vida social reciente. Como he sugerido, tanto los no marxistas como los marxistas han llegado a aceptar la creencia general de que en algún punto después de la Segunda Guerra Mundial empezó a emerger una nueva clase de sociedad (descrita diversamente como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, etcétera). Nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta ahora sin paralelo en la sociedad; la sustitución de la antigua tensión entre la ciudad y el campo, el centro y la provincia, por el suburbio y la uniformización universal; el desarrollo de las grandes redes de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil. Estos son algunos de los rasgos que parecen señalar una ruptura radical con aquella sociedad anterior a la guerra en la que el modernismo superior era todavía una fuerza subterránea.

Creo que el surgimiento del posmodernismo se relaciona estrechamente con el de este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional. Creo también que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de ese sistema social particular. Sin embargo, sólo puede mostrar esto con respecto a un único tema principal: la desaparición de un sentido de la historia, la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro. Basta pensar en el

agotamiento de las noticias en los medios de comunicación: en cómo Nixon y, en mayor medida, Kennedy, son figuras de un pasado distante. Uno siente la tentación de decir que la misma función de las noticias es relegar tales experiencias históricas recientes lo más rápidamente posible al pasado. La función informativa de los medios de comunicación sería así la de ayudarnos a olvidar, la de servir como los mismos agentes y mecanismos de nuestra amnesia histórica.

Pero en ese caso los dos rasgos del posmodernismo de los que me he ocupado aquí —la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos— son ambos extraordinariamente armoniosos con este proceso. Mi propia conclusión debe tomar la forma de una pregunta acerca del valor crítico del arte más reciente. Existe cierto consenso en que el modernismo anterior funcionaba contra su sociedad de maneras que se describen diversamente como críticas, negativas, contestarias, subversivas, de oposición y similares. ¿Puede afirmarse algo así del posmodernismo y su peso social? Hemos visto que hay una manera en la que el posmodernismo replica o reproduce —refuerza— la lógica del capitalismo de consumo; la cuestión más significativa es si existe también una manera en la que resiste esa lógica. Pero ésta es una cuestión que debemos dejar abierta.

El éxtasis de la comunicación

Jean Baudrillard

Ya no existe sistema alguno de objetos. Mi primer libro contiene una crítica del objeto como hecho, sustancia, realidad y valor de uso evidentes¹. Ahí tomé el objeto como signo, pero signo todavía lleno de significado. En esta crítica dos lógicas principales se estorban mutuamente: una *lógica fantasmática* que se refiere principalmente al psicoanálisis, sus identificaciones, proyecciones y todo el reino imaginario de la trascendencia, el poder y la sexualidad que actúan en el nivel de los objetos y el entorno, con un privilegio concedido al eje casa/automóvil (inmanencia/trascendencia); y una *lógica social diferencial* que efectúa distinciones refiriéndose a una sociología, ella misma derivada de la antropología (el consumo como la producción de signos, diferenciación, posición social y prestigio). Detrás de estas lógicas, en cierto modo descriptivas y analíticas, estaba ya el sueño del intercambio simbólico, un sueño de la condición del objeto y el consumo más allá del intercambio y el uso, más allá del valor y la equivalencia. En otras palabras, una *lógica sacrificial* de consumo, regalo, gasto, grandes convites y la «parte maldita»².

En cierto modo todo esto existe, pero, en otros aspectos, todo está desapareciendo. La descripción de todo este universo íntimo —proyectivo, imaginario y simbólico— todavía corresponde a la condición del objeto como espejo del sujeto, y eso, a su vez, a las profundidades imaginarias del espejo y la «escena»: hay una escena doméstica, una escena

de interioridad, un espacio-tiempo privado (que además es correlativo con un espacio público). Las oposiciones sujeto/objeto y público/privado todavía tenían sentido. Esta era la época del descubrimiento y exploración de la vida diaria, y la otra escena emergía a la sombra de la escena histórica: en la primera se hacía una inversión simbólica cada vez mayor, mientras que la última estaba sometida a un gasto de capital político.

Pero hoy ya no existen la escena y el espejo. Hay, en cambio, una pantalla y una red. En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación.

Algo ha cambiado, y el período de producción y consumo fáustico, prometeico (quizás edípico) cede el paso a la era «proteínica» de las redes, a la era narcisista y proteica de las conexiones, contactos, contigüidad, *feedback* y zona interfacial generalizada que acompaña al universo de la comunicación. Con la imagen televisiva, ya que la televisión es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era, nuestro propio cuerpo y todo el universo circundante se convierten en una pantalla de control.

Si uno piensa en ello, la gente ya no se proyecta en sus objetos, con sus afectos y representaciones, sus fantasías de posesión, pérdida, duelo, celos: en cierto sentido se ha desvanecido la dimensión psicológica, y aunque siempre pueda señalarse con detalle, uno siente que no es realmente ahí donde suceden las cosas. Roland Barthes ya indicó esto hace algún tiempo con respecto al automóvil: poco a poco una lógica de «conducir» ha sustituido a una lógica muy subjetiva de posesión y proyección³. No más fantasías de poder, velocidad y apropiación vinculadas al objeto en sí, sino más bien una táctica de potencialidades vinculada al uso: dominio, control y mando, una optimización del juego de posibilidades ofrecidas por el coche como vector y vehículo, y ya no como objeto de santuario psicológico. El mismo sujeto, transformado de súbito, se convierte en un ordenador al volante, no un borracho demiurgo de poder.

Ahora el vehículo se transforma en una especie de cápsula, su tablero de mandos es el cerebro, el paisaje circundante desplegándose como en una pantalla de televisión (en vez del proyectil empotrado que era antes).

Pero podemos concebir una etapa más allá de esta, en la que el coche es todavía un vehículo de representación, una etapa en la que se convierte en una red de información. El famoso coche japonés que te habla, que te informa «espontáneamente» de su estado general y hasta del tuyo, tal vez negándose a funcionar si tú no funcionas bien, el coche como consejero consultivo y socio en la negociación general de un estilo de vida, algo —o alguien: en este punto ya no hay ninguna diferencia— a la que estás conectado. La cuestión fundamental llega a ser la comunicación con el coche mismo, una prueba perpetua de la presencia del sujeto con sus propios objetos, una conexión ininterrumpida.

Resulta fácil ver que a partir de este punto ya no importan la velocidad y el desplazamiento, como tampoco la proyección inconsciente, ni un tipo individual o social de competición ni el prestigio. Además, el coche empezó a ser de —sacralizado en este sentido hace algún tiempo: se acabó la velocidad; ahora conduzco más y consumo menos. No obstante, ahora hay un ideal ecológico que se instala en todos los niveles. No más gasto, consumo, representación, sino regulación, funcionalidad bien templada, solidaridad entre todos los elementos del mismo sistema, control y gobierno global de un conjunto. Cada sistema, incluido sin duda el universo doméstico, forma una especie de nicho ecológico donde lo esencial es mantener un decorado relacional, donde todos los términos deben comunicarse continuamente entre sí y permanecer en contacto, informados de la condición respectiva de los demás y del sistema como un todo, donde la opacidad, la resistencia o el secreto de un solo término puede llevar a la catástrofe.⁴

«Telemática» primitiva: cada persona se ve ante los mandos de una máquina hipotética, aislada en una posición de soberanía perfecta y remota, a una distancia infinita de su universo de origen, lo cual es tanto como decir en la posición exacta de un astronauta en su cápsula, en un

estado de ingravidez que necesita un perpetuo vuelo orbital y una velocidad suficiente para evitar que se estrelle contra su planeta de origen.

Esta realización de un satélite vivo, en un espacio cotidiano, *in vivo*, corresponde a la satelización de lo real, lo que llamo el «hiperrealismo de simulación»⁵: la elevación del universo doméstico a un poder espacial, a una metáfora espacial, con la satelización del pisito de dos habitaciones, cocina y baño puesto en órbita en el último módulo lunar. La misma naturaleza cotidiana del hábitat terrestre hipotasiado en espacio significa el final de la metafísica. Ahora comienza la era de la hiperrealidad. Lo que quiero decir es esto: aquello que se proyectaba psicológica y mentalmente, lo que solía vivirse en la tierra como metáfora, como escena mental o metafórica, a partir de ahora es proyectado a la realidad, sin ninguna metáfora, en un espacio absoluto que es también el de la simulación.

Esto es sólo un ejemplo, pero un conjunto significa la entrada en órbita, como modelo orbital y ambiental, de nuestra misma esfera privada. Ya no es una escena en la que se representa la interioridad dramática del sujeto, engranada tanto con sus objetos como con su imagen. Aquí estamos ante los mandos de un microsátélite, en órbita, y ya no vivimos como actores o dramaturgos, sino como una terminal de múltiples redes. La televisión es aún la prefiguración más directa de esto. Pero hoy el mismo espacio de habitación es el que se concibe a la vez como receptor y distribuidor, como el espacio de recepción y operaciones, la pantalla de control y la terminal que como tales pueden estar dotadas de poder telemático, es decir, la capacidad de regularlo todo desde lejos, incluyendo el trabajo en casa y, desde luego, el consumo, el juego, las relaciones sociales y el ocio. Resultan concebibles los simuladores de ocio o vacaciones en el hogar, como los simuladores de vuelo para los pilotos aéreos.

Aquí estamos lejos de la sala de estar y cerca de la ciencia ficción. Pero una vez más hemos de ver que todos estos cambios —las mutaciones decisivas de los objetos y el medio ambiente en la era moderna— proceden de una ten-

dencia irreversible hacia tres cosas: una abstracción formal y operacional cada vez mayor de elementos y funciones y su homogeneización en un solo proceso virtual de funcionalización; el desplazamiento de los movimientos y esfuerzos corporales a mandos eléctricos o electrónicos y la miniaturización, en el tiempo y el espacio, de procesos cuya escena real (aunque ya no es una escena) es la de la memoria infinitesimal y la pantalla con la que están equipados.

Sin embargo, tropezamos aquí con un problema, puesto que esta «encefalización» electrónica y miniaturización de circuitos y energía, esta transitorización del entorno, relega a una inutilidad total, desuso y casi obscenidad todo cuanto solía llenar la escena de nuestras vidas. Es bien sabido que la simple presencia de la televisión cambia el resto del hábitat en una clase de envoltura arcaica, un vestigio de las relaciones humanas cuya misma supervivencia sigue causando perplejidad. En cuanto esta escena deja de estar habitada por sus actores con sus fantasías, en cuanto la conducta cristaliza en ciertas pantallas y terminales operativas, lo que queda aparece sólo como un gran cuerpo inútil, desierto y condenado. Lo real mismo aparece como un gran cuerpo inútil.

Este es el tiempo de la miniaturización, el telemando y el microprocesado del tiempo, los cuerpos, los placeres. Ya no hay ningún principio ideal para estas cosas en un nivel superior, a escala humana. Lo que queda son sólo efectos concentrados, miniaturizados y disponibles de inmediato. Este cambio de la escala humana a un sistema de matrices nucleares es visible en todas partes: este cuerpo, nuestro cuerpo, a menudo se nos presenta simplemente como superfluo, básicamente inútil en su extensión, en la multiplicidad y complejidad de sus órganos, sus tejidos y funciones, dado que hoy todo está concentrado en el cerebro y en los códigos genéticos, que resumen solos la definición operacional de ser. El campo, el inmenso campo geográfico, parece ser un cuerpo desierto cuya extensión y dimensiones parecen arbitrarios (y que resulta aburrido de cruzar si uno abandona los caminos principales), tan pronto como todos los acontecimientos están compendiados en las ciudades,

las cuales, a su vez, sufren la reducción a unos pocos acontecimientos importantes miniaturizados. Y el tiempo: ¿qué puede decirse de este inmenso tiempo libre que nos queda, una dimensión a partir de ahora inútil en su despliegue, en cuanto la instantaneidad de la comunicación ha miniaturizado nuestros intercambios en una sucesión de instantes?

Así el cuerpo, el paisaje, el tiempo desaparecen progresivamente como escenas. Y lo mismo sucede con el espacio público: el teatro de lo social y el teatro de lo político se reducen más y más a un gran cuerpo blando con muchas cabezas. La publicidad, en su nueva versión —que ya no es un escenario de objetos y consumo más o menos barroco, utópico o extático, sino el efecto de una visibilidad omnipresente de empresas, firmas, interlocutores sociales y las virtudes sociales de la comunicación— la publicidad en su nueva dimensión lo invade todo, al tiempo que desaparece el espacio público (la calle, el monumento, el mercado, la escena). Se realiza o, si uno lo prefiere, se materializa, en toda su obscenidad; monopoliza la vida pública en su exhibición. Ya no está limitada a su lenguaje tradicional, sino que organiza la arquitectura y realización de superobjetos, como Beaubourg y el Forum de la Halles, y de proyectos futuros (por ejemplo, el parque de la Villette) que son monumentos (o antimonumentos) a la publicidad, no porque serán orientados al consumo sino porque los proponen de inmediato como una demostración anticipada de la operación de la cultura, los bienes, el movimiento de masas y el flujo social. Es nuestra única arquitectura actual: grandes pantallas en las que se reflejan átomos, partículas, moléculas en movimiento. No una escena pública o un verdadero espacio público, sino gigantescos espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras.

