

***Representaciones de la postmodernidad:
Una perspectiva interdisciplinar***

Manuel Almagro Jiménez (ed.)



JUNTA DE ANDALUCÍA

Este libro se ha publicado con una ayuda e la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

COLECCIÓN DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD

Co-Directores:

Manuel Almagro y Carolina Sánchez-Palencia

Comité Científico:

José Antonio Álvarez Amorós (Universidad de Alicante), Antonio Ballesteros (UNED), Thomas Docherty (University of Warwick), Maria-Sabina Draga Alexandra (University of Bucharest), Cristina Garrigós (Universidad de León/Texas A&M International University), Jacques Lezra (New York University), Philip Lorenz (Cornell University), José Antonio Marín (Universidad de Sevilla), Enric Monforte (Universidad de Barcelona), Miriam Palma (Universidad de Sevilla), Elizabeth Russell (Universidad Rovira i Virgili), Randall Stevenson (University of Edinburgh), Juan Antonio Suárez (Universidad de Murcia), Carlos Tapia (Universidad de Sevilla), Paul Witkowsky (Radford University), Ana Zamorano (UNED)

SECRETARIOS DE LA COLECCIÓN:

Brian Crews, Juan Carlos Hidalgo

REPRESENTACIONES DE LA POSTMODERNIDAD:

UNA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

Manuel Almagro Jiménez (ed.)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"®, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

©2011, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España) <http://www.arcibel.es>

©2011, de los textos, los autores

Diseño: Bane®

Imprime Publidisa

ISBN: 978-84-15335-00-9

Depósito Legal: Unión Europea

‘¿Cómo he llegado hasta aquí? Esta no es mi casa’: La narracion de la postmodernidad <i>Manuel Almagro Jiménez</i>	9
Tics de la Postmodernidad, o cómo se acabó el cuento de (la Historia y la Filosofía en) la Modernidad <i>José A. Marín-Casanova</i>	23
La deliberación sobre el espacio vivido: Empirismo y comunicación en los paisajes postmodernos <i>Pascual Riesco Chueca</i>	69
Crisis económica y crisis de la economía moderna: ¿Hacia una economía postmoderna? <i>José Luis Martín Navarro</i>	115
De la fragmentación a la forma por interrupción: Representaciones arquitectónicas en el tiempo de la dispersión de la postmodernidad <i>Carlos Tapia</i>	165
Historias Mínimas e Historias Rotas en el Cine de Ficción Postmoderno <i>Inmaculada Gordillo</i>	201

INDICE

‘La historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula’: Historia y postmodernidad <i>Juan Jesús Aguilar Osuna</i>	225
De Cuerpo Presente: Prótesis, Pliegues y la Nueva Carne <i>Carolina Sánchez-Palencia Carazo</i>	277
La alteridad, la alienación y el postmodernismo en la novela inglesa contemporánea <i>Brian Crews</i>	303
¿Es Borges uno de los nuestros? <i>María Caballero Wangüemert</i>	341
Música, marcas y algunos mafiosos: Tres versiones de lo pop en la literatura y el cine anglo-norteamericano <i>Manuel Almagro Jiménez</i>	357
SOBRE LOS AUTORES	393

**“¿CÓMO HE LLEGADO HASTA AQUÍ?
ESTA NO ES MI CASA”:
LA NARRACION DE LA POSTMODERNIDAD**

Manuel Almagro Jiménez

La frase inicial del título de esta introducción está tomada de “Once in a Lifetime” una canción del grupo Talking Heads. En ella, el líder de la banda, David Byrne nos dice “You may ask yourself, well, how did I get here?” y más adelante nos vuelve a interpelar con “You may tell yourself, this is not my beautiful house”. Las páginas que siguen, y la colección de ensayos para la que quiere servir de presentación, son precisamente un intento de responder a lo que se plantea en la cita de esa canción, mediante una “narración” de la postmodernidad.

Para empezar, esta cita refleja lo que muchos piensan sobre lo postmoderno, sobre la postmodernidad: que ésta no es realmente su casa, que de alguna manera éste no es el sitio adecuado para ellos, aunque temporalmente se sienten obligados a vivir aquí, pero en la esperanza de que algún día podrán volver a su verdadero hogar, del que por alguna razón desconocida han sido expulsados, como si fueran habitantes de un jardín edénico original en el que no había disonancias, o del que han tenido que salir porque quizás ese hogar ahora está en obras. Ese hogar (es decir, ese punto de referencia, ese origen que explica y nos explica) no es otro que nuestra vieja y querida modernidad.

El uso de este título también refleja algo propio del discurso postmoderno, cual es la mezcla de estilos diversos y sobre todo de diversa categorización en la jerarquía de la cultura. En este caso, se trata del uso de un referente en la

cultura popular para un texto, el de una colección de ensayos realizada por profesores universitarios, que, en principio al menos, se halla en una categoría cultural bastante alejada del de la música popular. Pero, claro, aquí todo empieza a embarullarse, a ser menos claramente definible en términos de categorías, y sobre todo se vuelve más complicada la separación estricta entre categorías, pues da la casualidad de que David Byrne es uno de los compositores de música pop/popular que uno más rápidamente estaría dispuesto a etiquetar como postmoderno por su uso mestizo de diversos estilos en la música contemporánea, por su incansable intento de crear una música difícilmente reducible dentro de una categoría, otra paradoja que añadir a las anteriores.

La cultura popular tal vez sea el sustrato común que todos, en mayor o menor medida, compartimos, en contraste con otro tipo de cultura, digamos más elitista, que es compartida por un número más pequeño de personas. Esto, a priori, no debe implicar un juicio de valor sobre la calidad de unos productos culturales y otros. No es infrecuente que la factura de unos productos culturales sea más elaborada que la de otros, y ello ha hecho que la cuestión de la dificultad se esgrima a veces como barrera categórica entre un tipo de cultura y otro. Igualmente, esta diferenciación entre productos culturales se ve cuestionada cuando nos enteramos de que uno de los grandes santones de la música popular como Bob Dylan es propuesto para uno de los mayores galardones canónicos en el campo de la literatura, el Premio Nobel.

Para superar esta dicotomía podríamos sencillamente decir que compartimos experiencias culturales de diversa índole, que esa diversidad crea contradicciones, pero que esas contradicciones no son percibidas ni vividas como algo traumático sino como parte del carácter multirreferencial de la

experiencia vital cotidiana en la que nada tiene un significado único, como ilustra la siguiente anécdota que tiene como protagonista a James Joyce. El escritor irlandés paseaba un día por París cuando un joven le reconoció y de prisa se acercó para decirle: “Permítame estrechar la mano que escribió *Ulysses*”, a lo que Joyce contestó: “Le advierto, joven, que esa mano también ha hecho otras cosas”.

Una mano, pues, no es importante para su dueño porque realice una sola actividad y las diferentes actividades que realiza están presentes simultáneamente como potencialidades que coexisten sin ningún problema. La anécdota en última instancia desmitifica el fetiche de los procesos de creación del arte, y también por otro lado viene a ensalzar la imbricación del arte en lo mundano, en lo cotidiano, es decir, la coexistencia de lo sublime y lo escatológico, lo uno junto a lo otro, compartiendo los mismos instrumentos, el mismo cuerpo. De ahí mi propuesta de hablar de la cultura no como de una serie de compartimentos estancos sino como de un espacio común en el que simultáneamente caben diferentes objetos culturales, en el que tienen lugar diferentes experiencias culturales de manera no necesariamente organizada, y en el que los objetos no siempre tienen un sentido o un valor unívoco. La postmodernidad, además de muchas otras cosas, es asimismo un espacio cultural en el que diferentes sujetos comparten diferentes objetos mediante diferentes discursos.

Hablar de ciertas características de la postmodernidad es ya una manera de iniciar una narración de la misma, en este caso a través de la disección de alguno de sus rasgos definitorios (la mezcla intertextual de estilos). También podríamos hacerlo a través de su carácter experiencial (es decir, la experiencia de vivir en un tiempo postmoderno), o a través de la opinión que subjetivamente podamos tener de esa experiencia (si nos

gusta más o menos e incluso hasta qué punto aceptamos que vivimos en esta época postmoderna).

Pero hay otras maneras de construir una narración de la postmodernidad, aunque antes hay que hacer algunas advertencias. En primer lugar, tengo que señalar que estoy convencido de que no es posible en el caso que nos ocupa una narración conducente a una definición que sea no problemática, es decir, que pueda funcionar casi independientemente del contexto en el que se formula. La culpa de ello no está en nuestra (in)capacidad para tales ejercicios retóricos sino en el objeto mismo que queremos definir. Y ello es así, al menos, por tres razones: en primer lugar por la relativa proximidad del fenómeno o espacio cultural que intentamos definir y cuyos contornos aún no acertamos a discernir con absoluta nitidez. En efecto, la postmodernidad sigue siendo el tiempo en el que vivimos y con respecto al cual, por tanto, no tenemos aún la suficiente distancia crítica. En segundo lugar, la narración que se intente llevar a cabo tendrá mucho que ver con el área cultural específico que dentro de la postmodernidad se quiera representar, un ejercicio que sin duda nos llevará por historias, genealogías, y narrativas muy diferentes entre sí. Finalmente, la última dificultad es en realidad el primer obstáculo con el que nos encontraríamos, y se trata del término mismo, “postmodernidad” o “postmodernismo”, que desde el inicio sugiere una filiación con la “modernidad”, con el “modernismo”, algo que no ocurre con otros términos como “romanticismo” o “novela victoriana”, por ejemplo. El problema es que esa filiación no es unívoca, sino que debe ser definida a su vez, pues no queda claro si la relación es una relación de tipo cronológico o lo que el término expresa es una relación de carácter estético (como continuación o como oposición a lo anterior).

Es por todo esto por lo que quiero aprovechar el juego de palabras que se crea aquí a propósito del término de “narración”: narrar los hechos es lo que nos puede pedir un juez en un juicio con el fin de “establecer la verdad”; pero narrar los hechos es también lo que hace el historiador cuando intenta recrear una verdad, en su caso, histórica; y narrar los hechos es asimismo lo que hace cualquier buen novelista, engarzándolos en una secuencia de curso inevitable. Pero quiero reivindicar esa expresión, “narrar los hechos”, también para lo que yo hago aquí en este momento (y para lo que los demás autores en este volumen harán cada uno en su caso y desde su perspectiva), y reivindicar ese carácter de “ficción” que la organización de los hechos en una narración tiene en todos los ejemplos antes mencionados. Dicho de otra manera, ya sea para declarar ante un juez, para describir un acontecimiento histórico, para escribir un cuento, para explicar un tiempo y un espacio como la postmodernidad: en todos estos actos estamos implicados en la creación de una ficción que conduce a una representación de algo que de manera diversa puede estar conectado con lo real. Todas son ficciones, pero ocurre que una ficciónes son más verdaderas que otras, es decir, generan representaciones que parecen corresponderse más que otras con nuestra propia experiencia de lo real. No sólo eso: como demostró Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, una misma ficción puede significar dos cosas completamente diferentes en función de ese marco de referencia cultural que el lector utilice para certificar su validez y corroborar su certeza.

Un última consideración. En este tipo de representaciones que tienen que ver con el devenir de los procesos culturales, con la descripción o construcción de mapas relativos a espacios poblados por objetos culturales del signo que sean, dichas representaciones sólo pueden tener un carácter efímero,

temporal, válido hasta una nueva actualización. Su cualidad fundamental reside precisamente en ser tan sólo (y no es poco) una aproximación a lo real mismo, en otorgar un carácter tentativo a la representación, en reconocerse como mapa del territorio y saber que no se es el territorio mismo. Y que por ello esa representación puede ser reemplazada por cualquier otra que desde un espacio o un tiempo diferente consiga generar una representación que funcione como alternativa a la anterior. Dado que siempre cabe la incorporación de nuevas parcelas de la cultura, la descripción se puede cerrar sólo provisionalmente.

Y aún así, con todas estas salvedades, podemos intentar crear una representación que en este caso consiste en la narración de la postmodernidad, es decir, la delimitación de ese espacio antes mencionado, la definición de ese tiempo, desde el punto de vista no de los productos culturales que podríamos etiquetar como postmodernos, sino más bien desde la perspectiva de los textos que con una carácter marcadamente crítico o teórico se han ido escribiendo, generando al calor de la postmodernidad, motivados en gran medida por la sencilla pregunta de “¿qué es eso?”.

Una manera definatoria de reponder a esa pregunta consiste en hacerlo de una manera sesgada, es decir, contestando a otra pregunta, una que no sido formulada pero que de alguna manera está implícita en la que sí se ha hecho. Podríamos contestar a “qué es eso?” contestando a otra pregunta como “¿cuándo comenzó?” o “¿cómo se inició?”, en el convencimiento de que contestar a la segunda es ya una manera de decidir la respuesta a la primera. En otras palabras, la pregunta sobre el origen en gran medida exige establecer no sólo una genealogía sino también consecuentemente una historia, una sucesión de eventos que se producen a partir de

ese punto original y que de alguna manera son explicables a partir de él, y finalmente crean una (respuesta sobre la) ontología.

Sin tener que remontarnos al mito de la caverna de Platón, uno de los sospechosos habituales en ciertas narrativas, se podría señalar un determinado momento (en realidad una idea o un texto) como ese momento inicial en el que, a la manera de un Big Bang, todo el potencial de desarrollo posterior se hallaba condensado. Ese punto original se hallaría en la conocida propuesta o diagnóstico del filósofo alemán Friedrich Nietzsche de que “Dios ha muerto”, que, a la manera de un forense, de forma breve y concisa certifica la muerte de toda metafísica en la que fundamentar las razones últimas de cualquier existencia. Diversos filósofos del siglo XX, como Michel Foucault o Jacques Derrida, ha propuesto una manera de mirar las cosas, la cultura, el sujeto, que implica un severo cuestionamiento de las ideas recibidas, de los valores y marcos conceptuales que han sido predominantes en la sociedad occidental durante siglos. Pero en realidad en ese cuestionamiento no son originales sino más bien el resultado de una dinámica iniciada ya a finales del siglo XIX en la obra de Nietzsche, filósofo del que los anteriormente mencionados se sienten explícitamente deudores. Este trazo que inicia el filósofo alemán es continuado hasta nuestro tiempo por otros filósofos, como ya se ha dicho, y nos permitiría pensar en esta descripción de la postmodernidad como una que está caracterizada por la muerte de toda metafísica y de todo sistema de referencias y valores

Podemos pensar, sin embargo, en narraciones alternativas. Por ejemplo, podríamos decir que de manera simbólica la postmodernidad comienza en 1945, con la destrucción de las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Nunca hasta ese

momento se ponía ante cada uno de nosotros el aspecto más terrible de la guerra, es decir, no ya la posibilidad de desaparecer individualmente sino incluso la posibilidad cada vez más real de desaparecer como especie, arrastrando en nuestra destrucción a la totalidad del planeta. Por primera vez en su historia la raza humana podía prescindir de la intervención divina de la mitología para encontrarse con una posibilidad muy real de provocar la muerte de una manera absoluta. Lo de Dios con el diluvio universal fue un juego de niños en comparación con la potencia devastadora de las bombas atómicas, algo, por cierto, que más allá de coyunturas políticas más o menos pacíficas todavía está presente en nuestras vidas cotidianas, como de vez en cuando podemos ver en alguna película.

Otra narración alternativa es la que se organiza en torno a la idea de que después de Auschwitz ya no es posible el arte. Esto conlleva implícita la idea de que el arte tiene, si no como misión, sí al menos como efecto indudable e inevitable el de convertirnos en mejores personas, pues toda persona expuesta a la benéfica influencia de la cultura es automáticamente convertida en una persona moralmente superior. El arte, pues, está íntimamente relacionado con la ética y la moral en una relación directamente proporcional fácilmente discernible. De ahí que resulte un visión intolerable y llena de horror la de los guardianes de los campos de concentración escuchando música clásica en sus ratos de ocio antes o después de realizar su trabajo de gasear prisioneros. (Entre paréntesis, obsérvese a su vez la perversidad de esta visión del arte: se implica que aquellas personas, ya sea en nuestra misma cultura o en otra distinta, que no han estado en contacto con los valores que el arte (occidental?) rezuma y transmite son personas de una cualidad primitiva y cuyos marcos de referencias de toda índole

son necesariamente poco elaborados o sofisticados y por ello obligatoriamente sustituibles).

Pero además, esta convicción de la imposibilidad del arte tras la catástrofe moral de la Segunda Guerra Mundial en cualquiera de estos episodios requiere la premisa, discutible por lo demás, de que el arte está directamente condicionado por la realidad histórica hasta el punto de que no puede superar determinados condicionamientos, como en este caso el horror de los campos de concentración o la destrucción masiva de civiles con bombas atómicas. La prueba de que eso es discutible es precisamente la continuación de la producción artística a niveles tan importantes como en épocas anteriores y con una capacidad de imbricarse en las cuestiones contemporáneas tan potente como en otros tiempos. Por otro lado, ¿por qué hechos históricos como los mencionados han de tener el privilegio de establecer esa imaginaria línea divisoria, y no otras catástrofes sociales igualmente importantes, como anteriormente la 1ª Guerra Mundial o la Guerra Civil Española, y con posterioridad la de Vietnam, la de Ruanda, el 11 de Septiembre, la situación en Oriente Medio o, por ejemplo, la fosa común en la que se ha convertido el estrecho de Gibraltar? Desde luego, si se admite ese condicionamiento del arte ello implicaría que en diferentes culturas las relaciones entre arte y realidades históricas tendrían una naturaleza bien diversa y no podríamos establecer una regla definitoria que sirviera en todos los casos.

Estas dos narraciones alternativas (la de Hiroshima y Auschwitz, llámemolas así) tienen un denominador común, y es que ambas son el fruto de lo que podríamos designar como las contradicciones de la modernidad. Es decir, son un ejemplo de los peores extremos a los que el ideal de la Ilustración, con su énfasis en la razón, es capaz de llegar. El discurso científico,

como corporeización ideal de ese concepto de razón, acaba produciendo una bomba capaz de aniquilar el planeta y, por otro lado, nos permite diseñar un plan para metódicamente ir asesinando a millones de personas en la llamada “solución final”.

Una narración alternativa es la que afronta el problema de la postmodernidad en términos morales, y que en muchos casos lleva a muchos a decir que efectivamente “ésta no es mi casa”. En esta línea de argumentación se trata fundamentalmente de establecer si lo postmoderno es algo bueno o es algo malo. Para comparar la cualidad de este (falso) problema, cámbiese el adjetivo “postmoderno” por el de “romántico” o “neoclásico” y se revelará que esa argumentación no tiene mucho sentido dado que en muchas ocasiones el término “postmoderno” se utiliza como descalificación que siempre tenemos dispuesta a mano para etiquetar aquello que por una razón u otra nos disgusta.

Esto está muy relacionado con el uso popular del término postmodernismo o postmoderno que puede también ser problemático. El catálogo de “desgracias culturales postmodernas” no es escaso: las hallamos en el cine, la literatura, la arquitectura, la fotografía, etc., y hay quien utiliza el término para referirse a productos culturales poco “convencionales”. Y es algo que además desgraciadamente alcanza a las (buenas) costumbres, creándose una situación en la que resulta imposible llegar a compartir unos mínimos valores. Otras veces el término puede usarse de manera peyorativa, casi para indicar el origen de todos los males que pueden aquejar a una sociedad, que da la sensación de haber perdido unos valores aparentemente insustituibles a favor de otros más superficiales y que de forma breve se califican como “light”. Añádase a ello la “perversidad” de cuestionar

determinadas categorías culturales predeterminadas a favor de otras menos representadas o valoradas, y la reflexión sobre lo que constituye la fuente de autoridad de un sujeto al ofrecer una opinión y se podrá apreciar que la postmodernidad es la madre de todas las maldades.

Pero lógicamente también cabe la opinión contraria, o al menos la que complementa la anterior y que resalta los efectos benéficos para diversas áreas de la cultura y el pensamiento de una actitud postmoderna a la hora de analizar una serie de fenómenos sociales y culturales en las sociedades contemporáneas, y reconocer las ventajas que cierto descentramiento de nuestros puntos de vista ha tenido a la hora de representar grupos sociales que no siempre tuvieron acceso a la existencia cultural, que en muchas ocasiones nunca antes habían tenido un lugar en el mapa de la sociedad. Daré un par de ejemplos de lo que estoy comentando. Comenzando por este segundo aspecto, me parece evidente e indiscutible a esta altura la importancia de escritores y filósofos, como Derrida, Foucault, Baudrillard, la feministas francesas, Said o Spivak, y más allá, Heidegger o Nietzsche, a la hora de construir un paradigma científico dentro del campo de las humanidades que permite la representación de zonas de lo real que hasta ahora no habían sido atendidas en su justa medida, como la situación de la mujer, la situación del sujeto colonial, y la situación de la cultura popular, por poner tres ejemplos clave.

Pero, claro, no se trata simplemente de “descubrir” un nuevo sujeto a representar (como si estuviéramos descubriendo un nuevo territorio a cartografiar y explotar): se trata sobre todo (y aquí me refiero al primer aspecto mencionado) de la posibilidad de ejercer ese descentramiento del punto de vista antes aludido que permite cuestionar el punto de vista canónico constituido de manera tradicional como centro,

con todos sus atributos. Uno de los cuales es precisamente su carácter metafísico, es decir, su capacidad para fundamentarse en “verdades” que se sitúan más allá de todo cuestionamiento posible. La metafísica hace posible el surgimiento del fundamentalismo, del cual hay muchas versiones, tanto políticas (de cualquier signo) como religiosas (de cualquier inspiración).

La sentencia de Nietzsche (“Dios ha muerto”) es totalmente pertinente en este punto pues niega que la existencia de esa verdad se lleve a cabo en lo real. El postestructuralismo sugerirá más tarde que esa existencia es puramente textual, pues todo texto se refiere en última instancia otro texto. Esto nos ofrece los instrumentos conceptuales para señalar cómo, incluso allí donde en apariencia no hay lugar para este tipo de disquisiciones, como es el discurso que debe ordenar la investigación científica, nos encontramos un caso en el que concurren estos conceptos. Piensen en la siguiente situación: alguien, aterrorizado por el conocimiento de la muerte cierta y por el desconocimiento de lo que pueda haber tras ella, construye una narración que atenúe su desasosiego. Alguien, veinte siglos después en nuestra sociedad contemporánea occidental, lee ese texto y a partir de él toma decisiones que condicionarán la vida (y la muerte) de otras personas, que quizás también hayan leído ese mismo texto y crean que contiene algo de verdad (nunca mejor dicho), pero que quizás conozcan ese texto y no le den más valor que el de una historia más acerca de la relación entre una cultura y su dios.

No se trata de consideraciones ociosas sino muy reales que tienen su impacto sobre los individuos en una sociedad, cuando un gobierno prohíbe la investigación con células madre, algo que en estos momentos es la única esperanza para los pacientes de determinadas enfermedades. Pues bien, frente

al discurso de progreso que proponen los científicos, lo único que puede argumentar ese gobierno es su confianza (su fe) en la certeza de lo que dice el texto en el que fundamenta su verdad, un texto que por lo demás tiene como único valor el hecho de que se refiere a sí mismo o a otros textos asimismo autorreferentes. El paradigma conceptual que nos propone el postmodernismo nos ayuda a desvelar el carácter esencialmente cultural, es decir, no metafísico, de las “verdades” que el centro (y esta vez no hay juego de palabras) construye y que quiere hacer pasar como incuestionables.

Las anteriores no son las únicas narraciones posibles de la postmodernidad. A ellas habría que añadir la que se propone en este volumen de ensayos. Quizás una forma de describir el fenómeno sea, en lugar de crear una gran (meta)narrativa que abarque numerosos ámbitos, proponer diferentes micronarrativas que desde diferentes ángulos y perspectivas creen una representación multidisciplinar que de manera kaleidoscópica nos ofrezca una representación quizás paradójica pero dinámica y suficientemente operativa. Dado que la postmodernidad no se limita a un área específica de la cultura, la idea de un enfoque interdisciplinar, que pusiera de relieve la manera en que el fenómeno tiene una proyección transversal en numerosos ámbitos de la cultura, podría resultar un enfoque muy apropiado. Así, cada mirada, cada representación, podría servir de espejo en el que otras miradas se podrían reflejar. Ello además pondría de relieve la manera en que la postmodernidad ha alcanzado su madurez, como se puede ver en el lenguaje que la construye, en el conjunto de conceptos que construyen y articulan un mapa que describe y cartografía un territorio de la cultura contemporánea, un tiempo de nuestro quehacer actual. A lo largo de los trabajos que siguen se suceden una y otra vez el uso y la apelación a

términos que forman una constelación de palabras que arrojan luz sobre el objeto de estudio y lo enmarcan en una estructura de significación.

No debemos olvidar que una narración siempre tiene ese carácter mitológico, no porque trate de asuntos inventados, irreales, inexistentes, sino porque tiene esa cualidad de creación explicativa que permite que lo fragmentario e inconexo acabe teniendo, si no sentido, al menos un sentido. Y, por otro lado, tampoco debemos olvidar el carácter constructivista de nuestras narraciones, que no sólo explican el mundo sino que en el proceso de explicarlo no pueden evitar decir algo sobre nosotros mismos, a la manera en que la decoración de nuestra casa también habla sobre nosotros mismos. La postmodernidad quizás no sea nuestra casa, pero no hay duda de que en ella estamos, y que no dejamos de decorarla con nuestras narraciones, nuestras ficciones y nuestras fantasías, manifestando así nuestro deseo inconsciente de que tenga un toque singular que exprese nuestra propia personalidad. Tal vez acabe siendo el único sitio en el que con el tiempo nos sintamos cómodos.

TICS DE LA POSTMODERNIDAD,
O CÓMO SE ACABÓ EL CUENTO DE
(LA HISTORIA Y LA FILOSOFÍA EN) LA
MODERNIDAD¹

José A. Marín-Casanova

*Life is a tale, told by an idiot, full of sound and
fury, signifying nothing*
(Shakespeare)

La vida es sueño y los sueños sueños son
(Calderón)

*Quizás la historia universal no es más que la historia de
las diversas entonaciones de algunas metáforas*
(Borges)

En este momento, lector, me propongo contarte un cuento, un cuento que cuenta otro cuento, uno más viejo que nuestros padres, que nuestros abuelos y que nuestros bisabuelos; pero no mucho más que nuestros tatarabuelos. Mi cuento narra una historia que ocurrió no hace mucho tiempo, una historia tan reciente que muchos —como seguramente sea tu caso— creen que sigue ocurriendo. ¡Tantas veces te lo han contado, y en tantas partes, sobre todo, en las académicas!

1) Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación (I+D+i) FFI2009-07709 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y en él la traducción de las referencias de las obras editadas en alemán, francés e italiano es a cargo del autor.

Y es que no podemos vivir sin cuentos, muchos incluso —yo, por ejemplo— vivimos gracias al cuento, vivimos del cuento.

Se cuenta que “narrare necesse est”. Narrar es necesario, y, sobre todo, en Filosofía. Pues la Filosofía no sólo tiene historia, sino que tiene mucho de historia, mucho cuento. Sin embargo, el filósofo interpretó que el logos era incompatible con el mito, que precisamente la categoría se lograba conforme se iba dejando atrás la anécdota. Así, partiendo de esta anécdota aristotélica se empezó a construir el edificio categorial filosófico, nació el mito de la Filosofía. Desde entonces los filósofos se lucraron, aunque, la verdad, no mucho, al socaire de este mito fundacional consistente en la negación del mito. Pero no todos los filósofos: hay una saga de pensadores² que sabían que en las moradas míticas también habitaba la razonable Atenea.

Pero mis palabras no vienen aquí para hablarte de la fabulosa Filosofía, no te vayas a pensar que sólo estoy para contarte historias, a lo mejor poco verosímiles. No, no se me ha olvidado el título del que te tengo que responder. Lo que ocurre es que precisamente obligado por el rótulo comprometido he de discurrir sobre la (Filosofía de la) historia. Y la historia es en origen discurso sobre el origen, es decir, “arqueología”. Y eso, la archái-logía, es aquello que, según Platón, definía al mito (por cierto, la Filosofía también es, en principio, dicho sea entre paréntesis, discurso sobre el principio, o sea, arqueología, esto es, mito). De ahí que significando “historia” en sentido lato lo mismo que mito, que fábula, que recitado, que dicho, que narración o que relato, decir ahora que la historia (y su Filosofía) es un mito —y el fin del mismo es seguramente su tesis capital— es, en el más feliz de los casos, decir nada, una ridícula cháchara o cáscara tautológica.

2) Cfr. Marín-Casanova, 2004, 2006a y 2007.

Y, sin embargo, en mi cuento la historia es un mito. Es posible que te pueda empezar a aclarar las cosas la siguiente consideración: yo he empleado hasta el momento los términos “mito” e “historia” con deliberada ambigüedad y en un tono abiertamente meliorativo. No puede ser menos que así cuando uno entiende la “realidad” —como seguramente sea mi caso— como realidad textual, como texto: el mundo y tu interacción con él son discurso, interpretación. De ahí mi salutación a los mitos o cuentos, y que vea bien que la historia, tanto la “subjetiva” como la “objetiva”, tanto lo acaecido (*res gesta*) cuanto el saber sobre lo acaecido (*relatio rerum gestarum*), sea un relato, un contar algo. Pues como le oí contar personalmente a alguien: “Alguien (¿quién?, la memoria no me lo dice) escribió un día: ‘Somos cuentos de cuentos contando cuentos; nada’. Siete palabras melancólicas y escépticas que aparentemente definen al ser humano y resumen aparentemente la historia de la humanidad. Pero, si es cierto que no pasamos de ser cuentos ambulantes, cuentos hechos de cuentos, y que vamos por el mundo contando el cuento que somos y los cuentos que aprendemos, me parece igualmente claro que nunca podremos llegar a ser más que eso, esos seres hechos de palabras y que van dejando, a lo largo de los tiempos y del Tiempo, un testamento de palabras, lo que tienen y lo que son. Todo”.

De ahí que yo comparezca aquí no con otra disposición que la de contar un cuento. Pero hay cuentos y cuentos, mitos y mitos. Lo que mi relato saluda son los mitos, pero no *el* mito. Admiro los relatos, pero aborrezco que un relato se arrogue la exclusiva y pretenda presentarse como el único relato o, lo que se me antoja aún peor, ignore de sí mismo, al convertirse en el apriori de todo entendimiento posible, su condición de narración, que sea un descastado que abjure de su linaje mítico y concurra de modo manifiesto contra esa dote, creyéndose el

antídoto del mito. Y esto es lo que le ocurrió a la historia en la Modernidad, cuando allá por la segunda mitad del siglo XVIII fue alumbrada la Historia Universal. Entonces la historia se convirtió en eso, en *la* Historia, dejó de ser una historia para transformarse en la historia *una*, en *universal*, en el nombre colectivo y singular “Historia Universal”.

I

Corría el año de 1789 (era el veintiséis de mayo) cuando un joven filósofo pronuncia su *Antrittsvorlesung* como Profesor Titular de la Universidad de Jena. Con ese discurso inaugural no sólo iba a inaugurar su curso docente (el tema de ese *Sommersemester* era *Einführung in die Universalgeschichte*), sino también —y esto es lo que aquí nos viene a cuento— la Historia Universal (¿casualmente? en ese mismo año estallaba la Revolución Francesa con la que convenimos en iniciar la Historia Contemporánea). El autor se llamaba Johan Christoph von Schiller, y su obra, *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* ¿Qué significa y con qué fin se estudia Historia Universal? Éste es el cuento que yo quería contarte y que, como ves, es de fecha (históricamente) reciente. En qué consiste, cómo surgió y pervivió, y qué pasa con él en los tiempos postmodernos es lo que yo quisiera referirte a continuación.

Tras una muy suculenta distinción de jugosísima actualidad entre el “académico a sueldo” (literalmente a pan: *Brotgelehrte*) y la “cabeza filosófica”, figura esta que Schiller reivindica para sí, dice a sus alumnos que “puedo acercarme al concepto de Historia Universal, el objeto de la lección de hoy” (1980: 754). Y comienza su acercamiento apelando a “los descubrimientos que nuestros navegantes europeos han realizado en mares lejanos y alejadas costas [que] nos

proporcionan un espectáculo tan instructivo como entretenido” (1980: 754). Y continúa así su relato: “nos muestran pueblos que se encuentran situados a nuestro alrededor en los más variados estados de formación, como niños de diferente edad se encuentran alrededor de un adulto y que mediante su ejemplo le recuerdan lo que él mismo ha sido antes y de dónde ha partido. Una mano sabia parece habernos ahorrado el conocimiento de estas salvajes tribus, hasta el momento en el que nosotros hubiéramos progresado lo suficiente en nuestra propia cultura como para hacer una aplicación útil a nosotros mismos de este descubrimiento y poder recomponer a partir de este espejo el comienzo perdido de nuestro género. ¡Qué vergonzante y triste es la imagen que nos ofrecen de nuestra infancia estos pueblos!, y ciertamente el nivel en el que nosotros los divisamos ya no es el primero. El ser humano empezó de forma aún más despreciable. A algunos los encontramos ya como pueblos, como cuerpos políticos: pero el ser humano tuvo que elevarse a la sociedad mediante un esfuerzo extraordinario” (1980: 754), hasta que “se han roto las barreras que separaban a los Estados y naciones en un egoísmo hostil [y] un lazo cosmopolita une ahora a todas las cabezas pensantes y toda la luz de su siglo puede alumbrar ahora [...]” (1980: 756), cuando “la sociedad europea de estados parece convertida en una gran familia. Los vecinos pueden enemistarse unos con otros, pero esperamos que ya no puedan descuartzarse” (1980: 757). Y claro, el alumbramiento de las luces requirió, como no podía ser menos, de la vinosa sangre: “incluso el que en este instante *nosotros* nos encontremos con este grado de cultura nacional, con esta lengua, estas costumbres morales, estas ventajas civiles, esta medida de libertad de conciencia, es el resultado quizás de todos los hechos universales (*Weltbegebenheiten*) anteriores [incluido el “hecho más importante”, “la aparición

de la religión cristiana” (1980: 763)]: *toda* la Historia Universal (*Weltgeschichte*) sería al menos necesaria para explicar este único momento” (1980: 758-9). De ahí la “resolución” a la resignación: “¡cuántas guerras tuvieron que hacerse [...] para finalmente llevar a Europa al principio fundamental de paz que faculta tanto a Estados como a ciudadanos a dirigir su atención sobre ellos mismos y a concentrar sus fuerzas para un fin razonable!” (1980: 760). Así que la historia del joven profesor alcanza una explicación satisfactoria logrando por fin un meritorio *happy ending* para la “benefactora clase media (*Mittelstand*), la creadora de toda nuestra cultura” (1980: 759), la gustadora de las mejores perdices: *Ende gut, alles gut!*

Ya en este condensado de lo que entonces leía el joven ilustrado encontramos implícitamente pergeñado el boceto del concepto de Historia Universal. Y por supuesto, sus supuestos: elitismo alterofóbico, etnocentrismo europeísta, autocomplacencia epocal, inmovilismo paternalista, finalismo heterogónico, pacato irenismo, cosmopolitismo ingenuo, mesocratismo “democristiano”... ¡Toda una trufa hiperkantiana!

Pero antes que nada sigamos oyendo la voz de la cabeza filosófica, cuando se iba haciendo más explícita en su testarudez: “De la suma completa de estos sucesos destaca el historiador universal aquellos que han ejercido una influencia esencial, incontestable y fácil de observar, en la configuración *actual* del mundo y en el estado de la generación que vive actualmente” (1980: 762). El historiador va así superando la fragmentariedad del material de los datos y haciéndole cobrar a la Historia Universal, merced a la ayuda del entendimiento filosófico y su método analógico, categoría de ciencia: “El espíritu filosófico no puede demorarse en el material de la Historia Universal, de esta forma un nuevo impulso, que tiende a la armonía, puede

hacerse activo en él, impulsándolo irresistiblemente a asimilar todo lo de su alrededor a su propia naturaleza racional, elevando a *pensamiento* todo fenómeno que se le presente como el efecto supremo que él ha reconocido [...]. Empieza, fenómeno tras fenómeno, a eludir el ciego azar (*Ohngefähr*), la libertad sin leyes, y a acercarse a un conjunto armónico (que solamente existe, naturalmente, en su representación) como un eslabón adecuado. Pronto le resulta difícil persuadirse de que la secuencia de fenómenos que adoptaban tal regularidad e intencionalidad en su representación, vea desmentidas estas propiedades en la realidad” (1980: 764).

Ya ha dado el profesor Schiller el salto ontológico, la Historia Universal ya no es sólo subjetiva, sino también objetiva; ya no es sólo ciencia, sino también realidad, la realidad: el relato real que absorbe lo relatado. La realidad se supera entonces a sí misma y pasa a ficción y la ficción, a realidad. Lo que valdrá ya no será la historia, el curso histórico, sino el curso del profesor Schiller, su discurso, la Historia Universal. De ahí que declare sin empacho que el historiador filosófico: “entonces saca la armonía de sí mismo y la trasplanta fuera de él en el orden de las cosas, esto es, aporta un fin racional en el curso del mundo, y un principio teleológico en la *Historia Universal*” (1980: 764). Llega así el “fin” del hombre, el sueño fáustico de “parar” el tiempo, de detener la historia fijándola a perpetuidad: “El ser humano se metamorfosea y huye de la escena; sus opiniones huyen y se metamorfosean con él: sólo la historia (*Geschichte*) se queda en la escena, ciudadana inmortal de todas las naciones y tiempos” (1980: 765).

Schiller, toda vez que “todas las edades precedentes se han esforzado –sin saberlo o pretenderlo— por conducir a nuestro *humano* siglo” (1980: 766), está convencido de la utilidad de una tal concepción de la historia: “encenderá

una luz en vuestro entendimiento y un benéfico entusiasmo en vuestro corazón” (1980: 765); moraliza, y “al acostumbrar a los seres humanos a confrontarse con todo el pasado, y a anticiparse con sus conclusiones al lejano futuro, oculta los límites del nacimiento y de la muerte” (1980: 765); tranquiliza y serena el espíritu; desprejuicia y “nos cura de la exagerada admiración por la antigüedad” (1980: 766). Pero, sobre todas las cosas, emancipa, libera: “Un noble deseo —Schiller concluye de este modo su clase— debe arder en nosotros de realizar una aportación también de *nuestros* medios al rico legado de verdad, eticidad y libertad que recibimos del mundo pretérito y debemos devolver multiplicado al mundo venidero, y atar nuestra fugaz existencia a la cadena perenne por la que se deslizan todos los linajes humanos (*Menschengeschlechter*). Por distinto que sea el destino que les espere a ustedes en la sociedad civil, ¡todos ustedes pueden contribuir en algo! A cada mérito le está abierto un camino a la inmortalidad, a la verdadera inmortalidad, quiero decir, donde lo hecho vive y prosigue, aun cuando el nombre de su creador acaso quede atrás” (1980: 767).

Con estas emotivas palabras Schiller cierra su intervención en el aula y abre la intervención de la Historia en los asuntos humanos todos, pretéritos, presentes y por venir. La Historia Universal se adueña de todo, nada se escapa a su apropiación. Ella lo es del sujeto colectivo Humanidad. Su historia es la que narra: la historia del yo uno y total. Un yo que tiene un origen oscuro y salvaje, y una meta: la separación progresiva que va trazando la línea emancipatoria de la luz y de la civilización.

Es Schiller quien en 1789 levanta, así pues, acta constitucional de la “Historia Universal” como aquella historia que es universal por cuanto envuelve las historias en

la Historia, las historias múltiples en una sola: la Historia (el meta-relato [*grand récit*], diría Lyotard, 1984: 9) del progreso y la perfección de la humanidad en la libertad. Esta propuesta de “Historia Universal” representa la más conspicua expresión del proyecto ilustrado, del programa liberador de la Modernidad: la historia queda proclamada como proceso progresivo que envuelve unitariamente todo proceso histórico anterior con un objetivo final único: la libertad de todos; o lo que es lo mismo —pero expresado kantianamente—: la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad con la consiguiente emancipación de toda heteronomía y la correlativa imposición del señorío del hombre en el mundo³.

II

¿Por qué surge el programa de una Historia Universal como totalidad y unidad lineal a mediados del siglo XVIII y ha durado hasta la actualidad? Quizá por coincidir con el programa de la Modernidad, entendiendo por ésta la era del carácter autoimpositivo de lo *novum*, donde el hecho de la

3) El fracaso de este proyecto será precisamente el factor común de los cuentos postmodernos: “Que la modernidad como proyecto universalista de ‘civilización’ descansando sobre el optimismo de un progreso tecnológico ineluctable, sobre un sentido seguro de la historia, sobre un dominio racional y democrático de una realidad entregada a las diferentes utopías revolucionarias de un futuro emancipado, haya entrado en crisis en los años 70: tal es la evidencia masiva que unifica los diferentes discursos sobre la postmodernidad” (Buci-Glucksmann, : 41). Se trata de contar la agonía de los grandes ideales modernos, motivada por la ambigüedad de todos los efectos del progreso y de la emancipación de la modernidad (cfr. Baudrillard, 1998: 94-100). Y es que: “todas las tendencias coincidían en un punto [...] sólo gozaban de cierta legitimidad en la medida en que contribuían a la emancipación de la humanidad. Al cabo de estos dos últimos siglos, llegamos a la conclusión de que es preciso prestar más atención a los signos que indican un movimiento contrario. Ni el liberalismo, económico o político, ni los diversos marxismos salen incólumes de estos dos siglos sangrientos. Ninguno de ellos está libre de la acusación de haber cometido crímenes de lesa humanidad” (Lyotard, 1990: 91).

novedad se hace un valor⁴, como “la época en la que el hecho de ser moderno se ha convertido en un valor determinante” (Vattimo, 1989: 73) o el momento en que el mundo se acelera y se intenta dominar la aceleración vía *Beschleunigungskonformismus* (Marquard, 1986: 60): “si la historia está dotada de este sentido progresivo es evidente que tendrá más valor lo más ‘avanzado’ en el camino hacia la conclusión, aquello que esté más cerca del término del proceso” (Vattimo, 1989: 75).