Lo mismo sucede con el espacio privado. De una manera sutil, esta pérdida de espacio público tiene lugar al mismo tiempo que la pérdida de espacio privado. Uno ya no es un espectáculo, el otro ya no es un secreto. Su oposición distintiva, la clara diferencia de un exterior y un interior describían exactamente la *escena* doméstica de los objetos, con sus reglas de juego y sus límites, y la soberanía de un

espacio simbólico que era también el del sujeto. Ahora esta oposición se diluye en una especie de *obscenidad* donde los procesos más íntimos de nuestra vida se convierten en el terreno virtual del que se alimentan los medios de comunicación (la familia Loud en Estados Unidos, los innumerables fragmentos de vida campestre o patriarcal en la televisión francesa). Por el contrario, todo el universo llega a desplegarse arbitrariamente en nuestra pantalla doméstica (toda la información inútil que nos llega desde el mundo entero, como una pornografía microscópica del universo, inútil, excesiva, igual que el primer plano sexual en una película de la serie X): todo esto hace estallar la escena anteriormente preservada por la separación mínima de lo público y lo privado, la escena que se representa en un espacio restringido, según un ritual secreto que sólo conocen los actores.

Desde luego, este universo privado era alienante hasta el extremo de que le separaba a uno de los demás, o del mundo, donde se aplicaba como un cerco protector, imaginario, un sistema defensivo. Pero también cosechaba los beneficios simbólicos de la alienación, que consiste en la existencia del Otro, y esa otredad puede engañarte para bien o para mal. Así la sociedad de consumo vivía también bajo el signo de la alienación, como una sociedad del espectáculo⁶. Pero precisamente mientras hay alienación hay espectáculo, acción, escena. No es obscenidad... el espectáculo nunca es obsceno. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación.

Ya no formamos parte del drama de la alienación; vivimos en el éxtasis de la comunicación, y este éxtasis es obsceno. Lo obsceno es lo que acaba con todo espejo, toda mirada, toda imagen. Lo obsceno pone fin a toda representación. Pero no es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno en la pornografía; hoy existe toda una pornografía de la información y la comunicación, es decir, de circuitos y redes, una pornografía de todas las funciones y objetos en su

legibilidad, su fluidez, su disponibilidad, su regulación, en su significación forzada, en su actuación, su ramificación, su polivalencia, su expresión libre...

Así pues, ya no es la tradicional obscenidad lo que está oculto, reprimido, prohibido o es oscuro; por el contrario, es la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible. Es la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en información y comunicación.

Marx estableció y denunció la obscenidad de la mercancía, y esta obscenidad estaba vinculada a su equivalencia, al abyecto principio de libre circulación, más allá del valor de uso del objeto. La obscenidad de la mercancía procede del hecho de que es abstracta, formal y ligera en oposición al peso, opacidad y sustancia del objeto. La mercancía es legible: en oposición al objeto, que nunca entrega del todo su secreto, la mercancía siempre manifiesta su esencia visible, que es su precio. Es el lugar formal de transcripción de todos los posibles objetos; a través de ella, los objetos se comunican. De aquí que la mercancía sea el primer gran medio del mundo moderno. Pero el mensaje que los objetos transmiten por su mediación ya está simplificado en extremo y es siempre el mismo: su valor de intercambio. Así, en el fondo el mensaje ya no existe; es el medio el que se impone en su pura circulación. Esto es lo que llamo (potencialmente) éxtasis.

Basta con prolongar este análisis marxista, o llevarlo hasta el segundo o el tercer poder para comprender la transparencia y la obscenidad del universo de la comunicación, que deja muy detrás de él aquellos análisis relativos del universo de la mercancía. Todas las funciones abolidas en una sola dimensión, la de la comunicación. Eso es el éxtasis de la comunicación. Todos los secretos, espacios y escenas abolidos en una sola dimensión de información. Eso es obscenidad.

A la caliente obscenidad sexual de tiempos anteriores ha sucedido la obscenidad fría y comunicacional, contactual y motivacional de hoy. La primera implicaba claramente un tipo de promiscuidad, pero era orgánica, como las vísceras

del cuerpo, o bien como objetos amontonados y acumulados en un universo privado, o como todo lo que no se expresa y hierve en el silencio de la represión. Al contrario que esta promiscuidad orgánica, visceral y carnal, la promiscuidad que reina en las redes de comunicación es de saturación superficial, de sollicitación incesante, de exterminación de espacios intersticiales y protectores. Cojo el receptor del teléfono y está todo ahí; toda la red marginal se apodera de mí y me atosiga con la insoportable buena fe de todo lo que quiere y afirma comunicar. Radio libre: habla, canta, se expresa. Muy bien, es la obscenidad simpática de su contenido. En términos algo diferentes para cada medio, éste es el resultado: un espacio, el de la banda de FM, se encuentra saturado. Las emisoras se sobreponen y mezclan (hasta el punto de que a veces ya no comunica en absoluto). Algo que era libre en virtud del espacio ya no lo es. Tal vez la expresión es libre, pero yo soy menos libre que antes: ya no consigo saber lo que quiero; el espacio está tan saturado y tan grande es la presión de todos los que quieren hacerse oír.

Caigo en el éxtasis negativo de la radio.

En efecto, hay un estado de fascinación y vértigo unido a este delirio obsceno de la comunicación. Una forma singular de placer, quizá, pero aleatoria y vertiginosa. Si seguimos a Roger Caillois⁷ en su clasificación de los juegos (es tan buena como cualquier otra) los juegos de expresión (*mímica*), de competición (*agon*), de azar (*alea*), de vértigo (*ilynx*)— toda la tendencia de nuestra «cultura» contemporánea nos llevaría desde una desaparición relativa de formas de expresión y competición (como hemos señalado en el nivel de los objetos) a las ventajas de formas de riesgo y vértigo. Estas últimas ya no comportan juegos de escena, espejo, desafío y dualidad; son más bien extáticos, solitarios y narcisistas. El placer no está ya en la manifestación, escénica y estética, sino que es de pura fascinación, aleatoria y psicotrónica. Este no es necesariamente un juicio de valor negativo, puesto que probablemente hay aquí una mutación profunda y original de las mismas formas de percepción y placer. Todavía estamos midiéndolo mal las conse-

cuencias, pues queremos aplicar nuestros viejos criterios y los reflejos de una sensibilidad «escénica», lo cual sin duda nos lleva a comprender mal lo que, en esta esfera sensorial, puede ser la producción de algo nuevo, extático y obscuro.

Una cosa es segura: la escena nos excita, lo obscuro nos fascina. Con fascinación y éxtasis, la pasión desaparece. Inversión, deseo, pasión, seducción o, de acuerdo nuevamente con Caillois, expresión y competición— el universo frío (incluso el vértigo es frío, en particular el de las drogas psicodélicas).

En cualquier caso, tendremos que padecer este nuevo estado de cosas, esta extroversión forzada de toda interioridad, esta inyección obligada de toda exterioridad que significa literalmente el imperativo categórico de la comunicación. También aquí tal vez sea posible utilizar las viejas metáforas de la patología. Si la histeria era la patología de la escenificación exacerbada del sujeto, una patología de la expresión, de la conversión teatral y operística del cuerpo; y si la paranoia era la patología de la organización, de la estructuración de un mundo rígido y celoso, entonces, con la comunicación y la información, con la promiscuidad inmanente de todas esas redes, con sus conexiones continuas, ahora nos encontramos en una nueva forma de esquizofrenia. No más histeria, no más paranoia proyectiva, propiamente hablando, sino este estado de terror propio del esquizofrénico: demasiada proximidad a todo, la sucia promiscuidad de todo cuanto toca, sitia y penetra sin resistencia, sin ningún halo de protección privada, ni siquiera su propio cuerpo, para protegerle.

El esquizofrénico queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo, viviendo en la mayor confusión. El mismo es obscuro, la obscuro presa de la obscuro del mundo. Lo que le caracteriza no es tanto la pérdida de lo real, los años luz de separación de lo real, el pathos de distancia y separación radical, como suele decirse, sino, muy al contrario, la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la

excesiva exposición y transparencia del mundo lo que le atraviesa sin obstáculo. Ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede escenificarse ni producirse como espejo. Ahora es sólo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia.

Referencias

1. El Sistema de los Objetos (Méjico: Siglo Veintiuno Ed. 1969).
2. Baudrillard alude aquí a la teoría de Marcel Mauss del intercambio de regalos y la noción de *dépense* de Georges Bataille. La «parte maldita» en la teoría del último se refiere a lo que queda fuera de la economía de intercambios racionalizada de la sociedad. Véase Bataille, *La Part Maudite* (Paris: Editions de Minuit, 1949). El propio concepto de Baudrillard del intercambio simbólico, como una forma de interacción que está fuera de la sociedad occidental moderna y que en consecuencia, «le acosa como su propia muerte», se desarrolla en su obra *L'échange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976).
3. Véase Roland Barthes, «El nuevo Citröen», *Mythologies*.
4. Dos observaciones. Primera, esto no se debe sólo al paso, como uno quiere llamarlo, de una sociedad de la abundancia y el excedente a una sociedad de crisis y penuria (las razones económicas nunca han valido gran cosa). De la misma manera que el efecto del consumo no estaba unido al valor de uso de las cosas ni a su abundancia, sino precisamente al paso del valor de uso al valor de signo, así aquí hay algo nuevo que no está vinculado al final de la abundancia.
En segundo lugar, todo esto no significa que el universo doméstico —el hogar, sus objetos, etc.— no se viva aún en gran parte a la manera tradicional, social, psicológica, diferencial, etc. Significa más bien que la cuestión ya no reside ahí, que otra disposición o estilo de vida está prácticamente en su sitio, aunque esto sólo se indique a través de un discurso tecnológico que a menudo no es más que un instrumento político. Pero es esencial ver que el análisis que podíamos hacer de los objetos y su sistema en los años sesenta y setenta empezaba esencialmente con el lenguaje de la publicidad y el discurso pseudoconceptual del experto. «Consumos», la «estrategia del deseo», etc. fueron primero sólo un metadiscurso, el análisis de un mito proyectivo cuyo efecto real nunca fue verdaderamente conocido. Cómo vive realmente la gente con sus objetos... En el fondo, uno no sabe más de esto que sobre la verdad de las sociedades primitivas. Por ese motivo resulta con frecuencia problemático e inútil querer verificar (estadística, objetivamente) esta hipótesis, como debería ser capaz de hacerlo un buen sociólogo. Como sabemos, el lenguaje de la publicidad es primero para el uso de los mismos publicitarios. Nada dice que el discurso contemporáneo sobre la ciencia cibernética y la comunicación no sea para uso exclusivo de los profesionales en estos campos. (En cuanto al discurso de los intelectuales y sociólogos...)
5. Para una explicación extensa de esta idea, véase el ensayo de Baudrillard «La précession des simulacres», *Simulacres et Simulation* (Paris: Galilée, 1981).
6. Una referencia al libro de Guy Debord *La société du spectacle* (Paris: Buchet-Chastel, 1968).
7. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (Paris: Gallimard, 1958).

Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad

Edward W. Said

¿Quién escribe? ¿Para quién se escribe? ¿En qué circunstancias? Creo que estas son las preguntas cuyas respuestas nos proporcionan los ingredientes que conforman una política de la interpretación. Pero si uno no desea preguntar y responder a las preguntas de una manera insincera y abstracta, debe procurar mostrar por qué son preguntas de cierta pertinencia en la época actual. Es preciso decir de entrada que el aspecto más impresionante de nuestro tiempo —al menos para el «humanista», categoría por la que experimento sentimientos encontrados de afecto y revulsión— es que se trata manifiestamente de la Era de Ronald Reagan. Y es en esta era como contexto y emplazamiento donde se lleva a cabo la política de interpretación y la política cultural.

No quiero que se me entienda mal: no digo que la situación cultural que describo aquí haya sido la causa de Reagan, que tipifique el reaganismo o que cuanto la conciencia pueda adscribirse o referirse a la personalidad de Ronald Reagan. Lo que argumento es que una situación particular dentro del campo que llamamos «crítica» no está simplemente relacionado, sino que forma parte integral de las corrientes de pensamiento y las prácticas que juegan un papel en la era de Reagan. Además, creo que la «crítica» y las humanidades académicas tradicionales han pasado por una serie de transformaciones a lo largo del tiempo cuyo

beneficiario y culminación es el reaganismo. En esto consiste la base de mi argumentación.

Es preciso hacer aquí diversas puntualizaciones. Sé perfectamente que cualquier intento de caracterizar el presente momento cultural es muy probable que parezca quijotesco en el mejor de los casos y poco profesional en el peor. Pero creo que esto es un aspecto del momento cultural presente en el que el emplazamiento social e histórico de la actividad crítica es una totalidad que se experimenta como benigna (libre, apolítica, seria), no caracterizable como un conjunto (es demasiado compleja para describirla en términos generales y tendenciosos) y de algún modo fuera de la historia. Así, me parece que es preciso intentar, por pura obstinación crítica, precisamente esa clase de generalización, de retrato político, de punto de vista condenado por la presente cultura dominante a parecer inapropiado y condenado desde el principio.

Estoy convencido de que la cultura trabaja con mucha eficacia para hacer invisible e incluso «imposible» las verdaderas *afiliaciones* que existen entre el mundo de las ideas y la intelectualidad, por un lado, y el mundo de la política bruta, del poder empresarial y estatal y la fuerza militar por el otro. El culto de la pericia y el profesionalismo, por ejemplo, ha restringido tanto nuestro panorama de visión que se ha establecido una doctrina positiva (opuesta a otra implícita o pasiva) de no interferencia entre campos. Para esta doctrina es mejor que el público en general permanezca en la ignorancia, y es mejor dejar las cuestiones cruciales que afectan a la existencia humana a los «expertos», especialistas que hablan solamente acerca de su especialidad, y las «personas enteradas», los *insiders*, por usar el término que recibió por primera vez amplia aprobación social gracias a las obras de Walter Lippmann *Public Opinion* y *The Phantom Public*; es decir, personas, normalmente hombres, dotados con el privilegio especial de conocer cómo funcionan realmente las cosas y, lo que es más importante, de estar cerca del poder¹.

La cultura humanista en general ha actuado de acuerdo tácito con esta visión antidemocrática, tanto más lamenta-

ble cuanto que, en su formulación y en la política a la que han dado lugar, apenas puede decirse que las llamadas cuestiones políticas hayan reforzado la comunidad humana. En un mundo de creciente interdependencia y conciencia política, parece a la vez violento y despilfarrador aceptar la noción, por ejemplo, de que habría que calificar a los países simplemente como prosoviéticos o pronorteamericanos. Sin embargo, esta clasificación —y con ella la reaparición de toda una gama de motivos y síntomas de la guerra fría (comentados por Noam Chomsky en *Towards a New Cold War*)— domina el pensamiento acerca de la política extranjera. Poco hay en la cultura humanística que sea un antídoto efectivo contra esto, del mismo modo que son pocos los humanistas que tienen mucho que decir acerca de los problemas duramente dramatizados en el informe de 1980 de la Comisión independiente sobre problemas de desarrollo internacional, *North-South: A programme for Survival*. Nuestro discurso político está ahora anegado de enormes abstracciones que inmovilizan el pensamiento, desde el terrorismo, el comunismo, el fundamentalismo islámico y la inestabilidad a la moderación, la libertad, la estabilidad y las alianzas estratégicas, todas ellas tan poco claras como potentes y nada refinadas en sus apelaciones. Resulta casi imposible pensar en la sociedad humana ya sea de una forma global (como hace elocuentemente Richard Falk en *A Global Approach to National Policy* [1975]) o en el nivel de la vida cotidiana. Como muestra Philip Green en *The Pursuit of Inequality*, las nociones como igualdad y bienestar han sido ahuyentadas sin más del paisaje intelectual. En cambio el reaganismo propone una imagen brutal de esfuerzo propio y autopromoción, tanto doméstica como internacionalmente, como una imagen del mundo gobernado por lo que se denomina «productividad» o «libre empresa».

Añadamos a esto el hecho de que el liberalismo y la Izquierda están en un estado de desorganización intelectual, y emergen unas perspectivas bastante sombrías. El desafío que plantean estas perspectivas no es cómo cultivar el propio jardín a pesar de ellas, sino cómo comprender la obra

cultural que tiene lugar en su interior. Lo que propongo aquí es, pues, un intento rudimentario de hacer precisamente eso, pese al inevitable estado incompleto, las exageraciones, generalizaciones y toscas caracterizaciones. Finalmente, propondré a grandes rasgos un modo alternativo de emprender el trabajo cultural, aunque un programa completo sólo puede hacerse colectivamente y en un estudio separado.

Mi utilización de los términos «votantes», «público», «antagonistas» y «comunidad» es un recordatorio de que nadie escribe sólo para sí mismo. Siempre está el Otro, el cual, de buen o mal grado, hace de la interpretación una actividad social, aunque con consecuencias imprevisibles, públicos, votantes, etcétera. Y añadiría que la interpretación es la obra de los intelectuales, una clase muy necesitada hoy de rehabilitación moral y redefinición social. La cuestión más necesitada de estudio urgente es, tanto para el humanista como para el científico social, la condición de la *información* como un componente del conocimiento: su situación sociopolítica, su destino contemporáneo, su economía (un tema tratado recientemente por Herbert Schiller en *Who Knows: Information in the Age of the Fortune 500*). Todos creemos saber lo que significa, por ejemplo, *tener* información y escribir e interpretar textos que la contienen. Sin embargo vivimos en una era que hace un hincapié sin precedentes en la producción de conocimiento e información, como muestra claramente Fritz Machlup en *Production and Distribution of Knowledge in the United States*. ¿Qué sucede entonces con la información y el conocimiento cuando la IBM y la AT&T, dos de las mayores empresas del mundo, afirman que lo que ellas hacen es poner el «conocimiento» a trabajar «para la gente»? ¿Cuál es el papel del conocimiento humanista y la información si no han de ser socios inadvertidos (cuánta ironía al respecto) en la producción y la comercialización de bienes, hasta tal punto que lo que hacen los humanistas puede resultar al fin una ocultación casi religiosa de este proceso peculiarmente antihumanista? Una verdadera política secular de la interpretación elude arriesgadamente esta cuestión.

En una reciente convención de la Modern Languages Association, me detuve ante la exposición de una importante editorial universitaria y observé al amable agente de ventas que estaba al frente que no parece existir límite a la cantidad de libros altamente especializados de crítica literaria avanzada que publica su editorial. «¿Quién lee estos libros?», le pregunté, implicando, naturalmente, que por muy brillante e importantes que fuesen la mayor parte de ellos, eran difíciles de leer y, en consecuencia, no podían tener un público amplio, o al menos un público lo bastante extenso para justificar la publicación regular en una época de crisis económica. La respuesta que obtuve tenía sentido, suponiendo que me dijera la verdad. Quienes escriben crítica especializada, avanzada (por ejemplo, la «nueva nueva» crítica) leen fielmente los libros de los demás. Así, a cada uno de tales libros se le podía asegurar, aunque no siempre lo consiguiera, una venta de unos tres mil ejemplares, «si todo va bien». Esto último me pareció un tanto ambiguo, pero no es necesario que nos detengamos aquí. La cuestión era que se había formado un público reducido pero fiel al que aquella editorial podía abastecer constantemente. Desde luego, a una escala mucho mayor, los editores de libros de cocina y manuales de ejercicios físicos aplican un principio similar cuando producen en profusión lo que parece ser una serie muy larga de libros innecesarios, aun cuando una multitud creciente de ávidos aficionados a la comida y el ejercicio no sea lo mismo que una multitud atenta y ansiosa de tres mil críticos que se leen mutuamente.

Con respecto a estos tres mil críticos míticos o reales, me parece sobre todo interesante que, tanto si derivan en última instancia de la nueva crítica anglonorteamericana (formulada por I.A. Richards, William Empson, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Allen Tate y compañía, iniciada en los años veinte y que prosiguió durante varias décadas) o de la llamada «nueva nueva» crítica (Roland Barthes, Jacques Derrida, et alia, durante los años 1960), reivindicar más que socavan la noción de que el trabajo intelectual debería dividirse en compartimientos cada vez más estrechos. Consideremos muy rápidamente la ironía de esto. La

nueva crítica afirmaba considerar el objeto verbal como era realmente en sí mismo, libre de las distracciones de la biografía, el mensaje social e incluso la paráfrasis. Así, el programa crítico de Matthew Arnold avanzaba no saltando directamente del texto al conjunto de la cultura, sino utilizando un análisis verbal altamente concentrado para abarcar los valores culturales disponibles solamente a través de una estructura literaria finamente forjada y comprendida con la misma finura.

Creo que las acusaciones que se han hecho contra la nueva crítica norteamericana, acerca de que su *ethos* era elitista, caballeresco o episcopaliano, sólo son correctas si se añade que, en la práctica, la nueva crítica a pesar de todo su elitismo, tenía una intención extrañamente populista. La idea detrás de la pedagogía y, naturalmente, la prédica, de Brooks y Robert Penn Warren era que todo el mundo adecuadamente instruido podía sentir, y quizá incluso actuar, como un caballero educado. En su pura proyección esto no era en modo alguno una ambición trivial. Las burlas sarcásticas por su afectación no pueden ocultar el hecho de que, a fin de conseguir la conversión, los nuevos críticos apuntaban nada menos que a la eliminación de *todo* lo que consideraban la basura especializada —que suponían puesta ahí por los profesores de literatura— interpuesta entre el lector de un poema y el poema. Dejando aparte el valor cuestionable del mensaje social y moral de la nueva crítica, hemos de conceder que la escuela, de una manera deliberada y quizá incongruente, trataba de crear una amplia comunidad de lectores sensibles procedentes de una circunscripción enorme, potencialmente ilimitada, de estudiantes y profesores de literatura.

En sus primeros tiempos, la *nouvelle critique* francesa, con Barthes como su principal defensor, intentó hacer lo mismo. Una vez más el gremio de eruditos literarios profesionales fue acusado de dificultar la sensibilidad por la literatura. Una vez más el antídoto fue lo que parecía ser una técnica de lectura especializada basada en casi una jerga de términos lingüísticos, psicoanalíticos y marxistas, todos los cuales proponían una nueva libertad para los

escritores y los lectores cultos. La filosofía de la *écriture* prometía horizontes más amplios y una comunidad menos restringida, una vez se había producido una rendición inicial (e indolora, como luego se vio) a la actividad estructuralista, pues a pesar de la prosa estructuralista, no hubo un impulso entre los principales estructuralistas para excluir a los lectores; por el contrario, como muestran los ataques a menudo abusivos de Barthes contra Raymond Picard, el objetivo principal de la lectura crítica era crear nuevos lectores de los clásicos a los que de otro modo podría haberles asustado su falta de acreditación literaria profesional.

Durante unas cuatro décadas, tanto en Francia como en Estados Unidos, las escuelas de «nuevos» críticos se dedicaron a sacar a la literatura y la escritura de las instituciones que las confinaban. Por mucho que dependiera de habilidades técnicas cuidadosamente aprendidas, la lectura iba a convertirse en gran medida en un arte de des-poseción pública. Los textos se abrirían y decodificarían, y luego se ofrecerían a cualquiera que estuviese interesado. Los recursos del lenguaje simbólico se pusieron a disposición de lectores de los cuales se suponía que padecían las debilitaciones de una información «profesional» irrelevante, o los hábitos acumulados de una perezosa falta de atención.

Creo, pues, que la nueva crítica norteamericana y francesa competían por la autoridad dentro de la cultura de masas, sin alternativas espirituales. A causa de lo que les ocurrió, hemos tendido a olvidar los objetivos misioneros originales que se marcaron las dos escuelas. Pertenecen precisamente al mismo momento que produjo las ideas de Jean-Paul Sartre acerca de una literatura comprometida y el escritor que aceptaba el compromiso. La literatura trataba del mundo, los lectores estaban en el mundo; la cuestión no era *si* ser, sino *cómo* ser, y a esto se respondía mejor analizando cuidadosamente las normas simbólicas del lenguaje de las diversas posibilidades existenciales de que disponen los seres humanos. Lo que compartían los críticos anglonorteamericanos era la noción de que la disciplina verbal podía bastarse a sí misma cuando uno aprendía a

pensar pertinentemente en el lenguaje desprovisto de un andamiaje innecesario; en otras palabras, no era necesario ser profesor para beneficiarse de las metáforas de Donne o de la distinción liberadora de Saussure entre *langue* y *parole*. Y así el aspecto amanerado y exclusivista de la nueva crítica estaba mitigado por su sesgo radicalmente antiinstitucional, que se manifestaba en el entusiasta optimismo terapéutico observado tanto en Francia como en Estados Unidos. Unir a la humanidad contra las escuelas: éste era un momento que mucha gente podía apreciar.