El intento de dominar la aceleración mediante la conformidad con la misma aceleración comporta cuatro premisas: a) positivación ontológica de la mutabilidad, b) positivación ontológica de la fugacidad, c) positivación ontológica de la temporalidad y d) subjetivación “hipertribunalizadora” de la realidad. Aplicando con libertad el esquema marquardiano al respecto (cfr. Marquard, 1986: 60-64), voy a ir explicando una a una dichas premisas, que hacen del concepto de Historia Universal una, quizá la principal, de las etiquetas de la Modernidad filosófica.

La Historia Universal comporta efectivamente la positivación ontológica de la mutabilidad, de la variabilidad, en definitiva, del cambio. El relato metafísico clásico tomaba al movimiento como expresión del mal: predicar el devenir de una cosa indicaba el carácter limitado de la cosa, su imperfección, su maldad ontológica. El bien, por definición de la Metafísica, era, como Dios, inmutable e invariable, la estabilidad en sí. Dios era el bien. Pero heos aquí que la Modernidad con el desarrollo de las ciencias naturales iba gozando cada vez más de una capacidad prodigiosa para distanciarse —esto es, para controlarlo disponiendo de él— del mal físico: la enfermedad

4) “Como ley necesaria de la historia, el progreso implica la identidad axiológica entre *melius* y *novus*, esto es, la idea de que lo que es moderno, actual, es de por sí mejor que lo que ha pasado” (Chiurazzi: 13).

y sus dolores iban dejando de obedecer a encantamientos para entregarse a razones sobre las que la mano podía operar: la “quir-urgia”, la cirujía, desmedula el mal físico, lo desmalifica o bonifica. La Metafísica moderna, por medio de la Teodicea, hará lo propio con el mal metafísico, y a la larga, en un proceso metamórfico cuyo eco alcanza a nuestros días (¿no se nos hace hoy responsables de nuestra infelicidad, de nuestra ignorancia y hasta de nuestra fealdad?) con el mal gnoseológico, el moral y el estético. La teodicea de Leibniz (1710) —el neologismo es de él mismo, de 1697— teleologiza el mal mediante la idea de compensación (el mal se halla doquier compensado por el bien) y el denominado “pensamiento *bonum via malum*” (hay bien gracias al mal): el mal posee, así pues, una razón suficiente, ser condición de posibilidad del bien. Y esto es conjurar el mal, privarlo de su substancia, hacerlo bueno *ex tunc, ab origine*. Con lo que empalidece el pecado original: la *felix culpa* se hace más *felix* que *culpa*, casi sólo *felix*. O dicho más redondamente: no hay mal, sólo bien. Lo que nos parece malo realmente no es, según el optimismo leibniciano, malo, sino requisito “permitido” por Dios para el mayor de los bienes: la libertad (cfr. Marquard, 1982: 52-65 y 1981: 39-66). De este modo en la Modernidad, donde todo fluye y se disuelve, termina también disolviéndose la estabilidad como medida ontológica. Ahora la medida es lo propio de lo histórico: el cambio entendido como progreso y evolución. La Modernidad pasa así del mal de la fluidez a la fluidez del mal: haciendo de la necesidad virtud, vía *Beschleunigungskonformismus*, la historia pasa de vicio a virtud, la virtud de la Historia Universal.

Ligada a la de la mutabilidad se encuentra la positivación ontológica de la fugacidad o transitoriedad, de lo efímero y alterable. Al igual que le acontecía a la finitud, la vertiente del mal metafísico consistente en la caducidad encuentra

acogida metamórfica en el relato de la Teodicea: el mal de la transitoriedad se convierte en la transitoriedad del mal. En el relato moderno lo transitorio, lo novedoso, la moda, se convierte en lo bueno. La Historia Universal saluda lo efímero, y lo cultiva. Lo que adviene siempre es mejor pues acerca el presente de la historia a su meta: todo lo que surge ha de perecer para que la libertad se acerque cada vez más. Es más, hay, con tal de lograr el objetivo cuanto antes, que acelerar la quema de las naves del progreso. Y comoquiera que la distancia más corta entre el momento actual y la meta futura es la Revolución, hay que emprenderla, como mal menor, como mal bueno, como la quintaesencia del último, y ya definitivamente desmalificado, mal, como el ultramal superbien de la meta final de la historia. No hay tortilla sin huevos rotos, ni parto sin sangre: haciendo de la necesidad virtud, vía *Beschleunigungskonformismus*, la Revolución pasa de vicio a virtud, la virtud de la Historia Universal.

Positivizado el cambio, y convertida en deber histórico la aceleración de la velocidad, también han de positivizarse ontológicamente las, en consecuencia, incrementadas turbulencias del presente, ha de bonificarse la temporalidad. El discurso de la Metafísica clásica condenaba la finitud en el tiempo de las cosas: la duración de algo señalaba su maldad ontológica. La temporalidad era un *faible*, otro modo de mostrar la debilidad o falibilidad de un ente. El bien se asociaba, por el contrario, a la eternidad, al espacio donde no hay tiempo, pues era todo el tiempo, el transtempo. El clásico entendía, por consiguiente, la historicidad como índice de corrupción, de decadencia, de degeneración. La Modernidad, sin embargo, mediante el mecanismo optimizador del relato de la Teodicea, acogía arrobada el transcurso agitado de los días, invirtiendo la Ontología de lo inmutable. Y es la Historia Universal quien

eso justifica, por cuanto lo turbulento del presente se explica como consecuencia de un largo pasado que teleológicamente ha estado operando con el fin de preparar un futuro mejor del que las agitaciones actuales serán causa o medio. La dimensión temporal es entonces imprescindible cauce para el despliegue universal del género humano. Con lo que, haciendo de la necesidad virtud, vía *Beschleunigungskonformismus*, la temporalidad pasa de vicio a virtud, la virtud de la Historia Universal.

La Historia Universal representa, por último, la expresión, por antonomasia, del carácter “tribunalizador” de la Modernidad. Ésta comienza sospechando de todo, dudando de la legitimidad de cualquier cosa presente. Todo ha de mostrar o exhibir su credencial de inocencia ante el más alto tribunal, el de la Razón. Y bajo un presupuesto de este cuño la realidad resulta cada vez más procesualizada, vista como una vista, como proceso. La Teodicea da un paso adelante en esta dirección en tanto que se atreve a sentar a Dios en el banquillo de los acusados para que dé cuenta o razón (es idéntica cosa), como creador del mundo, de la presencia del mal en el mismo. El proceso, como es sabido, se vendrá a saldar con la eliminación de su poder redentor en la medida en que el mal es teleologizado de modo inmanente, pues en este mismo mundo hay una razón suficiente que lo autoriza: la libertad humana. Pero a Dios aún le quedaba el atributo de creador. Lo perderá conforme el sujeto moderno se vaya constituyendo en yo trascendental que dicta las leyes de la objetividad: el *ich* del idealismo alemán ya ha desdivinizado el mundo y se ha hecho a sí mismo divino: el yo es Dios. A ese yo que se ha convertido en condición de posibilidad de toda experiencia, no sólo de la natural, sino también de la histórica, a ese sujeto de la historia, la Historia Universal lo

llamará “Humanidad”. Y claro es, de la misma manera que la Teodicea le exigió a Dios rendir explicación del mal, ahora su metamorfosis, la Filosofía de la historia, procesa al nuevo creador, al hombre. La Historia Universal comporta así una “Antropodicea” donde el hombre tiene que defenderse de la imputación de responsabilidad por el mal en el mundo. La Historia Universal resulta ser, como dice Hegel parafraseando un verso (se trata del conocido poema *Entschluss*) del propio Schiller, el Juicio Universal. Cioran, aun cuando con inversa valoración, lo señaló al contar que “La creencia en el Juicio Final ha creado las condiciones psicológicas de la creencia en el sentido de la historia; aún mejor: toda la filosofía de la historia no es más que un subproducto de la idea de Juicio Final” (Cioran: 126). Y en este juicio el argumento de la defensa ha sido muchas veces el de acusar a los hombres, pero no a todos: los culpables son los hombres, pero los otros hombres, bien pueblos ajenos (actitud burguesa defensora del colonialismo y del imperialismo), bien la clase burguesa (actitud del crítico del colonialismo y el imperialismo), bien la raza judía (actitud nazi defensora de la supremacía de la raza aria). Lenin representa, en este sentido, un óptimo ejemplo de fidelidad a la Historia Universal. Los responsables son los demás, pero nunca los agentes del bien futuro, los benefactores del porvenir, la vanguardia. Con lo que, haciendo de la necesidad virtud, vía *Beschleunigungskonformismus*, el proceso (el progreso) pasa de vicio a virtud, la virtud de la Historia Universal.

Bajo estas premisas la Metafísica se hace historia: la Modernidad procede a la historización de la Ontoteología. Y de este modo el nihilismo propio de la Metafísica, negador del carácter realmente real del mundo del devenir, queda a su vez negado. La Modernidad positiviza el más acá y logra satisfactoriamente la superación del nihilismo de la

trascendencia: la Historia Universal conjura el nihilismo trascendente. Ahora bien, que la Metafísica se haga historia comporta asimismo que la historia se haga Metafísica (la historia, el devenir, es el nuevo trascendental moderno). La Metafísica se metamorfosea en historia, pero sigue siendo Metafísica. El esquema monoteísta sobre el que se cimentaba la Metafísica de la trascendencia, negador del politeísmo, que auspiciaba las historias varias, la polimítica, no quiebra, sino que se mantiene reforzado: el monomito se hipertrofia. Ahora sólo hay una historia: el gran metarrelato Historia Universal, que, como Dios, todo lo abarca y juzga: la Historia Universal es —así lo cantó Schiller— el Juicio Universal, la auténtica Teodicea —así lo contó Hegel—. La Historia Universal puede ser entendida entonces como una suerte de continuación por otros medios de la Historia Sagrada, por medios profanos, inmanentes. La inmanentización de la trascendencia conserva todos los caracteres de la trascendencia, incluido éste, la trascendencia misma, aplicada ahora a la inmanencia. Historia, Humanidad y Progreso-Libertad constituyen la nueva trinidad divina, tres personas distintas y una sola verdadera, la nueva historia, el nuevo mito, el mito de lo nuevo. La cronofobia de la Metafísica se convierte así en Metafísica de la cronofilia. La cronolatría queriendo lograr la superación del nihilismo cae en el nihilismo de la superación (Sloterdijk: 121). De la liquidación de lo móvil se ha pasado a la liquidación de lo inmóvil (especular es liquidar los inmuebles), pero sigue siendo liquidación: todo cuesta, mas nada vale. Y es que la Ilustración en el fondo no hace sino amplificar la metáfora —evoquemos a Derrida— heliocéntrica y fototrópica, fundacional de la Filosofía (mito de la caverna) y del monoteísmo (luz sedicente de Cristo). La inmanentización de la trascendencia operada por el Iluminismo exagera el modelo de la presencia, la

preterición —recordemos a Heidegger— de la diferencia, da a luz —que diría Sloterdijk: 107— al “nihilismo fotológico”.

III

Pero antes de seguir hablando del nihilismo, que será el *Leitfaden* de fondo de este cuento hasta el final —cifraré su desenlace—, me gustaría retroceder un poco, para recordando las premisas del concepto de Historia Universal hacer una cuestión en principio menos mediata que la del nihilismo, en cuanto esta última ya forma parte de la respuesta. “La cuestión a la que me refiero es la siguiente: hoy en día, ¿podemos continuar organizando la infinidad de acontecimientos que nos vienen del mundo, humano y no humano, colocándonos bajo la idea de una historia universal de la humanidad?” (Lyotard, 1990: 35) Esta pregunta tiene una importancia enorme desde un doble punto de vista, por sí misma y por quien la formula, que no soy yo, sino aquel que inventó en 1979 el nombre, al menos para la Filosofía —el sociólogo americano Amitai Etzioni ya lo había empleado once años antes, y el crítico literario Ihab Hassan lo venía usando sistemáticamente desde 1971, y figuraba en el título de un libro de 1926, y como adjetivo se encuentra ya a comienzos de los setenta del siglo antepasado— de “Postmodernidad”, el francés Jean François Lyotard (cfr. Marín-Casanova, 1998). De manera que el *quis* y el *quid* de la cuestión se interrelacionan entrañablemente. Y es que desde Lyotard podemos entender la condición postmoderna —este sintagma de acusativo en cursiva te da el título de la obra en que nació el término de nuestra época— como experiencia del final de la historia.

En efecto, Lyotard entiende como propio de la condición postmoderna la pérdida de confianza respecto de los grandes

relatos o metarrelatos⁵, la incredulidad ante los dispositivos metanarrativos de legitimación, los cuales trasuntando una Filosofía de la historia vienen a proponernos un final feliz, la libertad. Ocho años después, en el capítulo del libro del que hemos extraído la pregunta, *La postmodernidad explicada a los niños*, de estilo epistolar, en “Misiva sobre la historia universal”, podemos leer lo siguiente: “El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperarlo, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad” (Lyotard, 1990: 36).

Y, claro, si tomas como premisa mayor que la Postmodernidad desconfía de los metarrelatos, y como premisa menor que los metarrelatos comportan una Filosofía de la Historia Universal, se impone la conclusión de que la Postmodernidad pone en entredicho la Historia Universal. O

5) “el gran relato ha perdido su credibilidad” (Lyotard, 1984: 73).

expresado de otro modo: podemos considerar la Postmodernidad como el pensamiento del final de la historia. Con lo que la cuestión del final de la Modernidad se substanciaría en la cuestión del final de la historia. Lyotard no llega a contarla así, se limita a razonar el porqué de una respuesta negativa a la cuestión sobre la posibilidad actual de una Historia Universal. Lo primero que destaca es que si preguntamos si podemos continuar organizando, etc., presuponemos que antes ocurría así, y, en efecto, eso era lo propio de la Modernidad y sus metanarraciones legitimadoras. La segunda aclaración sobre la cuestión radica en que dicha pregunta comporta un nosotros, un sujeto del gran relato, un yo colectivo que de consuno queda en entredicho al desconfiar del relato mismo: el estatuto del sujeto moderno, negador por absorción, de la tercera persona ha devenido cuestionable. La tercera observación de Lyotard sobre la pregunta va referida a la expresión interrogativa contenida en ella “podemos”, no sólo en cuanto mienta una posibilidad —posibilidad que como categoría modal no implica que tenga lugar ni que no lo tenga la prosecución de la Historia Universal, sino que efectivamente tendría lugar el hecho de que tenga o no tenga lugar— mas, sobre todo, se mienta una capacidad, y esto, fuerza y competencia, quizá le falten al desfallecido sujeto contemporáneo: “Sin querer decidir sobre el terreno si se trata de hechos o de signos, los datos que podamos recoger acerca de este desfallecimiento del sujeto moderno parecen difíciles de recusar. Cada uno de los grandes relatos de emancipación del género que sea, al que le haya sido acordada la hegemonía ha sido, por así decirlo, invalidado de principio en el curso de los últimos cincuenta años. —Todo lo real es racional, todo lo racional es real: ‘Auschwitz’ refuta la doctrina especulativa. Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional. —Todo lo proletario es comunista, todo

lo comunista es proletario: ‘Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980’ (me quedo corto) refutan la doctrina materialista histórica: los trabajadores se rebelan contra el Partido. —Todo lo democrático es por el pueblo y para el pueblo, e inversamente: las ‘crisis de 1911, 1929’ refutan la doctrina del liberalismo económico, y la crisis de 1974-1979’ refuta las enmiendas poskeinesianas a esta doctrina” (Lyotard, 1990: 38-39).

Desde luego, es discutible —y el propio Lyotard establece una cláusula de caución— que un hecho pueda refutar una teoría, pues un hecho es hecho desde una teoría, se lee bajo una interpretación, está siempre cargado teóricamente. No obstante, no cabe duda, y esto es lo relevante, que hechos como los señalados por Lyotard tienen mucho que ver en lo decisivo de la Postmodernidad en tanto que desfundamiento de la fe en los grandes discursos modernos de legitimación histórica⁶.

IV

Otra forma más “especulativa” y explícitamente hermenéutica de entender la Postmodernidad como pensamiento del final de la historia, son las aportaciones del abanderado del *pensiero debole*, el italiano Gianni Vattimo, cuyo cuento quisiera, aun cuando rapsódicamente, contar. Primero veremos las posiciones más directas e inmediatas, atendiendo después al núcleo que las imanta. Muchos son los textos donde Vattimo se pronuncia sobre nuestro asunto, algunos artículos suyos llevan por título “El fin del sentido emancipador de la historia” o “Postmodernidad y fin de la historia”, pero quizá donde de modo más explícito discuta la

6) “En Auschwitz se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó destruirlo. Se trata del crimen que abre la postmodernidad” (Lyotard, 1990: 31).

posibilidad de una Historia Universal sea en “El consumidor consumido”. Aquí lo hace con el siguiente tenor: “Hoy, que sería posible técnicamente escribir una historia universal, representar ‘todo’ lo que ocurre, precisamente hoy la misma idea de una historia universal resulta impensable; no sólo porque es impensable cualquier mapa que se identifique totalmente con el territorio, sino sobre todo porque, cuanto más posible técnicamente se vuelve informar sobre todo, tanto más imposible se torna hacerlo desde un punto de vista unitario, hegemónico. Un punto de vista como éste es el que hacía posible, en el pasado, la idea de una historia. Pero hoy la generalización de la comunicación también ha promovido y hecho explícitos los ‘conflictos de interpretación’, no sólo como conflicto entre mundos culturales diversos [...], sino también como surgimiento de culturas ‘locales’, de subculturas, de etnias y ‘dialectos’, en el interior de la cultura occidental [...]. Es así cómo se multiplican los agentes de interpretación, los puntos de vista, las ‘historias’; y se hace evidente que no hay una sola interpretación verdadera, por tanto una sola realidad, sino interpretaciones diferentes; por cierto no equivalentes, pero tampoco discernibles tomando por base el criterio de la correspondencia con las cosas como ‘son’” (Vattimo, 1990a: 40-41).

Para Vattimo, efectivamente, cuando ya no se puede hablar de un centro alrededor del cual poder reunir u ordenar y hacer girar los acontecimientos, cosa implícita en la consideración de la historia como algo unitario, se acaba la Historia Universal y con ella la Modernidad. Y con la Modernidad, sus mitos. Así, también se acaba el mito del progreso, “el paganismo de los imbéciles” —como cantó Baudelaire— pues “la condición para concebir la historia humana como realización progresiva de la humanidad auténtica estriba en que pueda ser vista

como proceso unitario. Sólo si existe la historia se puede hablar de progreso” (Vattimo, 1989: 74). Y la propia noción de humanidad se ha revelado ideológica en cuanto reductora de los individuos de todos los tiempos a la figura del hombre europeo moderno, etnocéntrica en tanto que suponía a los europeos (no ya como una y acaso preferible, sino) como la mejor forma de humanidad. Y esto no es sólo un conjunto de eventos teóricos, sino que han ocurrido muchas cosas en el plano fáctico; los llamados pueblos “primitivos” al rebelarse (fin del colonialismo y del imperialismo) y el advenimiento de la sociedad de la comunicación y de consumo masivo han ido “volviendo problemática, de facto, una historia unitaria, centralizada. El ideal europeo de humanidad se ha ido desvelando como un ideal más entre otros, no necesariamente peores, que no puede, sin violencia, pretender erigirse en la verdadera esencia del hombre, de todo hombre” (Vattimo, 1989: 77). Y, desvelado el fondo mítico de los ideales de progreso y humanidad⁷, también le ocurre otro tanto al correlato de esos dos junto con los cuales se vertebra la noción de Historia Universal: la Libertad, la libertad en mayúsculo singular. El fin de la Modernidad coincide con el fin del sentido emancipador de la historia: el metarrelato o metahistoria de la Libertad ha concluido. Esto es afín a lo que dice Lyotard, pero no es exactamente igual. De hecho, el italiano ha querido desmarcarse explícitamente de la postura del francés. Merece la pena que nos detengamos brevemente, sin llegar a perder el hilo de nuestro cuento, en el punto de divergencia entre Vattimo y Lyotard.

7) Es —como diría Baudrillard— no sin una punta de resentimiento metafísico, “el fin de las estrategias fatales, comienzo de las estrategias banales”. Por eso “nuestra esfera es la del final de la historia” (Baudrillard, 1984: 60 y 14, respectivamente).

El metarrelato emancipatorio ha terminado, pero no *tout court*, pues es lo único que tenemos. En efecto, tal vez se pudiera decir que Vattimo piensa que el sentido de la historia ya no tiene sentido, coincidiendo así con Lyotard, ya no tiene sentido “fuerte”, pero sí, divergiendo entonces de Lyotard, un sentido “débil”: el sentido de su sinsentido. El sentido (“débil”) de la historia radicaría en su falta de sentido (“fuerte”). La muerte de la historia no consiste en un simple dejar atrás la historia: “Las grandes narraciones legitimantes, la filosofía de la historia, no han pasado y desaparecido del todo, como quería Lyotard; se han vuelto problemáticas, pero, así y todo, constituyen el único contenido de nuestro pensamiento y de nuestra cultura” (Vattimo, 1986b). Luego “no pueden darse por acabados del todo los metarrelatos. Incluso Lyotard [...] usa aún una *legitimación narrativa*. Sostengo, así pues, que la postmodernidad se legitima sólo sobre la base del relato del fin de los relatos” (Vattimo, 1997: 82).

Y es que para Vattimo, frente a Lyotard, quien expresamente se muestra en contra, decir que los metarrelatos se han agotado comporta afirmar un nuevo metarrelato, el metarrelato del fin de los metarrelatos como principio de lectura, como hilo conductor⁸. Y esto, me atrevo a sostener, no es una paradoja que como la de Epiménides el mentiroso se pueda resolver apelando a la teoría de los tipos. Pues sólo desde

8) Se trata de que “darse cuenta de que se han acabado los metarrelatos no quiere decir simplemente abrirse a una pluralidad de la que no podemos decir otra cosa sino que debe ser plural, sino intentar comprender por qué y cómo los metarrelatos han acabado y usar este ‘porqué’ como hilo conductor para juicios, elecciones éticas, etc. [...]. Es menester afirmar que el paso a la postmodernidad indica una dirección: de las unidades fuertes a las multiplicidades débiles, del dominio a la libertad, del autoritarismo a la democracia [...]. El paso de la modernidad a la postmodernidad es el paso de estructuras fuertes a estructuras débiles” (Vattimo, 1997: 82-3).

una cierta metanarración se puede decir que determinados hechos confutan determinados metarrelatos. La disolución de las meta-historias no puede ser, como cree Lyotard, completa: “Es evidente que en la idea misma de que las grandes filosofías de la historia han acabado hay una filosofía implícita de la historia, una secreta convicción de que nuestro deber consiste en levantar acta de este fin y comportarnos consecuentemente” (Vattimo, 1986b). Es decir, Vattimo no acepta la connotación “apocalíptica” del final de la historia lyotardiano, como si el final de la historia consistiera en una mera liberación de la modernidad, equivocada en cuanto simple conciencia deformada y deformante, “ideología”: “Esta pérdida, para Lyotard, es irremediable, e indica el fracaso del proyecto moderno: un fracaso con el que, se sobreentiende, no se pierde nada, pues, en realidad, tales ‘metarrelatos’ legitimantes no han sido nunca otra cosa que expresión de la violencia ideológica” (Vattimo, 1991: 17).

Probablemente no sea Vattimo del todo justo con Lyotard, pues el mismo francés declaraba, y en fecha anterior a las consideraciones del italiano sobre él, al diario *Libération* (21-22/VI/86) que: “Por lo que concierne a la reevaluación de la modernidad, no somos exactamente sus hijos, pero nos hemos convertido en niños con respecto a ella. No sabemos muy bien lo que significa y estamos obligados a retomarla [...], tengo una vieja relación con la infancia: creo que las personas que no se han perdido son aquéllas que han conservado su ‘infancia’ junto a ellos. Ésta es, a su vez, una cosa que obstaculiza la idea cartesiana de modernidad, poner las agujas a cero, decretar el Año Uno del pensamiento nuevo [...]. Si la idea postmoderna tiene algún sentido es precisamente porque indica que esta ruptura es imposible o muy peligrosa. No es verdad que se

puedan poner las cosas a cero, el pasado moderno está ahí, es decir, 'la infancia'. Lo que es interesante es interrogarla”.

Aquí, desde luego, el tono de Lyotard no es decididamente catastrófico: no parece que la solución al problema del fin de la Modernidad consista en un dejarla atrás sin más, en otro progreso. No obstante, sí está claro que Lyotard, en cualquier caso, rechaza que la declaración del sinsentido de la historia comporte ya un cierto sentido del sinsentido de la historia. Éste es, en cambio, el derrotero emprendido por Vattimo, lo que le procura enlazando con la “destrucción” de la Metafísica en Nietzsche y Heidegger un recorrido de muy largo alcance filosófico.

En efecto, Nietzsche con su tópico de la “muerte de Dios”⁹⁾ y Heidegger con su tópico de la “época del final de la Filosofía” supieron hurgar en las entrañas nihilistas de la Metafísica. Con ellos, tal vez incluso más allá de sus intenciones, se acabó el cuento de la Metafísica, la historia de la Metafísica y la Metafísica de la historia. Con ellos la Modernidad llegó a su crepúsculo y se terminó la historia. Y es en ese horizonte —línea que no existe, pero sin la cual no hay diferencia— crepuscular de la Modernidad donde podemos ubicar la Postmodernidad, no como nueva época —en el horizonte no hay nada— sino como el occidente u ocaso de la historia: la Postmodernidad puede considerarse así como el cuento del final del cuento de la Historia Universal.

9) Huelgue decir que afirmar el *Gottestodt* no significa decir que Dios no exista, cosa que supondría una nueva afirmación metafísica sobre la realidad (cfr. Rorty y Vattimo: 97), cuando es justo con la posibilidad de semejantes afirmaciones con lo que ya no se cuenta en la Postmodernidad. De hecho, el pensador postmoderno, como hermeneuta, lo que ofrece como “prueba” es *una* historia, un cuento o mito, es decir, una interpretación (valiosa hasta que otra la desmienta), y no una “descripción objetiva de hechos” (cfr. Vattimo, 1995: 62).

Ciertamente, ya consideremos la condición postmoderna como actitud de desconfianza ante los grandes metarrelatos legitimadores o como declaración del final del sentido emancipador de la historia, Nietzsche y Heidegger nos trajeron al pensamiento (al plano de la efectividad lo empezó a hacer la fotónica, luego la “liberación” del poder nuclear, y después la Cibernética y demás TICs de la Postmodernidad) la posibilidad de pensar el fin de la historia. De ellos hemos aprendido que en la Ilustración hay mucho cuento (ya sus vísceras embutían la novela de *El sobrino de Rameau*), mucho de mito, que el mito iluminista de la emancipación como tal mito no emancipa, no ilumina, sino que oscurece y reduce: “La unificación de la historia del planeta, ese sueño humanista que Dios ha permitido que se llevara a cabo, va acompañada —según relata Kundera: 21— de un vertiginoso proceso de reducción [...]. La unidad de la humanidad significa: nadie puede escapar a ninguna parte”¹⁰. Sólo desde el punto de vista de los vencedores —nos contó Bejamin— aparece el proceso histórico como tal “proceso”, como curso unitario y dotado de racionalidad, como universal.

Y es que en el horizonte liminar de la Modernidad la humanidad “una”, tan hija del universalismo kantiano, se vuelve contra su imperativo, mostrando su cara ideológica. Ha querido monóticamente imponer un único modo de ser hombre, ignorando las múltiples vías de acceso a lo humano, con lo que ha terminado por apoderarse total(itaria)mente de

10) De algún modo se puede decir que la Postmodernidad descrea de las utopías precisamente porque se han realizado exhibiendo su intrínseca contrafinalidad. “No hay que creer que vivíamos la realización de una mala utopía: vivimos ni más ni menos la realización de la utopía, es decir, su hundimiento en lo real” (Baudrillard, 1984: 64). Y es que: “Como la consumación es perfecta, ya no quedan otros mundos, ya no quedan imposibles, ya no queda trascendencia en que refugiarse” (Baudrillard, 1998: 83-4).

los hombres. La Historia Universal pretendiendo hacer del hombre un Dios ha hecho de él un pobre diablo. Con su afán de hacer de la humanidad un fin en sí mismo ha convertido a los hombres de las épocas pasadas en instrumentos del presente y a los contemporáneos en instrumentos de los salvadores, de la vanguardia redentora, capaz de acabar con el hombre para levantar el templo de la humanidad. Éste es el triste resultado de la Filosofía de la Historia Universal: el pretendido triunfo *de* la humanidad sólo se logra *sobre* y *a costa de* la humanidad.

Ahora bien, si lo propio de la Metafísica era la lógica de la apropiación, la consecución del fundamento, en virtud del cual cifrar —para apoderarse de— toda realidad y toda la realidad (recuerda la caracterización ontoteológica de la Metafísica según Heidegger) y ello lleva a la consagración de la idea de dominio, exacerbada por la técnica moderna, máxima expresión de la disolución del ser, de la reducción del valor de uso a valor de cambio, de la nada, del nihilismo, la superación de la Modernidad —época que desde Heidegger vemos como Metafísica de la subjetividad, Metafísica donde queda hipertrofiada la tradición metafísica clásica— y de su gran ídolo, la Historia, no puede ser una superación, a su vez, metafísica, eso sería sólo una superación nihilista. O dicho de otra manera, el abandono de la Modernidad y de su ideal de historia, de la Historia Universal, no puede ser un abandono moderno. Esto es casi de perogrullo, pero conviene subrayarlo, si pretendes “ir más allá” —la propia perífrasis es constitutivamente moderna y hay que entrecomillarla— de la Modernidad mediante métodos modernos nunca irás más allá de la Modernidad.

Por consiguiente, la Postmodernidad no puede ni quiere negar la Modernidad¹¹, no es una novedad respecto de la Modernidad, sino la constatación de la disolución de la moderna categoría de lo *nuevo*. Lo “post” (cfr. Lyotard, 1990: 89-93, y Vattimo, 1986a: 10) no alude, en consecuencia, a una nueva época —pensar así sería pensar modernamente—, sino al abismamiento de la época en la que era posible pensar en nuevas épocas. Lo “post” se refiere a la situación actual en que el progreso se ha convertido en hacha niveladora que impide en su homogeneizador indiferentismo toda diferencia, en que el progreso resulta repetición de lo igual, en que el progreso se ha transformado —como había advertido Gehlen— en *routine*¹². La Postmodernidad se mueve, entonces, en el horizonte de la Modernidad como su crepúsculo, como atenuación de la luz moderna, como tematización seria¹³ de la historia del fin de la historia.

11) “La postmodernidad, más que un tiempo, es un talante. Es la modernidad que, al desarrollar sus propios mitos, ha llegado a descubrir sus propios engaños” (Mardones: 10-11).

12) “Si la postmodernidad es la experiencia de un final, lo es ante todo como experiencia del final de la historia. En los términos preconizados por Arnold Gehlen (1904-1976) la postmodernidad sería una *post-histoire*, una época post-histórica, en el sentido de que se colocaría más allá de la concepción de la historia propia de la modernidad, declarando con ello la propia inconmensurabilidad respecto de este paradigma. En semejante sentido, en el término ‘postmodernidad’ el acento recae antes en el prefijo ‘post’ que en el nombre ‘modernidad’: la postmodernidad indica una condición que tiende a hacer saltar todo ligamen de continuidad, o mejor, en la que el tema de la reconstrucción de una continuidad (histórica o ideal) se hace problemático y se despliega según coordenadas plurales, divergentes, alternativas, fragmentarias” (Chiurazzi: 18-9).

13) En contraste con la “tematización seria” tendríamos el caso de quien, sin embargo, dio popularidad a la noción de final de la historia, inspirado en la interpretación kojéviana de ese *locus* hegeliano, Francis Fukuyama (de cuyas varias contribuciones, al compendiarlas todas, destaca *El fin de la Historia y el último hombre*). La “tematización popular” del que fuera consejero intelectual del gobier-

V

La expresión “tematización seria” es de Vattimo a cuyo relato, sin haberlo dejado del todo, quisiera regresar, para precisar más en qué sentido podemos superar la Modernidad y abandonar la historia. Pues no basta con reconocer el nexo historia-metafísica y consiguientemente abandonar ambas a la vez como prácticas obsoletas, como hábitos en desuso de los que nos hemos librado. Ciertamente podría valer la idea de Postmodernidad como fin de la historia, en el sentido de que la idea de historia es una invención de la Filosofía, y especialmente, de la metafísica, religiosa primero, y después moderna, y de que la pérdida de importancia de la tradición filosófica coincide con la pérdida de sentido del apelar a la historia. Pero la cosa, al menos para Vattimo (para Rorty y Lyotard, perdida felizmente la batalla legitimista, la cuestión vendría a ser antes *facti* que *iuris*), no es tan sencilla, pues ¿desde dónde señalaríamos el error? Así, en alusión “crítica” —entrecomillando asimismo la voz “crítica” en cuanto constitutiva también de la Modernidad sobre la que queremos operar el desmarque— a Lyotard afirma Vattimo: “Pensar lo postmoderno como fin de la historia, como el final del fin, no significa, entonces, darse cuenta de que la cuestión hubiera ya dejado de proponerse, sino, al revés, situar en el primer plano de una atención central la cuestión de la historia como raíz de legitimaciones. El vínculo de lo postmoderno con lo moderno,

no de Ronald Reagan podría redescibirse diciendo que la historia ha alcanzado su meta o fin porque el metarrelato neoliberal ha cumplido su finalidad triunfando definitivamente. Frente a ello, conviene subrayar que “la pérdida de confianza en los grandes relatos de legitimación histórica” (te recuerdo la definición lyotardiana de la “condición postmoderna”), que aquí asociamos al final de la historia, no supone que alguno de los metarrelatos haya conseguido su fin, sino, antes al contrario, el fracaso final de toda metanarrativa histórica (cfr. Marín-Casanova, 2005: 121-124).

en este sentido, es aquél descrito por Löwith: el de Nietzsche con la visión hebraico-cristiana del tiempo. La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la postmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación. Es decir, que no se trata simplemente de lo que viene después y se distingue, en positivo, de la modernidad, mediante otro principio; pues, de todos modos, si hay otro principio, éste no es heterogéneo a la legitimación historicista, como no es tampoco una mera ‘variación’ suya, ya que no puede construirse sino sobre la base de una relación crítica y de confrontación respecto del principio precedente” (Vattimo, 1991: 20-21).

La Postmodernidad viene a ser, así pues, una distorsión del modo metafísico de experimentar la historia y la temporalidad, una quiebra de la legitimación historicista o moderna, que se sustentaba en el irenismo de una concepción lineal-unitaria del tiempo histórico, un navío, mítico ciertamente, un buque fantasma que llevaba clavada, como *ancilla progressus*, a la humanidad. Superar esa concepción sólo cabe prolongando su “derrota” en el doble sentido castellano de continuar la travesía y de pérdida. Creo que así podemos entender que Vattimo sostenga que a la hora de “tratar de pensar que si la historia debe todavía tener un sentido, éste hay que buscarlo en la pérdida del sentido. La única filosofía de la historia que aún podemos profesar tras el fin de la filosofía de la historia (mito del progreso, de la revolución, etcétera) es la que toma como propio el fin de la filosofía de la historia” (Vattimo, 1986b).

Y es que permanecer varados en el naufragio de la Modernidad, en el sinsentido, no es más que quedarte anclado en el nihilismo metafísico y moderno, puramente reactivo y pasivo, proponer una vez más un fundamento o sentido: el sinsentido. Cuando del estancamiento del nihilismo sólo puedes

salir —valga la paradoja— no saliendo, sino consumándolo. En efecto, ya te referí con anterioridad —citando a Sloterdijk— que la superación del nihilismo sólo conduce al nihilismo de la superación. Para superar al nihilismo sin superarlo Vattimo recurre a la distinción heideggeriana —al parecer ya radicada en Nietzsche— entre dos formas de decir en alemán “superación”, que aun cuando en el habla coloquial cotidiana prácticamente se confunden, poseen matices semánticos distintivos muy peculiares y asaz solventes para la cuestión. Se trata de la distinción entre *Überwindung* y *Verwindung*.

Überwindung es la superación que rebasa algo dejándolo atrás, desplazando una cosa por otra. La lógica dinámica de la Metafísica y de su conspicua expresión historicista moderna es precisamente una lógica *überwindend* por cuanto a un fundamento o *Grund* opone otro fundamento que entiende como más adecuado o auténtico. La Historia Universal o, como dice Vattimo, el historicismo moderno “para Heidegger, como ya para Nietzsche, es metafísica en acto, por cuanto despliega la fuerza del *Grund* como capacidad de fundar y refundar (renacimiento, revolución) épocas, comportamientos y vicisitudes humanas” (Vattimo, 1991: 24). Y fundar, para el tándem Nietzsche-Heidegger es nihilismo, luego si en afán *überwindend* queremos oponer un fundamento nuevo, recogeremos un nuevo nihilismo.

Verwindung, antes al contrario, es la superación que no abandona o deja atrás lo que supera, sino un largo adiós, una despedida constantemente vinculada a aquello de lo que se despide, en continua remisión a lo superado, como quien se repone de una enfermedad. En la Postmodernidad la nave moderna ha perdido su brújula metanarrativa, pero sigue su derrota remitiéndose a ella de modo *verwindend*, conllevando su derrota. “Postmoderno, podemos traducir, es lo que

mantiene con lo moderno un vínculo *verwindend*” (Vattimo, 1991: 24). Y así —como a continuación te relataré— se puede lograr un “metarrelato paradójico” que mediante su apología logra una superación ya no metafísica, sino “postmetafísica” del nihilismo.

En efecto, asumir el nihilismo, “resignarse” a que del ser ya no te quede nada, aceptar que el ser ya no sea, sino que acaezca, o lo que es lo mismo, concebir el ser ya no como fundamento o estructura permanente y estable, como substancia “auténtica” a la que todo ente en tanto que verdadero o real ha de adecuarse, conllevar la pérdida del sentido de realidad, soportar la “levedad del ser”, lleva a la des-realización del nihilismo: la experiencia *verwindend* del nihilismo, su consumación activa, supone la conjura del nihilismo. Así, manifiesta Vattimo que: “para el nihilista consumado ni siquiera la liquidación de los valores supremos es el establecimiento o el restablecimiento de una situación de ‘valor’ en el sentido fuerte del término, no es una reapropiación porque lo que se ha hecho superfluo es cabalmente lo ‘propio’ de cada cual (aun en el sentido semántico del término). ‘El mundo verdadero se ha convertido en fábula’ dijo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*. Y aquí no se trata empero del ‘presunto’ mundo verdadero sino que se trata del mundo verdadero *tout court*. Y si bien Nietzsche agrega que de esa manera la fábula ya no es tal porque no hay ninguna verdad que la revele como apariencia e ilusión, la noción de fábula no pierde del todo su sentido. En efecto, la fábula impide atribuir a las apariencias que la componen la fuerza contundente que correspondía al *ontos on* de la metafísica” (Vattimo, 1986a: 28).

Y esto es la apertura a la “macbethización” o “segismundanización”, a la “romantización” del mundo y del yo, a una experiencia fabulizada de la realidad. El ser *geschiet*,

sucede, declina, se historiza. Todo “es” ahora historia, pero ya no una Historia —la historia una, *la* Historia, es una historia—, sino historias. Todo “es” texto, relato, narración, historia, cuento: “el mundo en que la verdad se convirtió en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que no es ‘ya auténtica’, que no es la experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es ya auténtica, porque la autenticidad —lo propio, la reapropiación— ha perecido ella misma con la muerte de Dios” (Vattimo, 1986a: 29). Y esto es nihilismo, pero no un nihilismo resentido, pasivo, aún nostálgico por la pérdida de lo fuerte, fundamentalista o reactivo, esto es, configurado por reacción con los mismos caracteres de fuerza terminante propios de la autenticidad, sino *nihilismo activo*: nihilismo, por cuanto asume el debilitamiento de la fuerza terminante de la “realidad”; activo, porque se abre positivamente a la aventura de la pérdida del *Grund*, del fundamento, porque asume el desfondamiento, la instalación fabulosa en la falta de fundamento, en el abismo o *Abgrund*, donde ya no hay un sujeto divino —sea Dios o la Humanidad— que sujete una historia auténtica o de verdad, una Historia una, la Historia Universal.

Ciertamente, muerto Dios, derribada su última imagen, es decir, hundido el muro de la vergüenza universal, el único papel que quizá te quede sea el de certificar la defunción de la historia, el de reconocer el final de la historia. Pero, claro es, el final no de toda la historia, sino el del monstruo moderno llamado “Historia Universal”, el final de la historia homogénea y uniformadora, unitaria, monodimensional, basada en el mito ilustrado de la emancipación que como tal mito no emancipa. Y así, alcanzado el momento de la desmitificación de la desmitificación, momento del tránsito de lo moderno a lo postmoderno (cfr. Vattimo, 1989: 131), pensando la

“diferencia” histórica, reconociendo como única posibilidad de aventura humana el nihilismo al que nos ha abocado el —valga la paradoja— triunfo fracasado de ese proyecto globalizador y planetario, poder anunciar el nacimiento de una historia pluralizadora y heterogeneizadora, polidimensional, la “historia multiversal” (Marquard, 1986: 54).