Resulta así extrañamente perverso que el legado de ambos tipos de nueva crítica sea la conciencia de camarilla privada encarnada en una clase de escritura crítica que prácticamente ha abandonado todo intento de llegar a un gran público, si no a la masa. Creo que tanto en Estados Unidos como en Francia la tendencia hacia el formalismo en la nueva crítica fue acentuada por la academia, pues lo cierto es que una atención disciplinada al lenguaje sólo puede mantenerse en la atmósfera enrarecida del aula. La lingüística y el análisis literario son rasgos de la escuela moderna, no del mercado. La purificación del lenguaje de la tribu —ya sea como un proyecto incluido en el modernismo o como una esperanza que mantienen viva las nuevas críticas sitiadas, rodeadas por la cultura de masas— siempre ha ido más allá de las grandes tribus realmente existentes, acercándose a las de nueva emergencia, formadas por los acólitos de un credo reformador o incluso revolucionario que al final parecían preocuparse más de convertir el nuevo credo en una ortodoxia intensamente separatista que en formar una gran comunidad de lectores.

La universidad tiene el mérito innegable de proteger tales deseos y albergarlos bajo el paraguas de la libertad académica. No obstante, defender la lectura fiel (*close reading*) o la *écriture* puede suponer, naturalmente, la hostilidad de quienes no logran comprender los poderes salutíferos del análisis verbal; además, con demasiada frecuencia la persuasión ha resultado ser menos importante que la pureza de intención y la ejecución. Con el tiempo, el sentido gremial adversario aumentó mientras se multiplicaban las técnicas

esmeradas y el interés en incrementar la circunscripción de votantes se perdió ante el deseo de corrección abstracta y rigor metodológico dentro de un orden casi monástico. Los críticos se leían entre ellos y se preocupaban de poco más.

Los paralelos entre el destino de la nueva crítica reducida a abandonar por completo la ilustración universal y el de la escuela de F. R. Leavis son razonables. Como nos recuerda Francis Mulhern en *The Moment of Scrutiny*, el mismo Leavis no era un formalista y empezó su carrera en el contexto de una política generalmente de izquierda. Leavis argumentaba que la gran literatura se oponía fundamentalmente a una sociedad de clases y a los dictados de una camarilla. En su opinión, los estudios de inglés deberían convertirse en la piedra angular de un punto de vista nuevo y democrático. Pero debido sobre todo a que los seguidores de Leavis concentraron su trabajo en y para la universidad, lo que empezó como una saludable participación opositoria en la moderna sociedad industrial pasó a ser una estridente retirada de aquélla. En mi opinión, los estudios de inglés se fueron estrechando cada vez más, y la lectura crítica degeneró en decisiones sobre lo que debería o no debería permitirse entrar en la gran tradición.

No quiero que se me interprete mal. No digo que haya algo inherentemente pernicioso en la universidad moderna que produce los cambios que he descrito. Desde luego hay mucho que decir en favor de una universidad que no esté de verdad influida o controlada por una tosca política partidista. Pero una cosa en particular acerca de la universidad —y aquí me refiero a la universidad moderna sin distinguir entre las universidades europeas, norteamericanas, del Tercer Mundo o socialistas— parece ejercer una influencia que carece casi por completo de restricción: el principio de que el conocimiento debería existir, habría que buscarlo y diseminarlo de una manera muy dividida. Sean cuales fueren las razones sociales, políticas, económicas e ideológicas que subyacen en este principio, no han faltado quienes lo han puesto en tela de juicio. En efecto, no sería muy exagerado decir que uno de los motivos más interesantes de la cultura mundial moderna ha sido el debate entre quienes

proponen la creencia de que el conocimiento puede existir en una forma sintética universal y, por otro lado, los que creen que, inevitablemente, el conocimiento se produce y se nutre en compartimientos especializados. El ataque de Georg Lukács sobre la reificación y su defensa de la «totalidad», se parecen, en mi opinión, de una manera muy exasperante, a las amplias discusiones que han tenido lugar en el mundo islámico desde finales del siglo XIX sobre la necesidad de mediar entre las pretensiones de una visión islámica totalizadora y la moderna ciencia especializada. Estas controversias epistemológicas tienen, pues, una importancia capital para el lugar de trabajo donde tiene lugar la producción de conocimiento, la universidad, en la cual lo que sea el conocimiento y cómo deba descubrirse constituyen la energía vital de su ser.

La obra reciente más impresionante relativa a la historia, las circunstancias y la constitución del conocimiento moderno ha recalcado el papel de la convención social. Por ejemplo, el «paradigma de la investigación» de Thomas Kuhn, desvía la atención del creador individual para fijarla en las coacciones comunales sobre la iniciativa personal. Los Galileo y los Einstein son figuras infrecuentes no sólo porque el genio no abunda sino porque los científicos se dejan llevar por métodos convenidos de realizar la investigación, y este consenso alienta la uniformidad más que la empresa audaz. A lo largo del tiempo esta uniformidad adquiere la condición de una disciplina, mientras que su temática se convierte en un campo o territorio, a los que acompaña todo un aparato de técnicas, una de cuyas funciones es, como Michel Foucault ha tratado de mostrar en *La arqueología del conocimiento*, proteger la coherencia, la integridad territorial, la identidad social del campo, sus adherentes y su presencia institucional. Uno no puede limitarse a elegir entre ser un sociólogo o un psicoanalista; no puede hacer simplemente afirmaciones que tienen la categoría de conocimiento en antropología; no puede conformarse con suponer que lo que dice como historiador (por muy bien que pueda haberlo investigado) entra en el discurso histórico. Uno tiene que pasar por ciertas reglas de acreditación,

debe aprender las reglas, hablar el lenguaje, dominar las jergas y aceptar a las autoridades del campo en el que uno desea colaborar.

Según esta visión de las cosas, la pericia está parcialmente determinada por lo bien que un individuo aprenda las reglas del juego, por así decirlo. No obstante, es difícil determinar en términos absolutos si la pericia está *principalmente* constituida por las convenciones sociales que gobiernan las maneras intelectuales de los científicos o, por otro lado, por las exigencias putativas de la misma temática. Ciertamente, la convención, la tradición y el hábito crean maneras de considerar un tema que lo transforman por completo; y del mismo modo hay diferencias genéricas entre los temas de historia, literatura y filología que requieren diferentes (aunque relacionadas) técnicas de análisis, actitudes disciplinarias y puntos de vista comunes. En otro lugar he tomado la posición sin duda agresiva de que los orientalistas, expertos en parcelas de estudio, periodistas y especialistas en política extranjera no son siempre sensibles a los peligros que entraña citarse a sí mismos, la repetición interminable y las ideas establecidas que propugnan sus campos respectivos, por razones que tienen que ver más con la política y la ideología que con cualquier realidad «exterior». Hayden White ha mostrado en su obra que los historiadores no sólo están sometidos a las convenciones de la narrativa, sino también al espacio prácticamente cerrado impuesto al intérprete de los acontecimientos por la introspección verbal, que está muy lejos de ser un espejo objetivo de la realidad. No obstante, aunque es comprensible que estos puntos de vista sean repulsivos para mucha gente, no van tan lejos como a decir que cuanto contiene un «campo» puede reducirse ya sea a una convención interpretativa ya a interés político.

Concedamos, pues, que sería una tarea larga y potencialmente imposible demostrar empíricamente que, por un lado, podría haber objetividad por lo que respecta al conocimiento de la sociedad humana o, por el otro, que todo conocimiento es esotérico y subjetivo. Mucha tinta se ha vertido en ambos lados del debate, y no toda ella ha sido útil, como ha

demostrado Wayne Booth en su comentario del cientificismo y el modernismo, *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent*. Una instructiva apertura para salir del callejón sin salida —a la que quiero volver un poco más adelante— ha sido el conjunto de técnicas desarrolladas por la escuela de críticos que se basan en la respuesta del lector: Wolfgang Iser, Norman Holland, Stanley Fish y Michael Riffaterre, entre otros. Estos críticos argumentan que, como los textos sin lectores no son menos incompletos que los lectores sin textos, deberíamos centrar nuestra atención en lo que sucede cuando interactúan ambos componentes de la situación interpretativa. Sin embargo, con la excepción de Fish, los críticos de esta escuela tienden a considerar la interpretación como un hecho esencialmente privado, interiorizado, hinchando así el papel de decodificador solitario a expensas de su contexto social, igualmente importante. En su última obra, *¿Hay un texto en esta clase?*, Fish acentúa el papel de lo que llama comunidades interpretativas, tanto grupos como instituciones, sobre todo el aula y los pedagogos, cuya presencia, mucho más que cualquier norma objetiva inamovible o correlativo de verdad absoluta, controla lo que denominamos conocimiento. Si, como dice, «la interpretación es el único juego en la ciudad», de ello debe seguirse que los intérpretes que trabajan principalmente por medio de la persuasión y no la demostración científica son los únicos jugadores.

En esto estoy al lado de Fish. Por desgracia, sin embargo, no va muy lejos en la demostración de por qué, o incluso cómo, algunas interpretaciones son más persuasivas que otras. Una vez más volvemos al dilema sugerido por los tres mil críticos avanzados que se leen entre sí ante la indiferencia de todos los demás. ¿Es acaso la conclusión inevitable a la formación de una comunidad interpretativa que sus miembros, su lenguaje especializado y sus intereses tiendan a ser más rígidos, más estancos, más encerrados en sí mismos a medida que su propia autoridad que los confirma adquiere más poder, la condición firme de la ortodoxia y un grupo estable de miembros? ¿Cuál es el antídoto humanista aceptable contra lo que uno descubre, digamos entre soció-

logos, filósofos y los llamados científicos políticos que hablan sólo para y entre ellos en un lenguaje que lo desconoce todo excepto un feudo bien guardado y en constante encogimiento, prohibido para los no iniciados?

Por todo tipo de razones, las respuestas amplias a estas preguntas no me parecen atractivas o convincentes. En primer lugar, el hábito universalizador por el que se cree que un sistema de pensamiento responde de todo se desliza con demasiada rapidez a una síntesis cuasi religiosa. Creo que ésta es la juiciosa lección que ofrece John Fekete en *The Critical Twilight*, que muestra cómo la nueva crítica condujo directamente a la «escatología tecnocrático-religiosa» de Marshall McLuhan. De hecho, la interpretación y sus exigencias constituyen un áspero juego, una vez nos permitimos salir del refugio ofrecido por los campos especializados y las caprichosas mitologías que lo abarcan todo. El problema con las visiones, las respuestas y los sistemas reductores es que homogeneizan la evidencia con demasiada facilidad. Semejante crítica está demasiado concurrida y es inadmisibles desde el principio, por lo que resulta imposible; y al final uno aprende a manipular fragmentos del sistema como otras tantas partes de una máquina. Lejos de admitir muchas cosas, el sistema universal como tipo universal de explicación o bien oculta todo lo que no puede absorber directamente o produce en profusión repetitivamente la misma cosa. De este modo se convierte en una especie de teoría conspiradora. En efecto, siempre me ha parecido que la suprema ironía de lo que Derrida ha llamado logocentrismo es que su crítica, deconstrucción, es tan insistente, tan monótona e inadvertidamente sistematizadora como el mismo logocentrismo. Podemos aplaudir el deseo de romper las divisiones departamentales sin aceptar al mismo tiempo la noción de un solo método para hacerlo. La desoida insistencia de René Girard, en sus «estudios interdisciplinarios» del deseo mimético y los efectos de víctima propiciatoria es que quieren convertir toda actividad humana, todas las disciplinas, en una sola cosa. ¿Cómo podemos asumir que esta única cosa cubre todo cuanto es esencial, como Girard mantiene?

Este es sólo un escepticismo relativo, pues uno puede preferir los zorros a los puercoespines sin decir también que todos los zorros son iguales. Aventuremos un par de distinciones esenciales. A las ideas de Kuhn, Foucault y Fish podemos añadir útilmente las de Giovanni Battista Vico y Antonio Gramsci. Esto es lo que obtenemos. Gramsci dice que los discursos, las comunidades interpretativas y los paradigmas de investigación son producidos por los intelectuales, los cuales pueden ser religiosos o seculares. Ahora bien, el contraste implícito de Gramsci de los intelectuales seculares con los religiosos es menos conocido que su célebre división entre intelectuales orgánicos y tradicionales. Con todo, no es menos importante. En una carta del 17 de agosto de 1931, Gramsci escribe acerca de un viejo maestro de sus tiempos en Cagliari, Umberto Cosmo:

Me parecía que yo y Cosmo, y muchos otros intelectuales en aquel tiempo (digamos los quince primeros años del siglo) ocupaban cierto terreno común: hasta cierto punto todos formábamos parte del movimiento de reforma intelectual y moral que en Italia partió de Benedetto Croce y cuya primera premisa era que el hombre moderno puede y debe vivir sin el auxilio de la religión... la religión positivista, la mitológica o como uno quiera llamarla...² Este punto me parece todavía hoy como la principal contribución que los intelectuales italianos modernos han hecho a la cultura internacional, y me parece una conquista civil que no debe perderse.³

Benedetto Croce fue, desde luego, el más grande estudioso moderno de Vico, y una de las intenciones de Croce al escribir acerca de Vico era revelar explícitamente las fuertes bases seculares de su pensamiento y también argumentar en favor de una cultura civil segura y dominante (de aquí el uso que hace Gramsci de la frase «conquista civil»). Quizá «conquista» tenga aquí una extraña inadecuación, pero sirve para dramatizar la afirmación de Gramsci, también implícita en Vico, de que el moderno estado europeo es posible no sólo porque existe un aparato político (ejército, fuerza policial, burocracia) sino porque hay una sociedad

civil, secular y no eclesiástica que posibilita la existencia del estado, proporcionándole algo que gobernar, llenándolo con su producción económica, cultural, social e intelectual creada por los hombres.