El crepúsculo de la Modernidad, experimentado ya no *überwindend*, sino *verwindend*, sigue siendo crepúsculo, pero así visto, deja de ser ocaso, un crepúsculo vespertino, para tal vez pasar a ser un crepúsculo matutino, alborada. Esta posible aurora en la que ya no podemos, como creía nuestra querida Filosofía moderna de la sospecha, desenmascarar mentiras ideológicas invocando un fundamento fuerte, un principio último y estable, pero sí “explicitar el carácter plural de los ‘relatos’ y hacerlo actuar como elemento liberador contra la rigidez de los relatos monológicos, propia de los sistemas dogmáticos del mito” (Vattimo, 1989: 110). Este conjeturable amanecer que te pueda facultar un reencuentro con el mito, un retorno del mito, no en el sentido de vuelta a un saber incontaminado por la modernización y la racionalización, sino de superación de la mítica —y ya denunciada por Nietzsche— oposición entre racionalismo e irracionalismo, se puede observar en nuestra experiencia tecnológica actual.

VI

La técnica, “brazo ejecutivo de la Metafísica” —como la llamara Trías—, al ejecutar el principio metafísico de realidad ha ejecutado a la Historia Universal. En efecto, el avance de Occidente puede leerse como progresiva reducción de la naturaleza, como olvido de la naturaleza, un olvido que se olvida de sí mismo de modo eminente con las nuevas tecnologías. Hoy la naturaleza ha sido abolida. O si no, ha quedado totalmente

debilitada o “secularizada”, hasta el punto de que casi la sostenemos artificialmente. La naturaleza, paradigma máximo de la realidad, ha dejado de ser fundamento, lo que nos impide un pensamiento fundante. El fundamento ha sido lo buscado por toda nuestra tradición metafísica, e independientemente de que se señalara como fundamento este o aquel otro ente, siempre era asociado a lo natural, esto es, a lo incondicionado, a lo absoluto, a lo necesario. Lo incondicionado, lo absoluto, lo necesario, era la naturaleza metafísica, que coincidente o no con la física, siempre era expresión, en tanto que conspicuo *ontos on*, de la máxima resistencia, de aquello irresistible por antonomasia. Pues bien, el artificialismo técnico con su progresiva disolución de la resistencia, de la resistencia natural, ha terminado disolviendo la naturaleza misma, *la* realidad suprema.

Y ello es paradójico, pues es la aplicación del principio de realidad lo que ha acabado con *la* realidad. La técnica en su empeño objetivador nos ha terminado revelando que el mundo objetivo es nuestro mundo, la objetivación del sujeto tecnológico. La técnica buscando la máxima fidelidad a lo real nos devuelve nuestra imagen, nos revela la virtualidad de lo real. Es así *wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*. La pérdida del sentido general del ser que constata la tecnociencia, el acabamiento o cumplimiento de la metafísica en la universal objetivación del ente, el fin de la “metafísica de la presencia” en las teletecnologías, ha terminado produciendo la fabulación del mundo, que *la* realidad se haga vaga, que adquiera, como

han visto Rosen¹⁴ y Vattimo¹⁵, y pese a la irritación permanente de Baudrillard¹⁶, los perfiles de lo fantástico, de lo novelesco, de lo que ya no se ve con la nitidez de lo objetivo y cierto, de lo calculable. La realidad se ha aligerado, ha perdido peso y densidad, objetividad en el proceso de objetivación del principio de realidad. Ésa es la mentada paradoja: la ejecución del fundamento ha ejecutado al fundamento. Éste es el resultado de la experiencia no-velada de la realidad. Por eso también se puede decir que la técnica ejerciendo la Historia la ejecuta, la sublima agotándola en múltiples historias, o como cuenta Vattimo: “la realización del universo de la historia ha hecho imposible la historia universal” (Vattimo, 1989: 127).

En efecto, puedes entender el polémico “fin de la historia” como el final del sentido de la historia, de la historia como tiempo dotado de sentido, acaecido cuando la Tierra, teatro de la historia, se hace inestable por obra de la tecnología, pues

14) “El mundo empírico es en sí mismo una construcción teórica, un artefacto o un poema [...] Lo empírico es una creación; una creación necesaria, ya que con el advenimiento de la modernidad la naturaleza ha perdido su sustancialidad [...]. La modernidad es una sucesión de perturbaciones revolucionarias que llevan a reemplazar la naturaleza por las poesías. El plural es aquí necesario; tanto cuando se habla de la *physis* como cuando se menciona a la naturaleza newtoniana debemos emplear el singular, pero no hay una sola poesía. La insurrección cartesiana contra la filosofía y la ciencia escolástica, que al mismo tiempo es, necesariamente, una insurrección contra la historia, encierra en sí el triunfo de la historia, aunque ahora se lo debe entender como *historicidad*. La historicidad es la historia de la sustitución de la naturaleza por parte de las poesías”, (Rosen: 117).

15) “El desarrollo del mundo científico-técnico, en la forma de mundo de la información generalizada y del consumo de masas, muestra la tendencia de la realidad a disolverse en la vaguedad de lo poético” (Vattimo, 1990a: 42).

16) Valga como ejemplo de esa irritación el siguiente: “A través de esto mismo, entramos, más allá de la historia, en la ficción pura, en la ilusión del mundo. La ilusión de nuestra historia desemboca en la *ilusión mucho más radical del mundo*” (Baudrillard, 1993: 184).

ésta al terminar haciendo funcional a ella a la naturaleza, no sólo ha vuelto líquida la solidez de la tierra, sino que, además, tiene el poder de acabar con ella, la *potentia* de destruir el escenario sobre el que el humano ha contado su historia. Cuando la Tierra era estable o sólida, cuando quedaba ser y había *límite*¹⁷, la Historia se presentaba como historia de

17) Hoy la naturaleza ve invertida su relación con la técnica, pues si la naturaleza era el *límite vertical* que la técnica no podía traspasar, ahora lo natural es crecientemente prótesis de lo artificial. Ninguna de las técnicas antiguas podía modificar, salvo de modo parcial, la Tierra, hoy las TICs, en cambio, le trazan una tangente a su cerco y se salen por ella, convirtiéndola en *depósito de infinita manipulabilidad*, de ilimitada *disponibilidad*. En efecto, siempre ha habido en los imaginarios occidentales un límite “lógico” (cosmo-lógico en el mito griego, teo-lógico en la religión judeocristiana, antropo-lógico en la Historia Universal), un límite que se entendía natural, de lógica natural. En la época del límite *natural* la técnica era un obrar manipulador de la naturaleza que no llegaba a ponerla en cuestión, la naturaleza era su fundamento o condición de posibilidad. Lo técnico, transcendido por lo natural, nunca alteraba el conjunto de la naturaleza. La técnica no podía llegar a incidir significativamente ni en los grandes ciclos de la naturaleza ni en la historia sagrada ni en la historia humana. Naturaleza, Dios e Historia permanecían ajenos a la técnica, indiferentes e intransigentes en su legalidad natural. El obrar técnico siempre quedaba inscrito en el cerco natural. No había transgresión fehaciente del orden natural. Y el modelo de lo intrascendible, de lo que no se puede trascender porque trasciende todo y nos trasciende a todos, el modelo de lo transcendental era la Tierra. Nuestro planeta se ha presentado como la imagen misma de la solidez, de la permanencia, de la estabilidad. Nada más rígido y duro, contundente y duradero que una piedra de toque, antonomasia de la resistencia, excelencia de la seguridad, paradigma de la substancia. Y, sin embargo, he aquí que desde que se descubrió la energía nuclear, desde que se comprobó la efectividad de la bomba atómica y desde que la cibernética focaliza toda ciencia permitiendo la extensión sin límites de las TICs, la Tierra se nos ha hecho líquida. No sólo es que haya potencia para destruir la Tierra en su conjunto (aunque sólo sea en la superficie que es lo que nos puede importar a los humanos), es que, y los viajes espaciales, como exponente excepcional, y los satélites orbitales, como exponente regular, lo acreditan, estamos en disposición de trascender la Tierra. Le hemos

salvación, como metarrelato capaz de englobar en su seno de sentido unitario (en su fin como finalidad) cualquier historia particular, legitimando así el dolor, la desdicha y el resto de los males: la Historia Universal lograba la transparencia del mal. En los tiempos postmodernos —con sus TICs¹⁸— esa Historia ya no nos la creemos, no nos aparece ya como el horizonte de

hecho el vacío a la substancia terrestre, la hemos liquidado y, en tanto que canon de poder (el límite ahora es meramente fáctico, no por principio, luego nocionalmente ya no es ningún límite), la hemos aniquilado. La Tierra ya no puede resistirnos, ya no es nuestro profundo límite. Antaño, en la época del límite por principio, la técnica se limitaba siempre a la naturaleza, la cual, en último término y en todo caso, presentaba una resistencia insuperable. En cambio, en la época de la ilimitación técnica, y de manera exponencial con el auge y propagación de las TICs, el panorama aparece transmutado: asistimos a la disolución de la resistencia, al debilitamiento del ser o aligeramiento de la naturaleza, y, por tanto, la conciencia del límite natural se ha desdibujado, la limitación aparece tan difuminada que el humano se autocomprende más allá de ella, capaz de trascenderla. El poder de manipulación técnica, de experimentación tecnológica, perdida la estabilidad natural, se muestra sin límites y eso abre un nuevo horizonte: el de la experimentabilidad ilimitada y la manipulabilidad infinita en una Tierra que se ha revelado contingente (cfr. Galimberti: 497 y ss.). Es en este horizonte, donde puedes “abandonar la mayúscula en la palabra Historia y la tendencia a verla como algo tan grande como la Naturaleza o Dios” (Rorty: 77).

18) David Lyon, quien ya había estudiado en *El ojo electrónico* el fenómeno neotecnológico, se vale de la globalización de las tecnologías de la información y comunicación o TICs y de la superación del esquema productivo del consumo por el del consumismo postindustrial para distinguir la “Postmodernidad” como dimensión socio-material, del “Postmodernismo” como dimensión intelectual caracterizada por la crisis del fundacionalismo científico (con la quiebra de las jerarquías del conocimiento y del principio de autoridad) y el reemplazo del logocentrismo por el iconocentrismo (cfr. Lyon). A efectos analíticos, esta distinción es valiosa. Pero aquí te propongo que al hablar de TICs de la Postmodernidad, pienses este genitivo en su doble sentido, en el objetivo y en el subjetivo, es decir, no escindiendo en el fondo ambas dimensiones. Y es que: “Ya no somos nosotros quienes pensamos el mundo, sino que el mundo nos piensa” (Baudrillard, 1998: 72). O dicho crudamente: “Internet me piensa” (Baudrillard, 2000: 22).

la autocomprensión humana. Ese horizonte viene a aportarlo hoy, a su modo, la *fabulosa* técnica, pues es ella la que ahora, cuando del ser no queda nada, se presenta a los humanos como paradójico espacio de su propia comprensión.

Ya es un tópico hablar de la “edad de la técnica”. Si tomamos en serio la expresión, si hablamos de época técnica, entonces tienes que estar dispuesto a aceptar que nos hemos salido de la historia. No sólo porque época, por su etimología, signifique “suspensión”, espacio o espaciosidad propia, sino porque con la referida expresión no se está diciendo la obviedad de la hegemonía de la técnica, de la superabundancia de aparatos tecnológicos, sino que la técnica ha hecho época, una época que se autocomprende no a partir de la historia que se ha vivido y narrado, sino a partir de la técnica. Con ello la técnica ha abierto un espacio interpretativo que se ha despedido de la historia. Y es que, como contaba Derrida, el concepto de historia ha vivido de la posibilidad del sentido, de la presencia pasada, presente o prometida del sentido (cfr. Derrida: 364). Luego no puede ser menos que, perdido el sentido de la tierra, deshecha técnicamente la alianza entre naturaleza y sentido, se deseche el sentido¹⁹ de una historia que pretendía naturalizarnos. Dicho maximalistamente: suprimida la naturaleza, suprimida la segunda naturaleza, la historia, la Historia Universal.

Ahora bien, quizá la técnica en su vertiente última como teletecnología, como telemática, nos esté ofreciendo

19) El propio Lyotard vislumbraba así el vínculo postmodernidad-pérdida del sentido: “Postmoderno indica simplemente un estado del alma, o mejor, un estado del espíritu. Se podría decir que se trata de un cambio en la relación con el problema del sentido: diría, simplificando mucho, que lo postmoderno es la consciencia de la ausencia de valor en muchas actividades. Si se quiere, lo que es nuevo sería no saber responder al problema del sentido (Lyotard, 1982-83: 69). No obstante, aquí intento responderte al problema contándote su distorsión.

su seno para la multiversalización de la historia, para el crepúsculo, matinal ahora, de una historia *diferente*, de la historia multiversal: el mundo de los *media* en todo el planeta es también —cuenta Tranfaglia— el mundo en que los centros de historia se han multiplicado (cfr. Vattimo, 1986: 17). De alguna manera, sucede como si las tesis derridianas, extraviadas desde un punto de vista realista, se hicieran, bajo el prisma teletecnológico, muy sensatas, “realistas” respecto del nuevo ser o tele-realidad. En efecto, las nuevas tecnologías y, en especial, la *www*, parecen generar un ser que siempre se encuentra diferido, tanto espacial como temporalmente, haciendo del ser como presencia, la naturaleza, una ilusión. En el ciberespacio no podemos salir afuera para señalar un referente externo, tampoco como *escháton* histórico. Así, en cualquier hipertexto de la *web* sus elementos se encuentran siempre diferidos remitiendo un *link* a otros, los cuales, a su vez, remiten a otros que remiten a otros y así en recursión indefinida, sin que se dé un momento originario. En el mundo digital la copia es idéntica a su modelo, no hay original (es el *grado Xerox de la cultura* del que hablaba Baudrillard, 1991: 16, y 1993: 115). Ciertamente, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en su condición de “sobrenaturaleza” fantástica, TICs de la Postmodernidad, niegan un ser unitario y permanente, un punto fundamental o centro donde el presente coincida consigo mismo: siempre hay un retraso originario (una ausencia anterior a cualquier presencia) y una diferencia desde el origen: el satélite difiere todo, la cobertura nunca es del todo en directo. La técnica, y la tecnología de hoy lo ha revelado reemplazando la experiencia natural por una experiencia técnica o simulada, sustituyendo la cosa “real” por un surrogado o “sucedáneo” (“simulacro” diría Baudrillard), se presenta como el nuevo significante

que “fundamenta” (pero sin *ser fundamento*²⁰) cualquier significado, como el referente que, al ser constitutivamente “tele”, guarda una distancia infinita respecto de todo único referente que se pretenda primer analogado, se presenta como el “nuevo”²¹ sentido que difiere cualquier sentido.

Los medios de comunicación hipertrofian esa diferencia, en su proliferación dan lugar a la proliferación de sentidos distintos, a la pluralidad de realidades, a los muchos dioses de los que contamos muchas historias: la fábula nietzscheana, según la cual el mundo verdadero al final se nos ha hecho fábula, al final se nos ha hecho “verdadera”, con lo que “podemos seguir soñando sabiendo que se sueña”. “De hecho, la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más diversos aspectos vuelve cada vez menos concebible la idea misma de una realidad” (Vattimo, 1989: 81). Las TICs hacen ahora ilusorio e imposible que pensemos que haya un solo Dios, un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de

20) Lo que no significa, en absoluto, renuncia a argumentar, solo que de una manera en que la lógica ya no puede separarse de la retórica (cfr. Marín-Casanova, 2009: 93-119, y 2006b).

21) O no tan nuevo (lo nuevo sería más bien la conciencia de ello), pues nunca fuimos, en tanto que humanos, “naturales”, esto es, toda nuestra naturaleza está desde siempre diferida. Así, Nietzsche hablaba del humano como “el animal aún no estabilizado”. De hecho, podemos interpretar la “existencia” heideggeriana como ek-sistencia de todo medio, pues, constitutivamente excéntrico (H. Plessner), el humano siempre tiene que fabricarse su centro, de modo que —es una paradoja que contó Ortega— la adaptación del humano al medio se produce no adaptándose al medio, sino adaptando el medio. O contado de otra manera, también paradójica: la naturaleza humana consiste en no tener naturaleza, sino técnica. La técnica no sería entonces consecutiva al humano, sino constitutiva (cfr. Marín-Casanova, 2009: 124-146). Con lo que el humano desde siempre ha sido quimera, un *cyborg*, un híbrido de “naturaleza” y artificio, viviente, antes que en un medio, en un “entorno”. La hibridación postmoderna más que proponer algo “nuevo” (un nuevo “fundamento”) no haría sino devolver al humano a su “origen”, a su origen siempre diferido (sin fundamento).

unificar los restantes puntos de vista²². Lejos de haber logrado la transparencia, viejo ideal de toda la Metafísica, los *mass media* multiplican las posibles perspectivas de ver el mundo, sin ofrecer la posibilidad de una realidad subyacente por debajo de las imágenes que te ofrecen, de un “en sí” objetivo: “Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación ‘central’ alguna,

22) Y es que ha sido la ilusión logocéntrica la que creyó en algo tan fértil que, sirviéndole de plataforma, ha permitido el desarrollo de la civilización tecnológica occidental: la existencia de un punto de vista o perspectiva natural, una estrategia visual que permitía sostener al mundo en el espacio y analizarlo en el tiempo, técnica que así permitía estructurar el pensamiento (es el procesador del pensamiento que se aprende “naturalmente” en las escuelas occidentales). La racionalidad se concebía de forma perspectivista y el mundo era estructurado introduciendo el tiempo en el espacio, esto es, organizando la experiencia de lo que hay como secuencia. Se conseguía de este modo, ofreciendo una lectura selectiva de lo que está en el espacio, cosa a la que va unida la adopción griega del alfabeto fenicio, un instrumento que, a diferencia de la perspectiva “no perspectiva” jeroglífica o pictográfica, consiguió procesar la información (el texto) sin ligarla a su contexto material o “natural”, librándola de todo significado concreto, atado siempre a una experiencia concreta, de modo que las letras, destilado material de símbolos jeroglíficos, no significando nada por sí mismas pudieron significar todo. Así, al hacerse libremente infinita su posibilidad combinatoria nació el pensamiento abstracto, la mayor y más eficaz de las revoluciones de la vida humana. El pensamiento alfabético fue el primer *software* de Occidente, la primera gran tecnología que posibilitó la metafísica, el pensamiento artificial, que pretendiéndose natural ha configurado nuestro mundo, ese mundo “theorocéntrico” cuya historia ha alcanzado su “fin”, cuando, por así decir, se ha revelado su artificiosidad. La racionalidad tecnológica se asienta en la lógica, que es nuestra primerísima herramienta, nuestra mano interior —parafraseando a la inversa el dicho kantiano—, pero cuando lo comprendemos así, la confusión, que está al origen del vicio logocéntrico, de lo que es herramienta desarrollada con lo que es natural queda atrás y con ella la historia que la amparaba.

distribuyen los media” (Vattimo, 1989: 81). Este prisma desautoriza el “monoteísmo” ontoteológico: ya no hay un sentido, sino sentidos que parten de la pérdida del sentido, un sentido se da siempre en diferido.

Y quizá haya aquí, recordando a Heidegger, un primer centelleo del *Ereignis* (del “acontecimiento”, del ser que no es, sino que sucede), la apertura a una cierta emancipación ya no binaria o dialéctica, sino *verwindend*, basada en la oscilación y la pluralidad, en la liberación del carácter protoneurotizante del “principio de realidad”, mero mito “tranquilizador”, como diría Nietzsche, modo violento aún de reaccionar ante una situación de peligro y violencia, fruto de la nostalgia por recomponer el paraíso perdido de la infancia. “La emancipación consistiría, más bien, en un extrañamiento, que es, además y al mismo tiempo, un liberarse por parte de las diferencias, de los elementos locales, de todo lo que podríamos llamar, globalmente, el dialecto. En cuanto cae la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades ‘locales’ [...] que toman la palabra, al no ser, por fin silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad, en menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, y contingentes” (Vattimo, 1989: 84). La historia multiversal correspondiente a esta propuesta de liberación de las diferencias en la continua oscilación entre la pertenencia y el extrañamiento acaba, así pues, con la “superstición” —que diría Cioran: 138— de la Historia, impositora del *sacrificium mythorum*, que proscribía las historias, acaba con el cuento metafísico de la moderna Historia Universal.