Gramsci era renuente a dejar que el logro viquiano-croceano de la obra sealar de la sociedad civil fuera en la dirección de lo que él llamaba «pensamiento imanentista». Como Arnold antes que él, Gramsci comprendía que si nada en el mundo social es natural, ni siquiera la naturaleza, entonces también debe ser cierto que las cosas existen no sólo porque adquieren su ser y son creadas por obra humana (*nascimento*) sino también porque, al adquirir su ser, desplazan algo que ya está ahí: este es el aspecto combativo y emergente del cambio social tal como se aplica al mundo de la cultura vinculado a la historia social. Adaptando una afirmación que Gramsci hace en *El príncipe moderno*, «la realidad (y de aquí la realidad cultural) es un producto de la aplicación de la voluntad humana a la sociedad de las cosas», y como también «todo es político, incluso la filosofía y las filosofías», hemos de comprender que en el reino de la cultura y del pensamiento cada producción existe no sólo para ganarse un lugar, sino para desplazar a otras, para superarlas.⁴ Todas las ideas, filosofías, puntos de vista y textos aspiran a la aquiescencia de sus consumidores, y aquí Gramsci es más perceptivo que la mayoría de los demás en reconocer que hay una serie de características únicas para la sociedad civil en la que los textos —ideas encarnadas, filosofías, etcétera— adquieren poder a través de lo que Gramsci describe como difusión, diseminación y hegemonía sobre el mundo del «sentido común». Así las ideas aspiran a la condición de aceptación; lo cual es tanto como decir que uno puede interpretar el significado de un texto en virtud de aquello que, de acuerdo con su presencia social, permite la aquiescencia por parte de un grupo pequeño o amplio de personas.

Los intelectuales seculares están implícitamente presentes en el centro de estas consideraciones. Para ellos la autoridad social e intelectual no deriva directamente de la divinidad sino de una historia analizable que hacen los seres

humanos. Aquí la contraposición de Vico de lo sagrado con lo que él llama el reino gentil es esencial. Creado por Dios, lo sagrado es un reino accesible sólo a través de la revelación: es ahistórico porque es completo y divinamente intocable. Pero mientras Vico tiene poco interés por lo divino, el mundo gentil le obsesiona. «Gentil» deriva de *gens*, el grupo familiar cuya exfoliación en el tiempo genera la historia. Pero «gentil» es también una expansión seglar porque la red de filiaciones y afiliaciones que componen la historia humana —ley, política, literatura, poder, ciencia, emoción— está animada por el *ingegno*, el ingenio y el espíritu humanos. Esto, y no un divino *fons et origo* es accesible para la nueva ciencia de Vico.

Pero esto comporta una clase muy particular de interpretación seglar y, lo que es aún más interesante, una concepción muy particular de la situación interpretativa. Un índice directo de esto es la confusa organización del libro de Vico, que parece avanzar lateralmente e ir hacia atrás con tanta frecuencia como avanza hacia adelante. Como de una manera muy precisa Dios ha sido excluido de la historia seglar de Vico, esa historia, así como cuanto contiene, ofrece a su intérprete una amplia expansión horizontal, al otro lado de la cual pueden verse muchas estructuras interrelacionadas. En consecuencia, Vico emplea con frecuencia el verbo «mirar» para sugerir lo que han de hacer los intérpretes de la historia. Aquello que uno no puede ver, o a lo que no puede mirar —el pasado, por ejemplo— hay que divinizarlo. La ironía de Vico es demasiado clara para que pase desapercibida, pues lo que argumenta es que sólo colocándose en la posición del hacedor (o la divinidad) uno puede comprender cómo el pasado ha dado forma al presente. Esto implica especulación, suposición, imaginación, simpatía; pero en ningún caso puede concederse que algo, aparte de la acción humana, sea causa de la historia. Lo fundamental es que la historia y la sociedad humana están constituidas por numerosos esfuerzos que se entrecruzan, frecuentemente en desacuerdo entre sí, siempre desordenados en su manera de implicarse mutuamente. La escritura de Vico refleja directamente este espectáculo confuso.

Hemos de hacer una última observación. Para Gramsci y Vico, la interpretación debe tener en cuenta este espacio seglar horizontal sólo por medios apropiados a lo que está ahí presente. A mi modo de entender, esto implica que no hay una sola explicación adecuada que nos remita de inmediato a un origen único. Y del mismo modo que no hay simples respuestas dinásticas, no hay simples formaciones históricas discretas o procesos sociales. Una heterogeneidad de participación humana es, pues, equivalente a una heterogeneidad de resultados, así como de habilidades y técnicas interpretativas. No existe un centro, una autoridad dada y aceptada de manera inerte, ni barreras fijas que ordenen la historia humana, aunque existen la autoridad, el orden y la distinción. El intelectual seglar trabaja para mostrar la ausencia de originalidad divina y, por otro lado, la compleja presencia de la realidad histórica. La conversión de la ausencia de religión en la presencia de la realidad es interpretación seglar.

Tras haber rechazado las respuestas globales y falsamente sistemáticas, lo mejor que podemos hacer es referirnos de una manera limitada y concreta a la actualidad contemporánea, que en este ensayo centramos en la América de Reagan o, más bien, en la América heredada y ahora gobernada por el reaganismo. Tomemos, por ejemplo, la literatura y la política. No es muy exagerado decir que se ha ido estableciendo un consenso implícito en la pasada década, por el que el estudio de la literatura se considera que no es en absoluto político. Cuando uno habla de Keats, Shakespeare o Dickens, puede tocar temas políticos, naturalmente, pero se supone que las habilidades tradicionalmente asociadas a la moderna crítica literaria (que ahora se denomina retórica, lectura, textualidad, tropología o deconstrucción) han de aplicarse a textos *literarios* y no, por ejemplo, a un documento gubernamental, un informe sociológico o etnológico, o un periódico. Esta separación de campos; objetos, disciplinas y enfoques constituye una estructura sorprendentemente rígida que, por lo que sé, casi nunca se discute por parte de los estudiosos de la literatura. Parece que

existe una norma, sostenida de manera inconsciente, que garantiza la simple esencia de «campos», una palabra que, a su vez, ha adquirido la autoridad intelectual de un hecho natural, objetivo. Separación, simplicidad, normas silenciosas de pertinencia: ésta es una tensión despolitizadora de considerable fuerza, dado que sacan provecho de ella las profesiones, las instituciones, los discursos y una cohesión masivamente reforzada de campos especializados. Un corolario de esto es la proliferante ortodoxia de campos separados. «Siento no poder comprender esto... Soy un crítico literario, no un sociólogo».

El tributo intelectual que esto se ha cobrado en la obra de los críticos recientes más explícitamente políticos —marxista, en el caso al que me refiero aquí— es muy elevado. Recientemente Fredric Jameson ha producido la que sin duda es una importante obra de crítica intelectual, *El inconsciente político*. Lo que comenta está muy bien fundamentado: no tengo ninguna reserva al respecto. Argumenta que se debería dar prioridad a la interpretación política de textos literarios y que el marxismo, como un acto interpretativo opuesto a otros métodos, es «ese “horizonte que no se puede rebasar” y que incluye unas operaciones críticas aparentemente antagónicas o inconmensurables [como las demás variedades de acto interpretativo] asignándoles una indudable validez sectorial dentro de sí mismo, y de este modo cancelándolos y preservándolos a la vez»⁵. Así Jameson se arma con la más poderosa y contradictoria de las metodologías contemporáneas, envolviéndolas en una serie de lecturas originales de novelas modernas, que al fin se abren paso a través de tres «horizontes semánticos», cuya tercera «fase» es la marxista; así pues, vamos de la explicación del texto, a través de los discursos ideológicos de las clases sociales, hasta la ideología de la forma, percibida contra el último horizonte de la historia humana.

No podemos hacer suficiente hincapié en que el libro de Jameson presenta un argumento notablemente complejo y profundamente atractivo al que no puedo hacer aquí justicia. Este argumento alcanza su apogeo en la conclusión de Jameson, en la que el elemento utópico de toda producción

cultural aparece como jugando un papel mal analizado y liberador en la sociedad humana. Además, en un pasaje mucho más breve y sugestivo, Jameson aborda tres discusiones políticas (que implican al estado, la ley y el nacionalismo) para las cuales la hermenéutica marxista que ha diseñado, una hermenéutica plenamente negativa tanto como positiva, puede ser especialmente útil.

No obstante, todavía nos queda una serie de persistentes dificultades. Bajo la superficie del libro se encuentra una dicotomía no admitida entre dos clases de «política»: (1) la política definida por la teoría política desde Hegel a Louis Althusser y Ernst Bloch; (2) la política de la lucha y el poder en el mundo cotidiano, que, al menos en Estados Unidos, ha sido ganada, por así decirlo, por Ronald Reagan. En cuanto a por qué debe existir esta distinción, Jameson dice muy poco. Esto es aún más turbador cuando percibimos que la política del apartado 2 sólo se comenta una vez, en una larga nota a pie de página, en la que habla de manera general de los «grupos étnicos, movimientos de vecinos... grupos de trabajadores», etcétera, y con mucha perspicacia plantea una petición de alianza política en Estados Unidos distinta de la de la Francia, donde la política global totalizadora impuesta en casi toda circunscripción de votantes o bien ha inhibido o bien ha reprimido su desarrollo local. Desde luego, está absolutamente en lo cierto (y aún lo habría estado más de haber extendido sus argumentos a los Estados Unidos dominados por sólo dos partidos). No obstante, resulta irónico que al criticar la perspectiva global y admitir su discontinuidad radical con la política de alianzas locales, Jameson aboga también por un fuerte globalismo hermenéutico que tendrá el efecto de incluir lo local en lo sincrónico. Esto es casi como decir: No os preocupéis; Reagan no es más que un fenómeno pasajero: la historia también dará cuenta de él. Pero con excepción de lo que semeja sospechosamente una confianza religiosa en la eficacia teleológica de la visión marxista, a mi modo de ver no hay una manera por la que lo local vaya a ser necesariamente incluido, cancelado, preservado y resuelto por lo sincrónico. Además, Jameson deja por entero a cargo del

lector suponer cuál es la conexión entre la sincronía y la teoría de la política del apartado 1 y las luchas moleculares de la del apartado 2. ¿Hay continuidad o discontinuidad entre un dominio y el otro? ¿De qué manera los políticos cotidianos y la lucha por el poder llegan a la hermenéutica, si no es por simple instrucción desde arriba o por ósmosis pasiva?

Estas son preguntas sin respuestas precisamente porque, según creo, los supuestos seguidores de Jameson constituyen un público de críticos culturales y literarios. Y semejante público en la Norteamérica contemporánea está fundamentado y es posible gracias a la separación de disciplinas a la que me he referido antes. Esto agrava más la separación discursiva de las dos políticas, creando la impresión obvia de que Jameson trata con parcelas autónomas de esfuerzo humano. Y ello tiene un resultado aun más paradójico. En el capítulo final, Jameson sugiere alusivamente que los componentes de la conciencia de clase —cosas tales como la solidaridad de grupo contra las amenazas exteriores— son en el fondo utópicas «en tanto que todas esas colectividades (basadas en la clase) son *cifras* para la definitiva vida colectiva concreta de una sociedad utópica o sin clases». En el centro de esta tesis hallamos la noción de que «el compromiso ideológico no es principalmente asunto de elección moral, sino de tomar partido en una lucha entre grupos en posición de batalla». La dificultad estriba en que mientras la elección moral es una categoría que ha de ser rigurosamente desplatonizada e historizada, no existe inevitabilidad —lógica o de otro tipo— para reducirla completamente a la «toma de partido en una lucha entre grupos en posición de batalla». En el nivel molecular de una familia campesina individual arrojada de su tierra, ¿quién puede decir si el deseo de indemnización es exclusivamente cuestión de tomar partido o de efectuar la elección moral de resistir a la desposesión? No puedo estar seguro. Pero lo que es muy indicativo a la posición de Jameson es que desde el punto de vista hermenéutico global y sincrónico, la elección moral no juega ningún papel y, lo que es más, la cuestión no se investiga empírica o históricamente (como

Barrington Moore ha tratado de hacer en *Injustice: The Social Basis of Obedience and Revolt*).

Ciertamente Jameson se ha ganado el derecho a ser uno de los portavoces sobresalientes de lo mejor que tiene el marxismo cultural norteamericano. Así lo comenta un conocido marxista inglés, Terry Eagleton, en un artículo reciente, «El idealismo de la crítica norteamericana». En su comentario, Eagleton contrasta a Jameson y Frank Lentricchia con las principales corrientes de la teoría norteamericana contemporánea, las cuales, según Eagleton, «se desarrollan inventando nuevos dispositivos idealistas para la represión de la historia»⁶. No obstante, la admiración de Eagleton por Jameson y Lentricchia no le impide ver las limitaciones de su obra, su «falta de claridad» política, sus resabios de pragmatismo, eclecticismo, la relación de su crítica hermenéutica con la ascensión de Reagan y, especialmente en el caso de Jameson, su hegelianismo nostálgico. Sin embargo, esto no quiere decir que Eagleton espere de ninguno de ellos que respeten las reglas de la actual línea ultraizquierdista, la cual afirma que «la producción de lecturas marxistas de textos clásicos es colaboracionismo de clase». Pero tiene razón cuando dice que «la cuestión planteada de modo irresistible por el lector marxista de Jameson es simplemente ésta: ¿Cómo un análisis marxista-estructuralista de una novela de importancia secundaria de Balzac ayuda a sacudir los cimientos del capitalismo?» Claramente la respuesta a esta pregunta es que tales lecturas no harán eso, pero ¿qué propone Eagleton como alternativa? Aquí nos encontramos con el costo incapacitante de las divisiones intelectuales y disciplinarias practicadas con rigidez, lo cual también afecta al marxismo. Es evidente que Eagleton escribe acerca de Jameson como un camarada marxista. Esto es solidaridad intelectual, sí, pero dentro de un «campo» definido principalmente como un discurso intelectual que existe exclusivamente en el interior de un ámbito académico que ha dejado el mundo exterior no académico a la nueva derecha y a Reagan. De esto se sigue con una especie de inevitabilidad natural que si uno de tales confinamientos es aceptable, otros también pueden serlo: Eagleton culpa a

Jameson de la ineficacia práctica de su estructuralismo marxista, pero, por otro lado, da por sentado sumisamente que él y Jameson habitan el pequeño mundo de los estudios literarios, hablan su lenguaje, tratan sólo con su problemática. Eagleton indica esto oblicuamente cuando afirma que «la clase dominante» determina los usos que se hacen de la literatura con fines de «reproducción ideológica» y que como revolucionarios no podemos seleccionar «el terreno literario sobre el que va a librarse la batalla». Eagleton no parece haber caído en la cuenta de que aquello que él encuentra más débil en Jameson y Lentricchia, su marginalidad y su idealismo residual, es lo que le lleva a lamentar su enrarecido discurso al mismo tiempo que, de algún modo, lo acepta como propio. Ahora el mismo ethos ha sido atenuado un poco más: Eagleton, Jameson y Lentricchia son marxistas literarios que escriben para marxistas literarios, los cuales se encuentran en alejamiento claustral del mundo inhospitalario de la política real. De ese modo tanto la «literatura» como el «marxismo» se confirman en su contenido y metodología apolíticos: la crítica literaria sigue siendo «sólo» crítica literaria, el marxismo sólo marxismo, y la política es principalmente aquello de lo que el crítico literario habla con nostalgia y sin esperanza.

Esta digresión bastante larga sobre las consecuencias de la separación de «campos» me lleva directamente a un segundo aspecto de la política de interpretación considerada desde una perspectiva seglar rigurosamente sensible a la Era de Reagan. Sin duda alguna es cierto que, incluso dentro del orden atomizado de disciplinas y campos, las investigaciones metodológicas pueden producirse y, de hecho, se producen. Pero la moda actual de discurso intelectual es antimetodológica hasta llegar a la militancia, si por metodológico entendemos interrogar la estructura de campos y los mismos discursos. Un principio de silenciosa exclusión opera dentro y en los límites del discurso; esto se ha internalizado tanto ahora que los campos, las disciplinas y sus discursos han adoptado la condición de durabilidad inmutable. Los miembros autorizados del campo, que tiene todos los arreos de una institución social, son identificables como

pertenecientes a un gremio, y para ellos palabras como «experto» y «objetivo» tienen una resonancia importante. Adquirir una posición de autoridad dentro del campo es, no obstante, estar implicado internamente en la formación de un canon, que generalmente resulta ser un dispositivo bloqueador del propio interrogatorio metodológico y disciplinario. Cuando J. Hillis Miller dice: «creo en el canon establecido de la literatura inglesa y norteamericana y la validez del concepto de textos privilegiados», dice algo que tiene importancia no en virtud de su verdad lógica ni su claridad demostrable. Su poder deriva de su autoridad social como profesor de inglés bien conocido, un hombre merecedor de una gran reputación, maestro de estudiantes bien situados. Y lo que dice elimina más o menos la posibilidad de preguntar si los cánones (y el *imprimatur* estampado sobre los cánones por un círculo literario) son más necesarios metodológicamente para el orden de dominio dentro de un gremio de lo que son para el estudio seglar de la historia humana.

Si me refiero a estudiosos literarios y humanistas es porque, para bien o para mal, me ocupo de textos, y los textos son el mismo punto de partida y culminación para los estudiosos literarios. Estos leen y escriben, ambas actividades que tienen más que ver con el ingenio, la flexibilidad y el interrogatorio que con la conversión de ideas en instituciones o con obligar a los lectores a una sumisión incuestionada. Sobre todo, me parece que erigir barreras entre textos o crear monumentos a partir de ellos —a menos, claro, que los estudiosos de la literatura se consideren servidores de algún poder exterior que requiere este servicio de ellos. Las asignaturas de la mayor parte de departamentos de literatura en la universidad están hoy formadas casi totalmente por monumentos, canonizados en rígida formación dinástica, servidos una y otra vez por un gremio cada vez más pequeño de humildes servidores. La ironía de esto es que se hace normalmente en nombre de la investigación histórica y el humanismo tradicional, y no obstante tales cánones suelen tener muy poca exactitud histórica. Por poner un pequeño ejemplo, Robert Danrton ha mostrado que

gran parte de lo que hoy pasa por literatura francesa del siglo XVIII no era muy leído por el francés de aquel siglo... Padecemos la noción arbitraria de la historia literaria como un canon de clásicos, que ha sido desarrollado por los profesores de literatura en los siglos XIX y XX, mientras que, de hecho, lo que leía la gente del siglo XVIII era muy diferente. Estudiando las cuentas de los editores y los documentos en la [Société Typographique de] Neufchatel he podido construir una especie de lista de best-sellers de la Francia prerrevolucionaria, y no se parece en nada a las listas de lecturas que se manejan en las clases de hoy.

Oculto bajo las devociones que rodean a los monumentos canónicos hay una solidaridad gremial que se parece peligrosamente a una conciencia religiosa. Vale la pena recordar a Miguel Bakunin en *Dios y el Estado*: «En su organización existente, monopolizando la ciencia y permaneciendo así fuera de la vida social, los *savants* forman una casta separada, análoga en muchos aspectos al sacerdocio. La abstracción científica es su Dios, los individuos vivos y reales son sus víctimas, y son sacrificadores consagrados y autorizados». ⁷ El interés actual por producir enormes biografías de grandes autores consagrados es un aspecto de este sacerdocio. Aislado y elevando al sujeto más allá de su tiempo y su sociedad, se produce un respeto exagerado por los individuos y, como es natural, admiración por la pericia del biógrafo. Existen similares distorsiones en el relieve que se da a la literatura autobiográfica.

Todo esto, pues, atomiza, privatiza y reifica el reino desordenado de la historia seglar y crea una peculiar configuración de públicos y comunidades interpretativas: éste es el tercer aspecto principal de una política contemporánea de interpretación. Una regla de orden casi invariable es que a muy pocas de las *circunstancias* que posibilitan la actividad interpretativa se les permite pasar al propio círculo interpretativo. Esto es evidente de un modo peculiar (por no decir penoso) cuando se pide a los humanistas para que dignifiquen las discusiones sobre los principales problemas públicos. No diré nada aquí sobre los tremendos deslices (en su mayor parte relativos a la relación entre quienes deter-

minan la política del gobierno y las grandes empresas y los humanistas sobre cuestiones de política nacional y extranjera) que se encuentran en el informe financiado por la fundación Rockefeller *The Humanities in American Life*. Más rudamente dramática para mis fines es otra empresa Rockefeller, una conferencia sobre «la divulgación de la religión en los medios de comunicación», pronunciada en agosto de 1980. Mientras dirigía sus observaciones inaugurales a la reunión de clérigos, filósofos y otros humanistas, Martin Marty sin duda creyó que elevaría un poco la importancia de su comentario si traía en su ayuda al almirante Stanfield Turner, jefe de la CIA, y, en consecuencia, «citó la afirmación del almirante Turner de que las agencias de inteligencia de Estados Unidos habían subestimado la importancia de la religión en Irán, “porque todo el mundo sabía que tenía tan poco lugar y poder en el mundo moderno”». Nadie pareció darse cuenta de la afinidad natural supuesta por Marty entre la CIA y los intelectuales. Todo formaba parte de la mentalidad que decreta que los humanistas eran humanistas y los expertos expertos, al margen de quien patrocine su trabajo, usurpe su libertad de juicio e independencia de investigación o les asimile de una manera incuestionable al servicio del estado, aun cuando protestaran una y otra vez, diciendo que son objetivos y no políticos.

Citaré una pequeña anécdota personal a riesgo de dar demasiado énfasis a la cuestión. Poco antes de que apareciera mi libro *Covering Islam*, una fundación privada organizó un seminario sobre el libro, al que asistieron periodistas, intelectuales y diplomáticos, todos los cuales tenían intereses profesionales en cómo se informaba del mundo islámico y se le representaba generalmente en Occidente. Yo tenía que responder preguntas. Un periodista ganador del premio Pulitzer, que ahora es redactor jefe de extranjero de un importante periódico oriental, recibió el encargo de abrir el debate, lo cual hizo resumiendo brevemente mi argumentación, sin demasiada exactitud en conjunto. Concluyó sus observaciones con una pregunta que tenía la finalidad de entablar la discusión: «Puesto que usted dice que las informaciones sobre el Islam son malas [en realidad

mi argumento en el libro es que ese «Islam» no es algo de lo que se tenga que informar o no: es una abstracción ideológica], ¿podría decimos cómo deberíamos informar del mundo islámico a fin de ayudar a clarificar los intereses estratégicos de Estados Unidos allí?». Cuando puse objeciones a la pregunta, basándome en que el periodismo está para informar o analizar las noticias y no para servir como un adjunto del Consejo Nacional de Seguridad, no se prestó la menor atención a lo que, en opinión de todos, era una ingenuidad irrelevante por mi parte. Así los intereses de seguridad del estado han sido absorbidos silenciosamente en la interpretación periodística: en consecuencia, se supone que estas afiliaciones institucionales con el poder no afectan a los expertos, aunque, naturalmente, son esas afiliaciones —ocultas pero asumidas sin cuestionarlas— las que hacen posible e imperativa la pericia de los expertos.

Dado este contexto, un grupo de seguidores es principalmente una clientela: personas que usan (y quizá compran) tus servicios porque tú y otros pertenecientes a tu gremio sois expertos garantizados. En cuanto a los humanistas que son relativamente difíciles de comercializar, cuyas mercancías son «blandas» y cuya pericia es casi por definición marginal, su grupo de seguidores es fijo y está constituido por otros humanistas, estudiantes, ejecutivos del gobierno y las grandes empresas y empleados de los medios de comunicación, los cuales utilizan al humanista para asegurar un lugar inocuo a «las humanidades», la cultura o la literatura en la sociedad. No obstante, me apresuro a recordar que éste es el papel aceptado voluntariamente por los humanistas cuya noción de lo que hacen está neutralizada, especializada y es apolítica en extremo. Creo que, hasta un grado alarmante, la continuidad presente de las humanidades depende de la autopurificación sostenida de los humanistas para quienes la ética de la especialización ha llegado a igualar a la minimización de su obra y engrosar el muro compuesto por conciencia culpable, autoridad social y disciplina excluyente a su alrededor. En consecuencia, los oponentes no son las personas en desacuerdo con el grupo de seguidores, sino gentes a las que es preciso mantener

fuera, no expertos y no especialistas, en su mayor parte.