Moraleja: Tomar como propio el fin del cuento de (la Historia y la Filosofía en) la Modernidad no sólo es posible,

sino también necesario (cfr. Marquard, 1981: 91-116, y 1986: 69-75). Una sola historia (como un solo mito o un sólo Dios) termina reduciendo tu ser a un único modo, te reprime y aprisiona. Sólo cuando tienes muchas historias (muchos mitos, muchos dioses) quedas libre²³ —relativamente— de cada una gracias a las demás, lo que te permite desarrollar tu propia pluralidad, y organizar así el pequeño caos que necesitas para liberar un espacio para las simulaciones en que consiste tu vida²⁴. A la vez, es posible para el humano debilitar el sujeto, adelgazar su yo, teniendo no sólo una, sino múltiples historias: si tu vida es sólo una, como parece ser, gracias a la comunicación multiversal —y no solamente con nuestros otros simultáneos o sincrónicos, sino también, por vía diacrónica, con los otros de otros tiempos y culturas ajenas— puedes tener varias vidas y así muchas historias. Es el disenso multiversal, no el consenso universal —auténtica venganza del solipsismo ante su superación discursiva—, lo que propicia la conversación infinita que necesita y cuida de la diversidad del otro. No te apenes, entonces, por que el cuento acabe con la muerte de la Historia Universal, pues lo ha hecho de parto múltiple, alumbrando una historia multiversal.

23) La pluralidad de historias también se predica de uno mismo: desaparecido el yo transcendental, la última naturaleza humana, como motor de la historia, también desaparece como motor de la biografía. Es interesante atender a Vattimo cuando indica que la conciencia puede ser observada como una pluralidad estructurada en forma de sistema reticular acentrado, con lo que ya no cabe la explicable tecnofobia de los filósofos que pensaron la técnica según el modelo “central” del motor, el cual amenazaba con aplastar la libertad personal, pues ésta se potencia en la red (cfr. Vattimo, 2000).

24) Sin aceptar su tono reactivo, lo podemos decir con el eco de Baudrillard, 1984: 92: “Respondemos a la simulación con la simulación, nosotros mismos nos hemos convertido en simuladores”.

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- (1993). *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *El paroxista indiferente*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra.
- Buci-Glucksmann, C. (1985). “La Postmodernité”, *Magazine Littéraire*, 225: 41-2.
- Chiurazzi, G. (1999). *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Torino: Paravia.
- Cioran, E. M. (1988). *Adiós a la filosofía*. Madrid: Alianza.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Galimberti, U. (1999). *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Kundera, Milan (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Liotard, J. F. (1982-83). “Règles et paradoxes”, *Babylone*, 1, 10/18: 67-80.
- (1984). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- (1990). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

- Mardones, J. M. (1998). *Postmodernidad y Cristianismo. El desafío del fragmento*. Santander: Sal Terrae.
- Marín-Casanova, J. A. (1998). “El peregrinaje filosófico de Jean François Lyotard”, *Thémata*, 19: 243-7.
- (2004). *Rumbo al mito*. Sevilla: Grupo Nacional de Editores.
- (2005). *La historia sin cielo. Schopenhauer en la tierra de hierro*. Sevilla: Grupo Nacional de Editores.
- (2006a). *Las razones de la metáfora o el cancerbero de Vico*. Sevilla: Grupo Nacional de Editores.
- (2006b). “La superficie digital: metáfora, escatología y revolución”, *Argumentos de razón técnica*, 9: 63-85.
- (2007). *El pensamiento en forma. De metáfora, retórica y democracia*, Madrid: Ediciones Parthenon.
- (2009). *Contra Natura. El desafío axiológico de las nuevas tecnologías*. Sevilla: Ediciones Paso-Parga.
- Marquard, O. (1981). *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart: Reclam.
- (1982). *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1986). *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart: Reclam.
- Rorty, Richard (1998). *Pragmatismo y política*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, Richard, y Vattimo, Gianni. (S. Zabala, comp.) (2005). *El futuro de la religión. Solidaridad, caridad, ironía*. Barcelona: Paidós.
- Rosen, S. (1992) “Futuro anterior”, en G. Vattimo (ed.): *La secularización de la filosofía. Hermenéutica y postmodernidad*. Barcelona: Gedisa: 113-33.

- Schiller, J. C. (1980): “Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte”, en *Sämtliche Werke*, Band IV, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 749-67.
- Sloterdijk, Peter (1990). “Das Andere am Anderen” en D. Kamper y C. Wulf (eds.), *Rückblick auf das Ende der Welt*. München: Boer: 94-125.
- Vattimo, Gianni (1986a). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- (1986b). “El fin del sentido emancipador de la historia”, *El País* (6/XII/1986).
- (1989). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B.
- (1990a). “El consumidor consumido” en J. Casado y P. Agudiez (comps.), *El sujeto europeo*. Madrid: Pablo Iglesias: 35-46.
- (ed.) (1990b). *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Tecnica ed esistenza*. Torino: Paravia.
- (2000). “Es una red sin centro pero nos da un premio: la libertad”, *Debats*, 69 (primavera-verano): 18-21.

LA DELIBERACIÓN SOBRE EL ESPACIO VIVIDO: EMPIRISMO Y COMUNICACIÓN EN LOS PAISAJES POSTMODERNOS

Pascual Riesco Chueca

1. PREDISPOSICIONES CULTURALES CONTEMPORÁNEAS Y LA CUESTIÓN DEL PAISAJE

En la configuración del espacio cultural, la cadena de actitudes que parte de lo pre-moderno hasta llegar al momento actual se ha venido caracterizando con distintas palabras clave. Inicialmente, la confianza en un orden extenso anterior y sobrepuesto a lo humano puede entenderse como fe en la Providencia; durante la plena modernidad, esta fe se trasvasa parcialmente al progreso, su equivalente secular (Lyon: 127), y se consolida la seguridad en un crecimiento, en todos los sentidos, de la humanidad; las etapas más recientes se han descrito con términos de distinta coloración: fragmentación, multi-culturalidad, pensamiento débil, intertextualidad, nihilismo, sospecha. En todos estos descriptores se alude a hechos como la proliferación de cauces culturales, los injertos discursivos, el relativismo, la pérdida de fundamentos, la metafísica de la ausencia y los riesgos de confusión babélica. La secuencia providencia-progreso-vacío, sea cual sea el identificador de lo contemporáneo, sigue ofreciéndonos una descripción plausible del camino recorrido.

Lo postmoderno incluye rasgos como el rechazo de las teorías universales y teleológicas, derivadas en gran parte de la Ilustración, sobre el progreso y la razón, el desenmascaramiento de los postulados referentes a vida social, naturaleza humana, verdad y certidumbre -entendidos como meras estrategias de poder-, o la sustitución de la insistencia en el sujeto y la

conciencia por un redoblado hincapié en el lenguaje como juego intersubjetivo. Antes que declarar la alarma por un conflicto, la teoría postmoderna tiende a sospechar de los procedimientos cognitivos que conducen a clasificar algo como alarmante y a reclamar la consecuente acción común al respecto. Para Baudrillard (1981: 229), el postmodernismo es la catástrofe del modernismo, un “inmenso proceso de destrucción de significado”.¹ Si los modernos insisten en la responsabilidad de actuar, los postmodernos, en la responsabilidad de reconocer la alteridad (White, 1991). Se registra una intensa crisis de la cultura común (tanto la cultura de masas como la alta cultura académica y artística), un enfoque hedonista o narcisista, una labor de zapa del sujeto falsamente universal de la modernidad: a saber, el varón occidental heterosexual y sin minusvalía. Se prodigan reconstrucciones parciales de la teoría que intentan enmendar la supuesta omisión de variables de género e inscripción corporal (*embodiment*) y superar los hábitos suprematistas de las naciones coloniales.

¿Cómo afecta la pluralidad babélica de discursos y tribus a la relación con el entorno? La mirada postmoderna a la naturaleza y al espacio es más sociocultural que científica; concede suma atención a los juegos de lenguaje y a la construcción de discurso; insiste en la alteridad y la diferencia; problematiza la biodiversidad y la sostenibilidad; muestra líneas de fractura y oscuridad; subraya la dimensión inescrutable, no familiar, particularizada de la vivencia humana; pone en solfa el supuesto cosmopolitismo de base occidental; explora de forma incesante y lúdica nuevos moldes de conducta.

La espacialidad que emerge ha sido descrita por distintos autores, destacadamente por Terkenli (170), quien

1) La traducción de todos los textos citados es del autor, salvo que se avise de lo contrario o la obra referenciada sea la versión española del original.

señala algunos atributos principales. Las nuevas relaciones socio-económicas renuevan los esquemas geográficos; caen las barreras asociadas a la distancia y al ensimismamiento de los lugares, apareciendo nuevos modos de apropiación del espacio; se recombinan las esferas de trabajo, hogar y ocio mediante nuevas formas de vida; se funden y recombinan las esferas asignadas a lo privado y a lo público; se generaliza y acelera el tráfico de bienes simbólicos, estructuras, servicios y prácticas; y lo visual adquiere prevalencia sobre lo textual.

La interpretación del espacio también se fragmenta: la geografía deja de ser descrita como repertorio de valores evidentes en sí mismos (concepción esencialista) y pasa a ser materia prima para la elaboración de relatos de uso y validez restringidos. Múltiples discursos solidifican conformando un único espacio (Schein: 663). De ahí la posibilidad de iniciativas aislacionistas, que recrean su espacio basándose en idiosincrasias de grupo o de localidad. El bio-regionalismo, una forma limitada de ciudadanía ambiental, se circunscribe al marco localista y sectorial; la adhesión de una porción del globo a un modelo de acción es libremente negociada por sus habitantes y sin imposición hacia fuera: en caricatura, se trata de poco más que una iniciativa jardinera con la que deleitar los ocios de un barrio de la humanidad.

De ahí una posible colisión contra el edificio de prioridades y lealtades en que se basa la lucha de ecologistas, patrimonialistas y defensores del paisaje o el territorio: ¿cómo evitar que la interpretación de los conflictos ambientales como meras construcciones culturales tenga un efecto desmovilizador en las bases sociales?; ¿cómo conciliar los límites de la acción regional con las imperiosas necesidades de coordinación planetaria ante los riesgos ambientales?; ¿cuál es el fundamento que permitiría asentar una acción colectiva para impulsar el

buen paisaje y la vida buena? La insistencia postmoderna en las líneas de fractura y oscuridad, en la dimensión inescrutable, no familiar, particularizada de la vivencia humana; la crítica al cosmopolitismo de base occidental; la exploración incesante y lúdica de nuevos moldes de conducta: ¿son compatibles con la acción firme y coordinada que la crisis ambiental y el desorden espacial parecen exigir?

En la desintegración argumental de la época, un plantel de voces aspira a hacer su propia descripción del mundo: ecología radical, feminismo, fundamentalismo religioso, nacionalismo, etnicidad, localismo, ambientalismo, movimientos de identidad sexual. Para el geógrafo David Harvey, el capitalismo tardío es una fábrica de fragmentación: la compresión espacio-temporal introducida por los cambios tecnológicos debilita las identidades, pero el mercado fomenta la pluralidad para crear nichos de consumidores, vertebrados en torno a distintas opciones de moda y gusto, que a su vez sustentan neo-identidades (Harvey, 2000). Esta proliferación de cauces tiene su correspondencia en la pluralidad de percepciones y de respuestas suscitada por la crisis ecológica. En un conocido ejemplo, Mary Douglas (2002) define la contaminación como “materia traspapelada”. Si la clasificación de algo como suciedad presupone la existencia de un orden simbólico y se acepta la plural coexistencia de muchos órdenes, libremente adoptados, no podría llegarse a un consenso acerca de lo que es contaminación. Tomados en su total radicalidad, el pluralismo y relativismo postmoderno impedirían la acción colectiva.

En suma, ante la generalizada fragmentación y fugacidad de la cultura actual, es legítimo pararse a preguntar si el lenguaje, con su pluralidad de juegos, puede suministrar un comportamiento eco-adaptativo (Oelschlaeger, 2001), o en

el sentido más amplio, favorable a la calidad del paisaje. Si extraemos de la literatura la consigna de Mallarmé -“donner un sens plus pur aux mots de la tribu”-, se trataría de encontrar áreas para una conciliación entre la aparentemente irresoluble heterogeneidad cultural del momento y las necesidades de acción colectiva dictadas por la presión ecológica y la exigencia de dignificar el hábitat humano.

Pese a la contradicción aparente entre el encuadre relativista de la postmodernidad y la llamada, desde la ciencia ambiental y territorial, a una acción colectiva urgente, hay matices que permiten la negociación. En primer lugar, el grado de consenso es mucho mayor en la praxis que en la doctrina. La teorización académica postmoderna, y en particular el constructivismo radical, se ven parcialmente desmentidos por la acción práctica de sus propios paladines, que ante una emergencia fundada organizan sus respuestas adoptando los mismos criterios de certidumbre que el más cándido realista ontológico. A partir de cierto nivel de alarma, las evidencias acerca de la mala salud del planeta se abren paso, sean cuales sean los fundamentos epistemológicos que las sustentan. En los estilos gestores y planificadores se registra cierta apertura a la enseñanza ecológica en lo tocante a ciclos, equilibrios, adaptación y supervivencia. Por el otro lado, de la aportación teórica del postmodernismo, algunas contribuciones son indudablemente productivas para la gestión del territorio y el medio ambiente. Un relativismo estimulador y no paralizador es posible; la visión desde los márgenes es intrínsecamente creativa; el principio de extensión a la alteridad puede ser contemplado como un ensanchamiento hacia los derechos de otras especies; y, finalmente, es innegable la función creativa del discurso, como molde en el que ahormar hipótesis y conformar pedagógicamente los resultados científicos.

Se abre, pues, un extenso campo de debate, en el que urge suavizar la colisión entre los presupuestos ideológicos de ambas corrientes, postmodernismo y ecología -combinada ésta con el encuadre patrimonial y paisajístico-. Una primera convergencia se advierte en el plano de los métodos y estilos. Una figura plenamente contemporánea, la ONG, es apta para ilustrar simultáneamente la flexibilización doctrinal y el relativismo postmoderno, así como la acción colectiva en respuesta a problemas consensualmente admitidos como tales por el cuerpo social. En la toma de decisiones y la elaboración de proyectos, la incorporación de disciplinas múltiples se combina con esquemas cada vez más laberínticos de participación colectiva. La tesis que emerge sería por lo tanto ésta: si ecologismo, patrimonialismo o paisajismo, por un lado, y postmodernismo, por el otro, se oponen frontalmente en su fundamento doctrinal, no sucede lo mismo en el plano de la acción, donde algunas observaciones recientes permiten albergar esperanzas de conciliar ambas corrientes en una *pragmática territorial* basada en la densa negociación social y en la busca empírica y comunicativa de valores compartidos.

1.1 EL PAISAJE, SEDIMENTO DE LA PLURALIDAD

La perspectiva ecológica admite una ampliación a la luz de un concepto que ha adquirido creciente relevancia en las últimas décadas: el paisaje. El encuadre ecológico, no obstante su radical pertinencia, es asumido sólo por una fracción de la población, y el resto se distribuye entre posiciones de hostilidad, incredulidad, indiferencia o -muy frecuentemente en ámbitos políticos- adopta las actitudes que sagazmente ha bautizado la lengua inglesa como *lip service* (elogios de boquilla) y *cosmetic compliance* (acatamiento superficial, maquillaje

ambiental). La categoría de lo paisajístico permite captar un número mayor de voluntades al ensanchar la descripción de los fenómenos espaciales mediante una detenida consideración de lo cultural, en sus manifestaciones artísticas, históricas, etnográficas, sociológicas; y al conceder una atención detenida a la contribución del espacio a la calidad de vida. Lo territorial deja de ser entendido como mera plataforma sustentadora de procesos y funciones para elevarse a marco de calidad y dignidad para la vida humana.

El giro hacia el paisaje, partiendo de una hegemonía primera de los valores y conceptos ambientales, puede entenderse, en un sentido amplio, como un gesto postmoderno. De algún modo, se abre paso la dimensión perceptiva, incluso constructivista, de la envolvente espacial. Sin dejar de lado la consideración del entramado de vínculos materiales, de base ecológica, que componen el sistema espacial, la categoría paisajística trae al primer plano los aspectos relacionales, intertextuales, así como la naturaleza irreduciblemente compleja y negociada de la percepción.

En un momento dominado por lo fragmentario y lo efímero, la cuestión del paisaje adquiere una destacada presencia como testigo cultural. Si para Nietzsche la verdad se reduce a la solidificación de viejas metáforas, análogamente el paisaje ha podido entenderse como solidificación de viejas prácticas espaciales. El carácter de un lugar viene forjado por acumulación de trazas y sedimentos que la historia de usos y aprovechamientos ha impreso sobre un fundamento natural. Tradicionalmente, la mera referencia a un proceso sedimentario parece sugerir la convergencia hacia una asíntota formal y simbólica: el carácter paisajístico sería, por lo tanto, una herencia estable y consistente. Ahora bien, la proliferación y fugacidad de las formas contemporáneas determina una

construcción de paisaje radicalmente diferente. La rápida evolución de las prácticas espaciales, la desmedida potencia transformadora y la apertura de cauces discursivos aislacionistas dictan mutaciones y modos de inscripción y lectura que impiden propiamente la sedimentación y, con ello, la fijación del carácter. “La globalización es esencialmente, «acción a distancia»: la ausencia predomina sobre la presencia no en la sedimentación del tiempo sino a causa de la reestructuración del espacio” (Giddens en Beck, Giddens y Lash: 123). O, desde otro punto de vista, el territorio se constituye por solidificación de muchos discursos disjuntos, activados desde distancias variables, que sucesivamente fraguan y se derriten superponiendo una maraña de textos de validez no universal. Tal simultaneidad de textos complica la lectura del paisaje, dificulta el compartir significados y valores, y desestabiliza la fisonomía y la carga simbólica de los espacios compartidos. En esta ausencia que prevalece sobre la presencia, causada por la acción de lo lejano sobre lo local, puede verse uno de los motivos del debilitamiento del carácter paisajístico, que se ofusca debido a la contaminación de escalas y a los continuos injertos espaciales.

La geografía cultural, en el marco de la denominada *non-representational theory*, aspira a desplegar una visión del espacio a través de los afectos y acciones que en él se desarrollan. Intenta deducir el molde escénico a partir de las tramas, dispersas y plurales, que ocurren en su seno: “el acento se pone en cómo la vida toma forma y gana expresión a través de experiencias compartidas, rutinas diarias, encuentros fugaces, dinámicas corporales, detonantes pre-cognitivos, habilidades prácticas, intensidades afectivas, afanes recurrentes, interacciones comunes y predisposiciones sensoriales” (Lorimer: 84). Innumerables estudios abordan el hecho espacial por la

vía indirecta, prestando atención a itinerarios, interacciones, rituales y rutinas que enhebran la vida cotidiana con los puntos del espacio vivido, para convertirlo en un paisaje hecho cuerpo, *embodied landscape*. Estos modos de aprehensión permiten ir más allá de un entendimiento meramente visual del paisaje: nuestra apreciación no ha de limitarse a un encuadre, sino que puede recrearse en la totalidad de tramas y acciones; no estamos delante de una foto, sino que asistimos a una pieza teatral (Rolston: 239).

La dependencia entre paisaje y cultura es de doble sentido. Así como, para Simmel, una metrópolis tenía un efecto distintivo sobre la vida mental de los que en ella residen, así el paisaje en rápida evolución de nuestro tiempo trae consigo consecuencias notorias sobre nuestra cultura. El desorden, la acumulación, la improvisación son notas dominantes de la escena territorial contemporánea. Los anclajes afectivos dejan de tener durabilidad o garantía: un árbol viejo o un camino antiguo pueden sufrir en cuestión de horas una tala o una remoción completa. El horizonte puede alterarse en escasas semanas con melladuras profundas o deformes excrecencias. En esta metamorfosis, cambian las cosas y también los fundamentos: “uno puede lamentarse por la desaparición de muchas cosas que son hermosas, nobles y elegantes y, sin embargo, sentirse satisfecho porque las disposiciones sociales que han dado lugar a dichas cosas haya desaparecido” (Heller: 16). Pero la desaparición de las bases sociales y culturales de elementos que nos deleitan -por ejemplo, los bancales serranos, las cercas de piedra o las techumbres de paja de centeno- no ocurre sin consecuencias. Desaparecido el fundamento social, el *habitus* del cual el paisaje era un epifenómeno, las formas sensibles con que se nos manifiesta el medio empiezan a resquebrajarse, a tender hacia nuevos equilibrios, o a flotar

en esta confusa provisionalidad acumulativa que caracteriza a muchos espacios contemporáneos.

1.1.1 Ingredientes postmodernos en la categoría paisajística

Diferentes apuntes sobre la postmodernidad son extrapolables a la reflexión sobre el paisaje, entendido éste como manifestación sensible del espacio, tanto el directamente vivido en la práctica cotidiana como el que compone un fondo simbólico o sustentador de la humanidad.