Hay que dudar muy seriamente de que todo esto forme una *comunidad* interpretativa, en el sentido seglar, no comercial y no coercitivo de la palabra. Si una comunidad se basa principalmente en mantener a la gente fuera y en defender un pequeño feudo (en perfecta complicidad con los defensores de otros feudos) sobre la base de una integridad inviolable del sujeto misteriosamente pura, entonces se trata de una comunidad religiosa. El reino seglar que he presupuesto requiere un sentido de comunidad más abierto como algo que debe ganarse y del público como seres humanos a los que dirigirse. ¿Cómo, entonces, podemos comprender la presente situación de tal manera que veamos en ella la posibilidad de cambio? ¿Cómo puede interpretarse la interpretación en el sentido de que tiene una fuerza secular, política, en una era determinada a negarle todo a la interpretación, excepto un papel como mixtificación?

Organizaré mis observaciones alrededor de la noción de *representación*, la cual, al menos para los intelectuales literarios, tiene una importancia primordial. Desde Aristóteles a Auerbach, y posteriormente, la mimesis se encuentra de un modo inevitable en los comentarios de textos literarios. No obstante, como incluso Auerbach mostró en sus estudios estilísticos monográficos, las técnicas de representación en la obra literaria siempre se han relacionado con, y en cierta medida han dependido de, las formaciones sociales. La frase «la cour et la ville», por ejemplo, tiene primeramente sentido literario en un texto de Nicolas Boileau, y aunque el mismo texto da a la frase un sentido local peculiarmente refinado, de todos modos presupone un público conocedor de que se refería a lo que Auerbach llama «su entorno social» y el entorno social mismo, que hacía posibles las referencias a él. Esta no es simplemente una cuestión de referencia, ya que, desde un punto de vista verbal, puede decirse que los referentes son iguales e igualmente verbales. Incluso en los análisis muy minuciosos, el punto de vista de Auerbach tiene que ver con la *coexistencia* de ámbitos —el literario, el social, el personal— y la manera en la que se

utilizan entre sí, se afilian y se representan mutuamente.

Con muy pocas excepciones, las teorías literarias contemporáneas asumen la independencia relativa e incluso la autonomía de la representación literaria sobre (y no sólo desde) todas las demás. La verosimilitud novelística, los tropos poéticos y las metáforas dramáticas (Lukács, Harold Bloom, Francis Fergusson) son representaciones para y por sí mismas de la novela, el poema, el drama: creo que esto resume exactamente las suposiciones que subyacen en las tres teorías influyentes (y, a su propia manera, características) a las que me he referido. Además, el estudio organizado de la literatura —*en soi y pour soi*— se basa en el acto constitutivamente primario de la representación literaria (esto es, artística), que a su vez absorbe e incorpora otros dominios, otras representaciones que le son secundarias. Pero todo este peso institucional ha impedido un examen sostenido y sistemático de la coexistencia de y la interrelación entre lo literario y lo social, que es donde la representación —desde el periodismo hasta la lucha política, y la producción y el poder económico— juega un papel extraordinariamente importante. Confinados al estudio de un complejo representacional, los críticos literarios aceptan y paradójicamente ignoran las líneas trazadas alrededor de lo que hacen.

Esto es despolitización con creces, y creo que debe entenderse como una parte integral del momento histórico presidido por el reaganismo. La división del trabajo intelectual a la que me refería antes puede verse ahora como asumiendo una importancia *temática* en el conjunto de la cultura contemporánea, pues si el estudio de la literatura trata «sólo» de la representación literaria, resulta entonces que las representaciones y actividades literarias (escribir, leer, producir las «humanidades», artes y letras) son esencialmente ornamentales, y poseen como mucho características ideológicas secundarias. La consecuencia es que tratar con la literatura así como con las «humanidades» ampliamente definidas es tratar con lo no político, aunque, con toda evidencia, se presume que el dominio político se encuentra precisamente más allá (y fuera del alcance de) los intereses literarios y, por ende, de los literatos.

Una reciente y perfecta encarnación de este estado de cosas es el número de *The New Republic* correspondiente al 30 de septiembre de 1981, cuya editorial analiza la política estadounidense con respecto a Sudáfrica y termina apoyando su política, que incluso los más «moderados» de los estados del África negra interpretan (correctamente, como incluso los Estados Unidos confiesan explícitamente) como una política de apoyo al régimen colonial sudafricano. El último artículo del número incluye un mezquino ataque personal contra mí como «un intelectual sojuzgado por el totalitarismo soviético», afirmación que es tan repugnante como mccarthyana como intelectualmente fraudulenta. Ahora bien, en el mismo centro de ese número de la revista —por cierto, un número bastante típico— hay una larga y buena reseña bibliográfica por Christopher Hill, un importante historiador marxista. Lo inquietante no es la mera coincidencia de apologías del apartheid codo a codo con una buena crítica marxista, sino cómo la antípoda incluye (sin ninguna referencia en absoluto) lo que la otra, el polo marxista, realiza sin saberlo.

Hay dos puntos de referencia muy impresionantes para este comentario de lo que puede denominarse la cultura nacional como un nexo de relaciones entre «campos», muchos de los cuales emplean la representación como su técnica de distribución y producción. (Es evidente que excluyo aquí las artes creativas y las ciencias naturales). Uno es el de Perry Anderson en «Componentes de la cultura nacional» (1969)⁸; el otro, el estudio de Regis Debray de la *intelligentsia* francesa, *Profesores, escritores, celebridades* (1980). El argumento de Anderson es que un centro intelectual ausente en el pensamiento tradicional británico acerca de la sociedad era vulnerable a una inmigración «blanca» (antirrevolucionaria, conservadora) en Gran Bretaña desde Europa. Esto, a su vez, producía un bloqueo de la sociología, una tecnilización de la filosofía, un empirismo sin ideas en historia y una estética idealista. Juntas, estas y otras disciplinas forman «algo como un sistema cerrado», en el que los discursos subversivos como el marxismo y el psicoanálisis estuvieron durante algún tiempo en cuaren-

tena. Ahora, sin embargo, también ellos han tenido que ser incorporados. El caso francés, según Debray, exhibe una serie de tres conquistas hegemónicas en el tiempo. Primero hubo la era de las universidades seculares, que terminó con la Primera Guerra Mundial. A ésta siguió la era de los editoriales, un tiempo entre guerras en que Gallimard y NRF —aglomerados de escritores y ensayistas dotados que incluían a Jacques Rivière, André Gide, Marcel Proust y Paul Valéry— sustituyeron la autoridad social e intelectual de las universidades que eran en exceso productivas, demasiado pobladas. Finalmente, durante los años 1960, la vida intelectual fue absorbida en la estructura de los medios de comunicación: valor, mérito, atención y visibilidad se deslizaban de las páginas de los libros y eran estimados por la frecuencia de aparición en la pantalla de televisión. En este punto, una nueva jerarquía, a la que Debray denomina una mediocracia, emerge y gobierna las escuelas y la industria editorial.

Existen ciertas similitudes entre la Francia de Debray y la Inglaterra de Anderson, por un lado, y la América de Reagan por el otro. Son interesantes, pero no puedo dedicar tiempo a hablar de ellas. En cambio, las diferencias son más instructivas. Al contrario que en Francia, la cultura superior en América se supone que está por encima de la política, como algo sobre lo que hay una convención unánime. Y al contrario que Inglaterra, el centro intelectual aquí no está lleno de importaciones europeas (aunque éstas juegan un considerable papel) sino por una ética incuestionable de objetividad y realismo, basada esencialmente en una epistemología de separación y diferencia. Así, cada campo está separado de los otros porque el tema está separado. Cada separación corresponde inmediatamente a una separación en función, institución, historia y objetivo. Cada discurso «representa» el campo, que a su vez está apoyado por sus propios seguidores y el público especializado al que apela. La señal distintiva del verdadero profesionalismo es la exactitud de representación de la sociedad, que en el caso de la sociología, por ejemplo, reivindica una correlación directa entre la representación de la sociedad y los intereses empre-

sariales y/o gubernamentales, un papel en la elaboración de las normas sociales y el acceso a la autoridad política. A la inversa, los estudios literarios *no* tratan realísticamente de la sociedad, sino de obras maestras que requieren adulación y apreciación periódicas. Tales correlaciones posibilitan el uso de palabras como «objetividad», «realismo» y «moderación» cuando se usan en sociología o en crítica literaria. Y estas nociones, a su vez, aseguran su propia confirmación mediante la selección cuidadosa de pruebas, la incorporación y posterior neutralización de la disensión (también conocida como pluralismo) y redes de expertos cuya presencia se debe a su conformidad, no con respecto a ningún juicio riguroso de su actuación pasada (el buen jugador de equipo siempre aparece).

Pero debo insistir, aun cuando hay numerosos matices y puntualizaciones que añadir a esta cuestión (por ejemplo, la relación organizada entre campos claramente afiliados tales como la ciencia política y la sociología contra el uso por un campo único de otro no relacionado para los fines de la política nacional; la red de patronazgo y la dicotomía entre los que están dentro del campo y los exteriores a él; el extraño aliento cultural de las teorías que recalcan «componentes» de la estructura de poder tales como la suerte, la moralidad, la inocencia americana, los egos descentralizados, etc.). La misión particular de las humanidades es, en conjunto, representar la *no interferencia* en los asuntos del mundo cotidiano. Como hemos visto, ha habido una erosión histórica en el papel de las letras desde la Nueva Crítica, y he sugerido que la conjunción de un entorno universitario con estrecha base para los estudios técnicos de lenguaje y literatura con las comunidades que producen sus propias normas y se purifican a sí mismas erigidas incluso por los marxistas, así como otros discursos disciplinarios, han producido una función muy pequeña pero definida para las humanidades: representar la marginalidad humana, lo cual es también preservar y si es posible ocultar la jerarquía de poderes que ocupan el centro, definen el terreno social y fijan los límites de uso de funciones, campos, marginalidad, etcétera. Algunos de los corolarios de este papel para las

humanidades en general y la crítica literaria en particular son que la presencia institucional de las humanidades garantiza un espacio para el despliegue de abstracciones que flotan libremente (intelectualidad, gusto, tacto, humanismo) que se definen por anticipado como indefinibles; que cuando se domestica fácilmente, la «teoría» puede emplearse como un discurso de ocultación y legitimación; que la autorregulación es el athos detrás del cual las humanidades institucionales permiten y en cierto sentido alientan la operación sin restricciones de las fuerzas del mercado, que eran consideradas tradicionalmente como sometidas a revisión ética y filosófica.

Indicado, pues, a grandes rasgos, la no interferencia significa para el humanista un *laissez-faire*: «ellos» pueden gobernar el país, nosotros explicaremos a Wordsworth y Schlegel. No soluciona mucho las cosas observar que la no interferencia y la especialización rígida en el mundo académico se relacionan directamente con lo que se ha llamado un contraataque de las «élites comerciales altamente movilizadas» como reacción al período inmediatamente anterior durante el que las necesidades nacionales se creían satisfechas colectivamente mediante recursos distribuidos colectiva y democráticamente. Sin embargo, trabajar a través de fundaciones, *think tanks* (grupos de personas muy inteligentes que, poniendo a contribución sus ideas respectivas pueden alumbrar, o no, la mejor idea), sectores universitarios, el gobierno y las élites empresariales, según David Dickson y David Noble «proclamaron una nueva era de la razón mientras volvían a mistificar la realidad». Esto supuso una serie de imperativos epistemológicos o ideológicos «interrelacionados», que son una extrapolación de la no interferencia a la que me he referido antes. Cada uno de estos imperativos es congruente con la manera en que los «campos» intelectual y académico se consideran a sí mismos internamente y a lo largo de la líneas divisorias:

1. El redescubrimiento de los mercados autorregulados, las maravillas de la libre empresa y el clásico ataque libe-

ral contra la regulación gubernamental de la economía, todo ello en nombre de la libertad.

2. La reinención de la idea de progreso, ahora moldeada en términos de «innovación» y «reindustrialización», y la limitación de expectativas y bienestar social en la búsqueda de productividad.
3. El ataque a la democracia en nombre de la «eficacia», la «maneabilidad», «governabilidad», «racionalidad» y «competencia».
4. La nueva mistificación de la ciencia a través de la promoción de metodologías de decisión formalizadas, la restauración de la autoridad de los expertos y el uso renovado de la ciencia como legitimación de la política social a través de una mayor vinculación de la industria con las universidades y otras instituciones «libres» de análisis y recomendación políticos.⁹

En otras palabras, (1) dice que la crítica literaria se ocupa de sus propios asuntos y es «libre» de hacer lo que desee sin ninguna responsabilidad hacia la comunidad. De aquí que en un extremo de la escala, por ejemplo, esté el reciente ataque, realizado con éxito, contra la NEH por financiar demasiados programas de contenido social y, en el otro extremo, la proliferación de lenguajes críticos privados con un sesgo absurdo presididos, paradójicamente, por «prestigiosos profesores», quienes también ensalzan las virtudes del humanismo, el pluralismo y la erudición humanista. Retraducido, (2) ha significado que el número de empleos para jóvenes graduados ha disminuido espectacularmente como resultado «inevitable» de las fuerzas del mercado, las cuales demuestran a su vez la marginalidad de los estudios que se establecen sobre la base de su propia e inocua inutilidad social. Esto ha creado una demanda de pura innovación y publicación indiscriminada (por ejemplo, el aumento repentino de publicaciones críticas avanzadas; la necesidad de expertos en los departamentos y cursos de teoría y estructuralismo), y ha destruido prácticamente la trayectoria profesional y los horizontes sociales de los jóvenes dentro del sistema. Los imperativos (3) y (4) han significado el recrudescimiento del profesionalismo estricto para la venta

a cualquier cliente, prescindiendo deliberadamente de la complicidad entre el mundo académico, el gobierno y las empresas, decorosamente silencioso sobre las grandes cuestiones de política social, económica y exterior.