Una de las líneas de interpretación se centra en las categorías de base lingüística (virtualidad, hiperrealidad) exploradas por la trayectoria teorizante de Baudrillard (1972). Los signos empiezan a circular con la misma frenética fugacidad de las mercancías; se vuelven sistemáticos y repetitivos, y terminan por emanciparse por completo. Difuminada la distinción entre los objetos y sus representaciones, queda el simulacro; una caseta o un mesón rociero, estructuras de restauración ensambladas para evocar escenas de un pasado comunal idealizado que, en gran parte, se ha fabricado con esencias mediáticas, tienen en común con un decorado teatral el carácter postizo de su materialidad arquitectónica: son, por lo tanto, una representación; sin embargo, están pensadas para perdurar como objetos. Como los numerosos bares temáticos donde se reproduce una ilusión espacial, son máscaras habitables, que ofrecen un espacio cuyo diseño pretende evocar otro espacio. En el ámbito extenso, este fenómeno alcanza su máxima expresión en la reciente tematización completa de determinados paisajes, esto es, la producción de grandes escenarios sobrepuestos al basamento físico-natural, en los que se aspira a componer mundos virtuales de raíz mediática. En su forma extrema equivalen al mapa sobrepuesto a la realidad y

que termina tapándola. El artificio humano adquiere tal poder que puede sepultar los fundamentos y extender sobre la faz de la tierra, como un mantel, sus propias producciones. Ello equivale a convertir el suelo en pantalla gigante y a reformular el trato con los paisajes disolviéndolos en un hipertexto, ya desligado en gran parte de la obediencia hacia los fundamentos materiales e históricos.

Por otro lado, un diagnóstico frecuente sobre la contemporaneidad, que ve en ella una realidad que se descompone o se deshace en imágenes, tiene evidentes correlatos en nuestra relación actual con el espacio vivido. El tránsito desde el logocentrismo al iconocentrismo, del discurso a la figura, se manifiesta también en esta profusión de estampas paisajísticas, auténticos comodines para el póquer comercial, con que nos obsequian los medios. En la misma medida en que progresan las técnicas de fabricación de imágenes, aumentan las posibilidades de filtrado y descontextualización. La publicidad suelta el anclaje entre los paisajes y su territorio para usarlos como meros decorados mudos y sugerentes, sin denominación ni gravitación. Las innumerables formas de la ruralidad europea, con su riqueza de matices y diferencias, son amasadas en un híbrido de indistinta ruralidad mediática. Tales imágenes flotan en un limbo en el que el origen local se deshace dentro de un marco de preferencias global. La capacidad de descarte y montaje se ve acrecentada por la creciente agilidad inherente a los medios de transporte, que permiten el rebobinado y avance rápido del texto paisajístico. Los efectos espaciales se improvisan, mediante raudas operaciones de amueblamiento rural o de reordenación del parcelario. El narcisismo colectivo se ve gratificado al convertirse el espacio en una “extensión mágica” del individuo (Craib: 110) donde se despliegan,

gracias a un mercado adaptado a las demandas, estrategias de satisfacción para el público consumidor.

Ello enlaza con la distinción, repetidamente expresada en estudios recientes sobre paisaje, entre un paisaje entendido como fondo escénico y decorado, o como marco vital y espacio vivido (Luginbühl, 2001). La expansión del hábitat individual, y con ello las exigencias crecientes que recaen sobre la función del espacio como marco vital, derivan de nuevos patrones de acceso y residencia. Nuestro contacto con el paisaje cambia de *tempo*, merced a un uso del territorio regulado por modos más ágiles y ramificados de penetración en el espacio, y pautas de residencia complejas, que van más allá del movimiento pendular de trabajo a casa. De ahí la creciente necesidad de instrumentar lo que los teóricos franceses han denominado el derecho del urbanita a mirar el campo.² Al mismo tiempo, la mayor extensión cubierta debido al continuo viajar, que incrementa la dependencia espacial y por lo tanto las exigencias de calidad del marco de vida, puede significar una pérdida de intensidad, al promover una percepción superficial, sin raíz afectiva. Así pues, a medida que se extiende el ámbito de contacto personal con el espacio, y por lo tanto aumenta la superficie vivida de la que depende nuestro bienestar, se dan pasos hacia un debilitamiento de la percepción, que refuerza precisamente el entendimiento del entorno como un mero decorado. El urbanita coloniza visualmente extensiones crecientes de territorio a través de su experiencia de trabajo, residencia y ocio; pero, si no aumenta sus recursos culturales al respecto, lo hace con una creciente inercia y apagamiento

2) Luginbühl (5) lo formula como “le droit de regard du citadin sur la campagne”, remitiendo a Hervieu y Viard (1996). Este último autor declara: “la campagne est [...] colonisée par les désirs urbains” (Viard, J. (1999). Entrevista en *Le Nouvel Observateur*, “La nouvelle Carte de la France”, 28 de octubre de 1999).

de su percepción. El paisaje rural se vacía y los grandes brochazos trazados por cualquier trayectoria vital desde la ciudad sustituyen a la mirada lenta, inspirada y paciente sobre el territorio.

De manera análoga, se registra la paradoja de la representación idílica: a medida que los paisajes de muchas áreas se ven lastrados por intrusiones y degradaciones varias, las imágenes que de ellos envían los medios (agencias, folletos, reportajes) tienden a ofrecer una estética más impoluta y primaveral, donde se prodigan los más complacientes clichés sobre la belleza de los lugares. Nadie quiere asumir una denuncia que perjudicaría al turismo o las marcas ligadas a una denominación de origen. La selección, técnicamente asistida, de vistas, encuadres y luces, acompañada a veces del expurgo de disonancias en sesión de tratamiento de imágenes, conduce a la producción de paisajes ficticios pero que adquieren carta de naturaleza en el imaginario colectivo, más habituado ya a percibir el mundo a través de pantallas que por observación directa. Como ha apuntado repetidamente Pierre Donadieu, la capacidad de nuestra sociedad para producir representaciones del paisaje (mediante cine, fotografía o literatura) ha adquirido total autonomía con respecto a nuestra capacidad para transformar el espacio (Donadieu, 2002). Debajo de ambas capacitaciones sociales se encuentran sistemas tecnológicos autónomos, que pueden operar divergentemente: una maquinaria de modificación radical del territorio coexiste con sutiles artificios de representación edulcorada.

En todo caso, se aprecian rasgos de lo que Giddens (1991: 26) define como “un entorno espacio-temporal transformado en el que el lugar ha quedado en gran medida desligado del espacio”. La fisonomía y significación de un determinado enclave, en una cultura cuyo sentido territorial se ha debilitado,

empieza a volverse independiente de conexiones con un espacio y una implantación; se presta a recombinaciones simbólicas flexibles, que permiten fabricar ambientes con independencia de los vínculos territoriales. Cierta desarraigo y superficialidad acompañan a esta mirada rápida y distraída a paisajes que desfilan como fondo ante las complejas coreografías sociales de la vida contemporánea. El *zapping* paisajístico facilitado por la creciente movilidad dota a los numerosos escenarios que se activan ante la vida contemporánea de una distraída fugacidad, una ausencia de espesor y peso.

En los apartados que siguen, se pretende acotar algunas dimensiones destacadas que caracterizan la praxis espacial, tanto en la producción como en la recepción del paisaje. Tres son los ejes que se recorren, mostrando sus posibilidades extremas y un campo intermedio de maniobra. Por un lado, la libre iniciativa, situada frente a lo disciplinario. Se consideran seguidamente dos modos principales y antagónicos de usar el espacio: consumo y contemplación. Finalmente, se repasa el dipolo propuesto por Lefebvre, quien opone al paisaje abstracto de la modernidad un paisaje representacional, esto es, figurativo, de la pre-modernidad y de la resistencia a lo moderno. Como se hace notar, todos los dipolos son ambivalentes. Estructurar el debate en las tres dimensiones propuestas (libertad-disciplina; consumo-contemplación; abstracción-figuración) facilita la deliberación sobre el espacio al explicitar los márgenes de maniobra disponibles.

1.2 LIBERTAD Y DISCIPLINA EN LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

La vía social, en relación con el espacio, ha estado tradicionalmente presidida por nociones como el control o el poder: si la conquista abre territorios, la ordenación impone

sobre ellos unos patrones de uso. Sólo la acción colectiva, de carácter a menudo jerárquico o autocrático, tenía el monopolio de imprimir huellas extensas, profundas y persistentes en el medio. La vía individual, en contraste, solía producir modestas manifestaciones espaciales (un huerto, una alameda, una roza, una cerca de piedra), y situaba su polo de acción principal en otros modos de ejercer el uso de lo espacial: la libertad de residir, la fuga. El individuo que se acogía al trato directo con el espacio se situaba en una órbita parcialmente fuera de la ley. Figuras aureoladas por la literatura, como la del pionero, el salteador, el contrabandista, el maquis, el cimarrón o el fugitivo, se estructuraban sobre narrativas de inmersión y deriva dentro de la inmensidad natural.

Contemporáneamente, esta oposición se ve turbada o invertida: el individuo, gracias al inmenso poder transformador de que dispone merced a la tecnología y los materiales, puede marcar intensamente el territorio. Se democratiza la capacidad de acción particular sobre el paisaje. Ello no significa que los individuos o las familias estén deliberadamente buscando introducir cambios de paisaje, sino que los efectos involuntarios de su actividad (por ejemplo, la decisión de cubrir con chapa de aluminio una nave ganadera) imprimen hondas huellas. Difícilmente puede romantizarse la acción sobre el paisaje de un solitario asentamiento contemporáneo: el rebelde que construye su casa de campo al margen de la ley no está, ciertamente, al margen del mercado. El bandolero social de ayer, el salteador de caminos y rebelde primitivo (Hobsbawm, 1959) compra hoy en Leroy Merlin. Los heroicos pioneros y los vaqueros solitarios construyen con pladur y chapa de aluminio. Y espacios como la costa de Cádiz, hechos a base de tolerancia y desenfado en el seno de una alegre anarquía territorial, se convierten en afflictivos acumuladores de plástico, alambradas,

chatarra y cochambre en torno a las viviendas ilegales al borde del mar.

La nueva configuración del dipolo tendido entre la espontaneidad y la disciplina espacial implica paradojas. En un momento en que el flujo de mercancías es más rico y caudaloso que nunca y parecen perder vigencia las aduanas tradicionales, se alzan a cada paso límites y trabas, antes inusitadas, para el tránsito personal. En el medio rural, los equipamientos son mostrencos, mundializados y de origen remoto; sin embargo, nunca se había visto una multiplicación tal de restricciones al paso. Los flujos de mercancías, extraordinariamente libres y penetrantes, contrastan con la clausura de un número creciente de parcelas y urbanizaciones, que se pertrechan con muros y alambradas. El debilitamiento de los tejidos sociales agrarios suscita una reacción defensiva compensatoria que eriza el campo con insólitas cercas de alambre. En todo caso, la antigua malla de fronteras, nacionales o interiores, se disuelve en una nueva y compleja geografía de la exclusión, vinculada a fenómenos de identidad y dinámicas escalares (Sibley, 1996; Newman y Paasi, 1998).

En el otro extremo, el de la acción colectiva, el debilitamiento de la jerarquía y la fragmentación del cuerpo social en grupos de moda y gusto ocasionan cierto grado de inhibición de la sociedad en su conjunto a la hora de tomar decisiones sobre el medio. Esta reserva deja un hueco que es ocupado por las empresas, bien en forma directa o a través de cabildeos que conducen a iniciativas públicas en su favor. Los embalses, las puestas en regadío, muchas reforestaciones y la concentración parcelaria son ejemplos de transformación radical del medio, tras de los cuales es frecuente percibir el impulso de un conjunto de profesionales o de empresas interesadas.

1.3 MODOS DE RELACIÓN CON EL ESPACIO: CONSUMO Y CONTEMPLACIÓN

David Harvey, en sintonía con otros autores, muestra cómo la acumulación capitalista contemporánea modifica la producción del espacio. En referencia a las ciudades, su forma habría dejado de estar moldeada por la actividad productiva para pasar a ser reflejo de los hábitos de consumo. Esta concepción de las ciudades como centros para el estímulo artificial del consumo (Harvey, 1975: 139) es extensiva a buena parte de los desarrollos en extenso que se registran en parques naturales, áreas residenciales y recreativas, espacios tematizados. Una parte considerable de los reclamos de visita a comarcas y pueblos se centra en la gastronomía.³ La visita a un parque natural se corona en una tienda de productos con denominación de origen. La experiencia del espacio gravita en torno a objetos que se compran o se comen en él. El paisaje se convierte en un gran hipermercado donde el viajero va llenando su carrito con fotos, productos y comidas. Y la satisfacción del comprador teje una malla de complacencia sobre la totalidad del espacio abarcado, que deja de ser atendido como objeto en sí -en la medida en que tal tarea es factible- para convertirse en un escenario sobre el que flota el brillo de las adquisiciones.

Un trato con el paisaje basado en la asimilación lenta de su carácter sigue siendo posible y demandado. La contemplación va más allá del apetito, superándolo y refinándolo en lo que éste tiene de impulsivo, localizado e impaciente. Más que una codicia mecánica por el objeto, se aspira a una relación desinteresada, totalizadora y de larga duración, que despliega los placeres de la imaginación y la memoria sobre extensos

3) Remitiendo involuntariamente a la sabrosa advertencia de Galdós en *Doña Perfecta*, “los ciegos serían felices en este país, que para la lengua es paraíso y para los ojos infierno”.

campos de atención. La emergencia de valores postmaterialistas en la cultura contemporánea puede aliarse con la insistencia, también actual, en la alteridad; precisamente, uno de los ingredientes principales de la contemplación es la paciencia, en la que puede reconocerse el esfuerzo por abrirse al tiempo de los otros (Chalier, 1992).

Un aliado del contemplar es el simple residir. Por el mero hecho de sujetar la experiencia cotidiana a un lugar de residencia, el espacio envolvente se convierte en objeto de interacción prolongada y potencialmente desinteresada. Ni en la más frívola centrifugación biográfica es posible sustraerse a los objetos que las paredes, las ventanas y los exteriores de un lugar de residencia ofrecen como materia de contemplación.

1.4 ABSTRACTO Y FETICHE: LO FIGURATIVO EN EL ESPACIO GEOGRÁFICO

El carácter abstracto de la modernidad, concepto que Ágnes Heller toma prestado a Hegel, implicaría un proceso creciente de uniformización, pues los elementos distintivos, que prestan su sabor al medio cultural, no serían sino “residuos de una forma de vida pre-moderna y todavía jerárquica” (Heller: 11). Esta línea de atención admite traducción paisajística. De forma esquemática, puede argumentarse que la interacción con el espacio que impone el orden moderno es abstracta en tanto que adelgaza el trato con el soporte geográfico hasta dejarlo reducido a un sistema de flujos y relaciones; y arrincona lo distintivo, que deja de ser un continuo fisionómico de diferencia y sabor local para quedar encapsulado como hito visitable.

Los planes exhaustivos de uso del suelo implican un modelo integral de intervención, que no deja en principio ningún elemento del paisaje sin tocar: la red viaria, el sistema

hidrológico, el parcelario, los cultivos y variedades son piezas de un sistema que devora el solar primigenio, poniendo en su lugar un tablero de juego para la explotación del espacio. La optimización y universalización de las técnicas de cultivo eliminan las diferencias locales. La toponimia se extingue, y es reemplazada por los números de identificación de parcelas. Los elementos construidos se producen en un mercado internacional y se instalan sobre el terreno como los bocadillos de una viñeta, al modo de apliques de quita y pon sin vinculación directa con la topografía o el clima. La nueva arquitectura rural es genérica, puede adquirirse en catálogos, y carece de conexiones obvias con el medio en que se implanta. En contraste, las permanencias que prestan distintividad al lugar son restos de una lógica anterior -la arquitectura popular y el ajuar rural antiguo- o ajena al orden moderno -las supervivencias y re-emergencias de lo natural: intersticios verdes, afloramientos rocosos y otras manifestaciones de una bio- y geodiversidad autónomas-.

Lefebvre desarrolla la dualidad entre unos espacios abstractos y no-representacionales, y unos espacios en los que es posible la representación o, dicho en términos pictóricos, la figuración, ¿de qué?: de los significados y símbolos compartidos por una sociedad.

El espacio moderno tiene en la *tabula rasa* una metáfora fecunda. Es el caso del urbanismo propugnado por Le Corbusier, con su insistencia en partir de cero, superando los accidentes del lugar para imponer trazados estandarizados; o la espacialidad implícita de la concentración parcelaria, que vacía un término municipal para colocar una malla de pistas y parcelas ajenas a la historia del territorio. Mick Smith señala la inevitable concatenación entre los atributos de abstracción, funcionalidad y repetición en los espacios generados por la

modernidad (Smith: 35). Tales espacios tienen una orientación instrumental, y en ellos se debilitan los anclajes históricos que concentran la carga simbólica y vivencial del territorio. El carácter del lugar es el resultado de la sedimentación social, que acumula significaciones y valores, y conforma desde dentro una distinción perceptible con respecto a otros lugares colindantes. En la configuración tradicional del espacio, la acumulación de elementos es dialéctica y paulatina; se produce en condiciones de equilibrio, con lo que la lentitud permite que los rasgos del lugar dejen de ser anécdotas para integrarse en una fisonomía o carácter del lugar, un carácter que se presenta de forma continua y modulada, variando sutilmente a medida que el viajero se desplaza, de tal forma que la distancia significa el cambio. Por el contrario, en los espacios abstractos, la diferencia se reduce a codificación; es una diferencia inducida a partir de un sistema de ordenación impuesto (Lefebvre, 1974). Llevada a su extremo la abstracción, la diferencia entre un lugar y otro es una mera cuestión de dígitos en un código de GPS.

En los no-lugares de Augé (1992) -espacios intercambiables, propicios a la vida anónima: medios de transporte, grandes cadenas hoteleras, superficies comerciales, campos de refugiados-, se agudiza la pérdida de vínculo entre las personas y el sitio; no hay apropiación, ni identificación, y es un patrón externo de racionalidad el que ordena las prácticas espaciales de la sociedad. Pero el vaciado inicial de tales espacios no evita, en un segundo movimiento, el llenado por ingredientes parásitos, inevitablemente reales y prolijos. Si entendemos los no-lugares como “espacio abstracto hecho concreto” (Smith: 38), en ellos se hace perceptible el peso concretizador de lo real, que subvierte con anécdotas que contienen un punto de desgarramiento la pretensión totalizadora de lo abstracto (el gorrión que se extravía en el

gimnasio; el haz de sol polvoriento en el hipermercado; los hierbajos en las grietas del patio del instituto).

La abstracción, llevada a la práctica como una especie de totalitarismo espacial, da lugar a excesos; el modernismo la ha implantado a veces como herramienta dominante en la organización territorial, dentro de una concepción meramente instrumental del espacio. Sin embargo, el mismo concepto entendido como método purificador parecía ofrecer a las sensibilidades de principios del s. XX, agobiadas por la cacharrería victoriana, un impulso de salud y claridad. Ya muy anteriormente, en su *Viaje a Italia*, en 1786, Goethe festeja su liberación al abandonar el chafarrinón goticista germánico y tener delante la claridad latina: “esto es ciertamente otra cosa que nuestros santos de la ornamentación gótica, apiñados como lechuzas en hilera sobre mensulitas; otra cosa que nuestras columnas en forma de pipa de tabaco, nuestras torrecillas puntiagudas y pináculos floreados; de ellos, a Dios gracias, ¡ya me he librado para siempre!”⁴ Evidentemente, lo abstracto ofrece pautas para elevar la percepción por encima de la anécdota o de la fijación obsesiva en puntos de deleite mecánico. El fetiche, como objeto de concentración o de bloqueo en la malla de la percepción, puede ser trascendido mediante el uso no instrumental de la abstracción. Cierta *naïf* de los núcleos turísticos y áreas rurales, que los abruma con apliques ñoños, cartelería florida y arquitectura garrapiñada, ha de encontrar su contrapunto en una composición contenida y liberada de anécdotas. Hay una alternancia dialéctica entre la acumulación y el vaciamiento; la

4) “Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen, etwas anderes als unsere Tabakspfeifensäulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los!” (Goethe: 88).

capacidad para la depuración y la visión abstracta concede al espacio cualidades valiosas.

La abstracción, como principio de organización espacial, parece por lo tanto mostrar rasgos ambivalentes. Suprimir lo concreto y lo local en aras de una optimización de usos y funciones, esto es, hacer un uso puramente instrumental de la abstracción, es lesivo en tanto que causa pérdidas irreparables en el carácter y la diferencia de los lugares. Sin embargo, mantener la percepción abstracta, desplegada en lo extenso, y trascender los deleites más crudamente comerciales o infantiles, permite a una sociedad refinar su cultura territorial. Por otro lado, las concreciones acumuladas por el paso del tiempo, si se ven pulidas y refrenadas por la constante negociación, contribuyen al carácter del lugar y ayudan a que los sitios tengan rostro.