Muy bien: si lo que he dicho tiene alguna validez, entonces la política de la interpretación exige una respuesta dialéctica de una conciencia crítica digna de ese nombre. En lugar de no interferencia y especialización, debe haber *interferencia*, cruce de fronteras y obstáculos, un intento decidido de generalizar exactamente en aquellos puntos en que parezca imposible hacer generalizaciones. Una de las primeras interferencias que deben intentarse es, pues, un cruce desde la literatura, que se supone subjetiva y sin poder, para entrar en los dominios exactamente paralelos, ahora cubiertos por el periodismo y la producción de información, que emplean la representación pero se supone que son objetivos y poderosos. A este respecto tenemos un guía soberbio en John Berger, en cuya obra más reciente está la base de una gran crítica de la moderna representación. Berger sugiere que si consideramos la fotografía como coetánea en sus orígenes de la sociología y el positivismo (y yo diría también la novela realista clásica), vemos que

lo que compartían era la esperanza de que los hechos observables y cuantificables, registrados por expertos, constituirían la verdad demostrada que requería la humanidad. La precisión sustituiría a la metafísica; la planificación resolvería los conflictos. Lo que sucedió, en cambio, fue que se abrió el camino a una visión del mundo en la que todo y todos podría reducirse a un factor de cálculo, y el cálculo era beneficio.¹⁰

Gran parte del mundo actual se representa de esa manera: como indica el informe de la comisión McBride, un puñado de grandes y poderosas oligarquías controlan cerca del noventa por ciento de la información mundial y los sistemas de comunicaciones. Este dominio, regido por expertos y ejecutivos de los medios de comunicación, está, como han demostrado Herbert Schiller y otros, afiliado a un número

todavía menor de gobiernos, al mismo tiempo que la retórica de la objetividad, el equilibrio, el realismo y la libertad cubre lo que se está haciendo. Y en su mayor parte, artículos de consumo tales como «las noticias» —un eufemismo para nombrar las imágenes ideológicas del mundo que determinan la realidad política para una amplia mayoría de la población mundial se mantienen, intocadas por las mentalidades secular y crítica, que por toda clase de razones obvias no están sujetas a los sistemas de poder.

Este no es el lugar ni es el momento de avanzar un programa totalmente articulado de interferencia. Sólo puedo sugerir en conclusión que hemos de pensar en salir de los ghettos disciplinarios en el que como intelectuales hemos sido confinados, abrir de nuevo los procesos sociales bloqueados cediendo representación objetiva (y, por ende, poder) del mundo a una pequeña camarilla de expertos y sus clientes, considerar que el público de los estudios literarios no es un círculo cerrado de tres mil críticos profesionales sino la comunidad de seres humanos que viven en sociedad, y considerar la realidad social de una manera seglar más que mística, a pesar de todas las protestas acerca del realismo y la objetividad.

Dos tareas concretas, también bosquejadas por Berger, me parecen especialmente útiles. Una es el uso de la facultad visual (que también está dominada por los medios visuales como la televisión, la fotografía de noticias y el cine comercial, todos ellos fundamentalmente inmediatos, «objetivos» y ahistóricos) para restaurar la energía no secuencial de la memoria histórica vivida y la subjetividad como componentes fundamentales de significado y representación. Berger llama a esto un uso alternativo de la fotografía: la utilización del fotomontaje para contar unas historias distintas a las secuenciales o ideológicas oficiales producidas por las instituciones de poder. (Soberbios ejemplos son el fotoensayo de Sarah Graham-Brown *The Palestinians and Their Society* y *Nicaragua* de Susan Meisalas). Otro es abrir la cultura a las experiencias de los demás que han permanecido «fuera» (y han sido reprimidos o enmarcados en un contexto de hostilidad confrontacional) de las normas

manufacturadas por los que «están dentro». Un ejemplo excelente es *El harén colonial* de Malek Alloula, un estudio de las postales y fotografías de principios de siglo de harenes argelinos. La imagen fotográfica que el colonizador toma de gentes colonizadas, lo que significa poder, es recreada por un joven sociólogo argelino, Alloula, el cual ve su propia historia fragmentada en las imágenes y luego reinscribe esta historia en su texto como el resultado de la comprensión, y hace esa experiencia íntima comprensible a un público de modernos lectores europeos.

En ambos casos, finalmente, tenemos la recuperación de una historia que hasta ahora o bien estaba mal representada o se hacía invisible. Los estereotipos del Otro siempre han estado conectados con realidades políticas de una u otra clase, así como la verdad de la experiencia vivida comunal (o personal) con frecuencia ha sido totalmente sublimada en las narrativas, las instituciones e ideologías oficiales. Pero al haber intentado —y quizá incluso logrado con éxito— esta recuperación, está la siguiente fase crucial: conectar estas formas más políticamente vigilantes de interpretación a una praxis continua política y social. A menos que se haga esa conexión, incluso la actividad interpretativa más bien-intencionada y más inteligente caerá de nuevo en el murmullo de la mera prosa, pues pasar de la interpretación a su política es en gran medida ir del deshacer al hacer, y esto, dadas las divisiones actualmente aceptadas entre crítica y arte, es arriesgarse a la incomodidad de una gran alteración en las maneras de ver y hacer. Sin embargo, uno debe negarse a creer que la comodidad de los hábitos especializados pueden ser tan seductores que nos mantengan a todos en nuestros lugares asignados.

Referencias

1. Véase Ronald Steel, *Walter Lippmann and the American Century* (Boston: Little, Brown and Co., 1980), pp. 180-85 y 212-16.
2. Antonio Gramsci a Tatiana Schucht, en Giuseppe Fiori, *Antonio Gramsci: Life of a Revolutionary*. (Londres: Dutton, 1970), p. 74.
3. Gramsci a Schucht, *Lettere dal Carcere* (Turin: G. Einaudi, 1975), p. 466.
4. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks* (Nueva York: International Publishers, 1971), p. 171.
5. Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 10: todas las demás referencias a esta obra estarán incluidas en el texto. Quizá no sea casual que lo que Jameson pide aquí para el marxismo sea el rasgo central de la narrativa británica del siglo XIX, según Deirdre David en *Fictions of Resolutions in Three Victorian Novels* (Nueva York: Columbia University Press, 1980).
6. Terry Eagleton, «The Idealism of American Criticism», *New Left Review* 127 (Mayo-junio 1981): 59.
7. Miguel Bakunin, *Dios y el Estado* (Gijón: Júcar, 1976).
8. Véase Perry Anderson, «Components of the National Culture», en *Student Power*, ed. Alexander Cockburn y Robin Blackburn (Londres: Harmondsworth, Penguin; NLR, 1969).
9. David Dickson y David Noble, «By Force of Reason: The Politics of Science and Policy», en *The Hidden Election*, ed. Thomas Ferguson y Joel Rogers (Nueva York: Pantheon, 1981), p. 267.
10. John Berger, «Another Way of Telling», *Journal of Social Reconstruction* 1 (enero-marzo 1980): 64.

Colaboradores

JEAN BAUDRILLARD, profesor de sociología de la Universidad de París, es el autor de *El espejo de la producción* y *Para una crítica de la economía política del signo*.

DOUGLAS CRIMP es crítico y director gerente de *October*.

HAL FOSTER (recopilador) es crítico y redactor asociado de *Art in America*.

KENNETH FRAMPTON, profesor de la Escuela Graduada de Arquitectura de Planning, Columbia University, es el autor de *Modern Architecture* (Oxford University Press, 1980).

JÜRGEN HABERMAS, actualmente asociado al Instituto Max Planck en Starnberg (Alemania), es autor de *Knowledge and Human Interests* (Beacon Press 1981), *Theory and Practice* (Beacon Press, 1973), *Legitimation Crisis* (Beacon Press, 1975) y *Communication and the Evolution of Society* (Beacon Press, 1979).

FREDRIC JAMESON, profesor de literatura e historia de la conciencia, Universidad de California en Santa Cruz, es el autor de *Marxism and Form* (Princeton University Press, 1971), *The Prison-House of Language* (Princeton University Press, 1972), *Fables of Aggression* (University of California Press, 1979) y *The Political Unconscious* (Cornell University Press, 1981).

ROSALIND KRAUSS, profesora de historia del arte en la Universidad de la ciudad de Nueva York, es autora de *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (MIT Press, 1972) y *Passages in Modern Sculpture* (Viking Press, 1977). Es co-directora de *October*.

CRAIG OWENS es crítico y colaborador de *Art in America*.

EDWARD W. SAID es profesor de inglés y literatura comparada en la Universidad de Columbia, autor de *Beginnings* (Basic Books, 1975), *Orientalism* (Pantheon Books, 1978), *Covering Islam* (Pantheon Books, 1981) y *The World, The Text and the Critic* (Harvard University Press, 1983).

GREGORY L. ULMER, profesor asociado de inglés, en la universidad de Florida, Gainesville, ha completado recientemente un estudio de la longitud de un libro: «Applied Grammatology: Post (e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys».

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| HAL FOSTER | |
| Introducción al Postmodernismo | 7 |
| JÜRGEN HABERMAS | |
| La modernidad, un proyecto incompleto | 19 |
| KENNETH FRAMPTON | |
| Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia | 37 |
| ROSALIND KRAUSS | |
| La escultura en el campo expandido | 59 |
| DOUGLAS CRIMP | |
| Sobre las ruinas del museo | 75 |
| CRAIG OWENS | |
| El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo | 93 |
| GREGORY L. ULMER | |
| El objeto de la poscrítica | 125 |
| FREDRIC JAMESON | |
| Posmodernismo y sociedad de consumo | 165 |
| JEAN BAUDRILLARD | |
| El éxtasis de la comunicación | 187 |
| EDWARD W. SAID | |
| Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad | 199 |



San Martín 243
Elflein 78 - Bariloche
Tel: (02944) 420193

OTROS LIBROS KAIRÓS:

Edgar Morin
MIS DEMONIOS

Todo ser humano tiene sus demonios y, en este libro, a modo de confesión, el autor nos descubre los suyos. Encontramos la visión atenta del sociólogo sensible a los acontecimientos presentes, la del antropólogo atento al mito y a lo imaginario; en resumen, la visión del autor de *El paradigma perdido* para quien la complejidad constituye el desafío de nuestro siglo.

Salvador Pániker
APROXIMACIÓN AL ORIGEN

Arrancando con un inventario de los signos de la época, el libro prosigue con un esclarecimiento del nuevo paradigma y se enfrenta luego con el gran síndrome de "irrealidad" que todos padecemos; así hasta esbozar lo que pudiera ser el salto evolutivo hacia una cultura nueva, cultura de la diversidad e incertidumbre fundamentada en una nueva sensibilidad mística.

Arthur Koestler
EN BUSCA DE LO ABSOLUTO

Estos escritos reflejan el cambio fundamental en la vida y el pensamiento de Arthur Koestler cuando éste abandonó la política para interesarse más por la ciencia, la psicología y la filosofía. Cabe resaltar su notable teoría de la creatividad en la ciencia y el arte o sus consideraciones sobre lo patológico y autodestructivo de nuestra especie.

Timothy Leary
EL TRIP DE LA MUERTE

Sin perder nunca su lucidez y sentido del humor, Timothy Leary nos enseña en su último testamento intelectual, cómo "diseñó su propia muerte".

Denis de Rougemont
EL AMOR Y OCCIDENTE

Partiendo de un análisis del mito de *Tristán*, el autor se remonta a sus orígenes religiosos, y lo relaciona luego con la pasión y el misticismo, la literatura, la guerra, el adulterio, la acción y el matrimonio. Uno de los libros más clásicos e importantes sobre la materia.

Jordi Pigem
LA ODISEA DE OCCIDENTE
Modernidad y ecosofía

El rumbo de Occidente, lleno de peripecias y sorpresas, nos ha llevado a la múltiple crisis de hoy. Este libro audaz, ágil y conciso, analiza claves ocultas de la mentalidad contemporánea, rastrea sus huellas históricas y esboza puntos de referencia para poner rumbo a un horizonte de equilibrio planetario y plenitud personal.