2. LA DELIBERACIÓN SOBRE EL PAISAJE EN UN CONTEXTO DE FRAGMENTACIÓN RADICAL

Sobre la base de lo anterior, nada parecería predecir el reciente interés hacia el paisaje mostrado por la crítica y la acción pública. En una época cuyo centro es la seducción orientada al consumo, la multiplicación de alicientes rápidos y las imágenes tecnológicamente producidas, ¿qué demanda puede tener la calidad paisajística?

El tiempo en que nos adentramos, sea cual sea su caracterización, muestra el atributo de reflexividad, un concepto abanderado por notorios intérpretes de lo contemporáneo. Las bases de la modernización se ven obligadas a confrontarse con sus propias consecuencias; el progreso vuelve sobre sí mismo para cuestionar sus logros (Beck en Beck, Giddens y Lash, 1997: 19). El paisaje, como espejo donde se reflejan la fisonomía y la gestualidad de una sociedad, adquiere valor de emblema de tal condición reflexiva. Más allá del dictamen de los sistemas

expertos, la indicación directa ofrecida por el rostro del paisaje se convierte en elemento de juicio primordial en un contexto de pérdida generalizada de confianza en la autoridad. La salud de una sociedad se empieza a leer en la cara de su territorio: el paisaje.

Por un lado, frente al peso innegable del consumo como fundamento de la sociedad actual, surge inevitable la necesidad reequilibradora del otro término del dipolo, la contemplación. La pluralidad de visiones es compatible con la detección de un fundamento subyacente como fondo y sustento de lo percibido: el carácter del paisaje. Como en el Fausto, somos salvados de los vértigos mefistofélicos del consumo por el repliegue hacia un interior de auto-conocimiento donde nos aguarda Margarita.

Por otro lado, el capitalismo flexible que, para muchos, es uno de los rasgos más pertinentes de la condición postmoderna, presenta un atributo que ayuda a entender cierta preocupación actual por la calidad de los paisajes. La enorme volatilidad de capitales y recursos, asociada a nuevos modos de producción y oferta de servicios en red, permite a las empresas redistribuirse dinámicamente por el territorio. Si en un pasado reciente la generación de riqueza estaba lastrada por su propia inercia, que la obligaba a permanecer anclada a determinados puntos calientes de productividad (polígonos y nudos de comunicación), hoy se percibe una mayor agilidad en la instalación y fuga de capitales. Interviene en este punto la alta sensibilidad contemporánea a la imagen, esto es, la impronta superficial pero de consecuencias profundas que es suscitada por un determinado hecho. Un paisaje manifiestamente chirriante y desaliñado evoca asociaciones desfavorables y termina a la postre expulsando a las empresas y los residentes de mayor capacidad transformadora. Un

parque tecnológico desangelado y sórdido es una invitación a la fuga para todas las empresas con ambiciones. Un entorno míseramente degradado por décadas de corrupción y lucro desalienta las iniciativas sociales luminosas. Inversamente, el esmero paisajístico invita a la calidad en todas las esferas. Con arreglo a esta conjunción de causas -flexibilidad productiva creciente, y mayor sensibilidad a los efectos de la imagen- se explica que incluso en contextos en nada bendecidos por la finura de percepción se aprecie un interés creciente por cuidar, aunque sea sólo de forma epidérmica, el paisaje.

2.1 ÉTICA DISCURSIVA

La arquitectura, el urbanismo y el paisaje son enclaves de alta concentración ética y estética. Rasgo común de estas disciplinas es el que todas son artes de la forma extensa. La habitabilidad acarrea repercusiones de orden vital; levantar un edificio no es hacer una escultura. Por otra parte, la estética en espacios comunes tiene implicaciones morales: la belleza compartida es un impulsor de la convivencia.

Cualquier creador o gestor de estas artes de la forma extensa asiste a un incesante desbordamiento de categorías, donde la constante negociación debería ser una necesidad imperiosa. El enriquecimiento conceptual y las cautelas propias de la postmodernidad enriquecen aun más el panorama. La ética se complica con nuevas dimensiones al incluir lo ambiental y lo territorial: el mundo de lo no humano entra en consideración; se incorporan como agentes éticos las generaciones futuras; es preciso precaverse contra etnocentrismos involuntarios o mal disimulados.

Se ha argumentado, sin embargo, que la creatividad en estas disciplinas de la forma extensa debe seguir ejerciéndose sin inhibición, y es frecuente el siguiente razonamiento: si en el

pasado las grandes obras e intervenciones que hoy admiramos se llevaron a cabo implantadas libremente sobre lo preexistente, aunque ello acarreará derribos, talas o fuertes colisiones de estilo, ¿por qué no deberíamos actualmente gozar de la misma libertad, y planear nuevos edificios, trazados territoriales y proyectos con todo desenfado, sin dolernos por los contrastes iniciales o los sacrificios ambientales y patrimoniales requeridos? Este argumento es engañoso. La potencia de transformación contemporánea no tiene precedentes. En épocas anteriores, erigir obras de gran impacto (pirámides, acueductos) era una labor que requería una extensa coordinación social y enormes esfuerzos. Las limitaciones en cuanto a materiales y técnicas de construcción restringían el catálogo de formas y texturas disponibles; la lentitud y el esfuerzo obligaban a grandes consensos sociales. Actualmente, elevar una gigantesca nave ganadera con cubierta reflectante dentro de una finca particular es tarea que puede completarse en una semana; encerrar tras una alambrada impenetrable enormes extensiones de terreno es cosa igualmente fácil. Por ello, la ética de la intervención espacial contemporánea ha de incluir una norma de contención; la tecnología debe refrenarse y modularse con abundante crítica; la plena potencia transformativa no ha de desplegarse sin buenas razones para ello.

Un procedimiento en el que se establece formalmente la necesidad de impulsar una decisión colectiva sobre el espacio vivido es el de los llamados objetivos de calidad paisajística. Avalados por acuerdos internacionales,⁵ tienen complejos fundamentos sociales, dado que son extremadamente diversas las vivencias y expectativas asociadas con el paisaje. La intensa mediación tecnológica existente acentúa las diferencias entre

5) Entre otros, el Convenio Europeo del Paisaje.

unos y otros usuarios: el automóvil, la fotografía, entre otros medios, condicionan la recepción del paisaje. Existe, por otra parte, una densa organización social y mercantil subyacente, que es determinante en la relación entablada: no es igual asomarse al campo detrás de una escopeta que detrás de un arado. Añádase a ello que la íntima conexión entre paisaje y conciencia territorial hace que sean numerosos los factores de identidad que sitúan al paisaje en la base del sentimiento regional o del apego al hogar.

Los objetivos de calidad se fundamentan en principios asociados a la integridad de vida y el buen vivir, y, aunque su formalización teórica es incompleta, han sido descritos con ayuda de conceptos como el bienestar, tanto material como espiritual. Maderthamer (1995) distingue entre factores básicos, asociados a la mera subsistencia dentro de un hábitat, y factores específicamente humanos, en los que se condensan componentes sensoriales y espirituales. Entre los últimos, destaca las siguientes funciones:

- Recuperación o restablecimiento: acceso al sol y la luz, aireamiento, resguardo ante ruidos, desahogo espacial para la actividad corporal, ausencia de cargas contaminantes y de constricciones sociales.
- Privacidad y seguridad: aseguramiento de una esfera de intimidad, posibilidad de pasear sin riesgos.
- Funcionalidad y orden: disponibilidad de espacio, comodidad, practicidad, legibilidad, referencias claras de orientación.
- Comunicación, reconocimiento y participación: oralidad, ayudas mutuas, responsabilidad y capacidad de decisión sobre el medio, trabajo en común, satisfacción por los logros conseguidos, áreas de encuentro.

- Estética y creatividad: composición y aliño de fachadas y linderos, pulcritud de caminos y vistas.

Así pues, el sustento conceptual de los objetivos estriba en los grandes valores proporcionados por el paisaje. Tanto la biodiversidad como el desarrollo sostenible encuentran en el paisaje un exponente y un indicador permanente; a través de la experiencia del paisaje, los logros conseguidos en la política de conservación y de desarrollo se hacen visibles de la forma más elocuente y armoniosa: merced a su integración en el espacio vivido. En el paisaje se produce la síntesis de la actividad productiva y residencial, y los distintos sectores suman sus expresiones para configurar armonía o, en caso desfavorable, para exponer sus disfunciones. Por otra parte, la identidad del territorio se cifra en el paisaje, y la cooperación entre niveles administrativos y escalas territoriales se hace más fácil si las transiciones de paisaje son claras y consistentes.

Ante la necesaria tarea de deliberación a la que parecen convidar las políticas del paisaje y del medio ambiente, conviene buscar fundamento a las estrategias de participación acudiendo a una racionalidad comunicativa como la que reivindica Habermas; ésta ofrece respuestas a cierta parálisis e indiferencia que se derivan de la indefinición cultural contemporánea. Así como para Nietzsche y Heidegger el reconocimiento de que los fundamentos están perdidos desemboca en una ética interpretativa (Lyon: 98), volcada hacia los orígenes de la condición actual y empeñada en el establecimiento de genealogías, la ética discursiva puede orientar la atención hacia las tareas que cabe emprender juntos, estando por ello dirigida hacia el futuro.

En efecto, Habermas, con otros autores, preconiza una ética discursiva, una opción rica en sugerencias para la acción colectiva referente al paisaje y al medio ambiente

(Hanssen, 2001; O'Hara, 1996). Con ello se da el paso desde una racionalidad instrumental, basada en los fines, a una racionalidad comunicativa, basada en los procesos. Reducido a sus elementos, el programa trata de ofrecer pautas para la participación no sesgada y para el enriquecimiento de la deliberación colectiva. La negociación de valores y objetivos se plantea en el seno de una "situación ideal de habla" (Habermas, 1983) o una "comunidad ideal de comunicación" (Apel, 1973). Los entornos protegidos y los protocolos de discusión que conducen a este embrión de inteligencia colectiva pretenden evitar el predominio de la voz de los poderosos, el confinamiento del debate, y otras distorsiones del razonar compartido. Para ello se basan en la noción de que la vitalidad racional, el denso flujo de argumentos cruzados, el perfeccionamiento del saber gracias a la transparencia y otras conquistas plenamente compatibles con la actual difusión del conocimiento consiguen producir una selección gradual de comportamientos socialmente sabios.

En la esfera medioambiental, por ejemplo, las actitudes claramente destructivas están abocadas a perder supremacía discursiva, esto es, a tener escasa capacidad de persuasión. Pero para conseguir que el mero barrido argumental desarme las falacias interesadas es necesario que los flujos de comunicación y crítica sean densos. La única vía que tiene una conducta de abuso ambiental o de clara depredación paisajística para justificarse es el control de la información: una prensa al servicio de grupos de presión; una censura en pro de los beneficiarios; un encuadre limitado a un grupo de interés, donde otras voces no se hacen oír. En caso contrario, la libre circulación de la información está llamada a abonar la causa ambiental o paisajística, pues se hace transparente que una conducta eco-hostil implica el beneficio de una minoría a expensas de todo el

resto, o hipoteca el futuro perjudicando a los más jóvenes. En un contexto ideal de interacción cognitiva, la voz que aboga por lo más armonioso ha de ser la más elocuente.

El establecimiento de una comunidad ideal de comunicación es un requisito para el que se cuenta actualmente con condiciones más favorables que hace décadas. El florecimiento masivo de las tecnologías de comunicación democratiza la producción y transmisión de informaciones. La red, una vez filtradas las distorsiones comerciales, puede ofrecer una plataforma universal y gratuita para el movimiento de datos y de crítica. La observación por satélite de toda la superficie de la tierra, la facilidad con que se registra en fotos el cambio del paisaje, la flexibilidad y potencia de las herramientas cartográficas: todo ello permite una vigilancia y comprensión acrecentada sobre el paisaje. Evidentemente, hay riesgos de que la comunicación en torno a ello deje de lado a grandes bolsas de población. La vulnerabilidad se extiende a distintos excluidos: capas marginales, los iletrados electrónicos, las generaciones venideras, las especies no humanas. Si ninguno de ellos está incorporado al círculo de comunicación, ¿de qué modo pueden sus intereses verse representados?

Por ello es necesario profundizar en los recursos que permitirían aproximar la actual esfera pública a una comunidad ideal de comunicación. En el caso del paisaje, son de alto valor determinados instrumentos que ayudan a concretar la discusión, permitiendo visualizar las opciones disponibles y evitando pseudo-problemas de raíz terminológica o confusiones interesadas. Una clara metodología de participación debe facilitar el acceso más amplio a todas las etapas de la política del paisaje, apoyándose en tecnologías de divulgación e ilustración. La cartografía temática y otros utensilios de visualización del espacio son piezas importantes

a la hora de concretar contenidos y evaluar opciones. Los glosarios y manuales de interpretación pueden proporcionar a un público más extenso ingredientes para fundamentar mejor sus preferencias. Por otro lado, son importantes los esfuerzos encaminados a mostrar la pluralidad de escalas, encuadres y funciones que intervienen en la fijación de la forma territorial; el sentimiento patrimonial que algunos grupos tienen acerca del espacio rural, como algo que les pertenece en exclusiva, puede ser contrarrestado con la progresiva entrada en escena de otros usuarios invisibles, que enriquecen la discusión y rompen el monopolio discursivo.

En todo caso, la inesperada eclosión de una extendidísima red de comunicación universal, en la que un segmento de población más amplio que nunca puede aportar contenidos y editarlos, es un factor que hace más verosímil aun la operatividad de la propuesta habermasiana. A la política tradicional iría reemplazándola en parte una subpolítica (Beck en Beck, Giddens y Lash: 33) activada merced a una tupida red de deliberación (internet) sobre la que prosperan nuevos modos de acción colectiva.

2.2 ESTÉTICA EMPÍRICA

La condición moderna, en especial la urbana, conduce a una enorme intensificación de nuestra vida sensorial, sacudida constantemente por nuevos estímulos. Los intersticios de la acumulación favorecen una estética apresurada y de subsistencia, basada en la rápida degustación de bocados que azarosamente se nos ofrecen. La intensificación es un fenómeno evidente: estamos expuestos a innumerables momentos de confrontación estética, a través del omnipresente diseño, o de la reproducción masiva de obras de arte en los medios. Sin embargo, la intensificación esconde “un empobrecimiento

qualitativo de nuestra experiencia” (Ginzburg: 36). ¿En qué consiste tal fenómeno? El debilitamiento se manifestaría en varios frentes principales, que se describen seguidamente en abreviadísimo esquema. Por un lado, la estética pierde frescura, al automatizarse la percepción. Por otro lado, se consagra el mimetismo como vía de creación. La capacidad integradora se debilita, debido al hábito de disfrutar de dosis constreñidas a una pantalla o a un envoltorio de regalo. Finalmente, prolifera la dogmática y el tono expeditivo-triunfal, tomados en préstamo del discurso publicitario.

En primer lugar, podría argumentarse que la facilidad con que se superponen imágenes las devalúa, al eliminar la lenta digestión perceptiva que debería acompañar a la experiencia estética. La profusión visual, la repetición de formas y sus copias incesantes hacen que los objetos presentados pierdan el atributo de lo no familiar: se prestan en cambio a una percepción automatizada, similar a la del jugador de azar ante la máquina. Precisamente es la automatización de los actos perceptivos aquello que el arte debe combatir, con arreglo a la célebre hipótesis de Shklovsky:

La finalidad del arte es comunicar la sensación de las cosas, no tal como son conocidas, sino tal como son percibidas. La técnica del arte es la de volver extraños [*unfamiliar*] los objetos, hacer que las formas sean laboriosas, incrementar la dificultad y duración de la percepción, dado que el proceso de percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una vía para experimentar el carácter artístico [*artfulness*] de un objeto; el objeto no es lo que importa (Shklovsky: 12).

Por otra parte, la situación contemporánea conduce a una estética de mimesis superficial,⁶ alimentada por el mercado y los medios de masas, que se nutre de las formas fugaces ofrecidas por la pantalla y que tiende a imitar simulacros y apariencias, sin comprobación personal y demorada de lo que se ofrece. La moda, en su incesante flujo y reinención, debilita las condiciones para una relación vivida con los objetos y los entornos. Si bien es cierto que, en el pasado, la mimesis era importante, ello no impedía que la imitación se basara al menos en una contemplación detenida del modelo. El maestro de obras que reproducía en la aldea algo visto y admirado en la ciudad había pasado su lenta mirada peatonal en derredor de la obra imitada. No así en el caso de los chalés, aparatosos de saledizos y balaustradas, que surgen a imitación de ciertos fondos de película nórdicos o californianos. O en el caso de una estética paisajística que tiene abundante curso legal en nuestra sociedad, y que se nutre de imágenes televisivas y publicitarias, construyendo sus ideales formales a partir de un irreal paisaje cosmético, vagamente ensamblado a base de praderas alpinas y oasis arábigos.

Un fenómeno paralelo es el que en otros textos hemos denominado “miopía hacia las escalas grandes” (Riesco Chueca: 71), fenómeno que cabría describir como una atrofia de la estética de lo extenso. Una gran conquista estética es la capacidad para controlar los deslizamientos de escala, combinada con el don del distanciamiento o extrañamiento, que permite abstraer y enlazar mediante libre interpretación los elementos recibidos a través de los sentidos. La actual tecnología nos envuelve por completo, y nos sumerge en un mar de estímulos apenas coordinados. Es muy difícil tomar

6) A diferencia de la mimesis basada en la comprobación vivencial y comunitaria, que se ensalza más abajo como fundamento de una estética empírica.

distancia entre tantas llamadas simultáneas. Dado que la competencia comercial es el conducto principal que inyecta imágenes en el entorno, y que éstas se administran en dosis cuyo formato es compacto, nuestra atención se especializa en pasar de uno a otro contenedor de imágenes: de una pantalla a otra; de un envoltorio de regalo a un monumento iluminado; de un escenario a un escaparate; de un museo a un parque temático. La recepción se hace por cápsulas y la atención salta de una a otra sin divagaciones intermedias. Entre todos, la pantalla es el contenedor dominante, y el molde y modelo universal; allí todo es piel, instantaneidad e imagen. Adiestrados en la lectura atenta de pantallas, y capacitados para saltar de una pantalla -metafóricamente entendida- a la siguiente, no ha de sorprender nuestra progresiva incapacidad para la percepción y disfrute de armonías extensas, que exigirían sosiego y minuciosidad para la degustación del conjunto. Por un lado, el constante bombardeo de estímulos audiovisuales debilita las condiciones para el asombro, ingrediente importante que dota de intensidad a la percepción paisajística. Por otro lado, el disfrute de paisaje requiere cierta capacidad de integración temporal y espacial de lo percibido.

La interpretación integrada de los objetos, en efecto, precisa de cierta agilidad para percibir a distintas escalas y de un elemento que la tecnología contemporánea tiende a volver obsoleto, la memoria. En tanto que conocimiento transportable, la memoria vincula al cuerpo y a la individualidad unos saberes que dejan de flotar en el limbo de las bibliotecas o de la red para asociarse a la vida personal. Sin memoria, los elementos de un gran conjunto se achatan, al volverse imprecisas las asociaciones, unas asociaciones que exigen recorrer con alguna agilidad los extensos archivos de la historia humana y natural, en un doble movimiento a través de tiempo y espacio.

En el plano sincrónico, los placeres de la comparación, del cotejo entre paisajes, la referencia cifrada que cada lugar hace a otros. En el plano diacrónico, la capacidad para pasar del puro instante al gran océano temporal, que se constata como raíz en el haiku oriental y en la poesía occidental de la naturaleza; debilitada la memoria y embotada la capacidad de confrontación entre lo instantáneo y lo perdurable, se anula este fundamento poético del placer paisajístico. En un viaje de invierno a Ronda, hacia 1913, Rilke da forma elegantísima a dicha dualidad al contemplar unos almendros en flor: “Sin fin admiro en vosotros, bienaventurados, vuestra manera / de llevar el efímero ornato con sentido de lo eterno”.⁷

Una última causa de deterioro es la que cabría denominar estética dogmática. El punto de partida de tal estética es la vigorosa pugna de auto-afirmación de las vanguardias. Sobre la base del puro entusiasmo, o propulsados por la arrogancia, sin comprobación alguna, van editándose manifiestos que consagran axiomas estéticos. En su forma más noble, tales consignas son voces que aspiran a sacudir la sensibilidad adormecida de una burguesía de la que los artistas se sienten, con no poca auto-indulgencia, infinitamente lejanos. Ciertamente, los más grandes entre los creadores han sabido matizar y añadir riqueza a la escueta detonación de las proclamas. Pero los gregarios han hecho suyos estos dogmas de diverso origen tomándolos literalmente como receta de producción seriada. Son numerosos los ejemplos de tales excesos, desde la “machine à habiter” de Le Corbusier, en 1925, hasta el “ornament and crime” de Adolf Loos, o el “less is more” de Mies Van der Rohe. Muchos de ellos surgen de silogismos abstractos, o de entusiasmos tecnológicos mal digeridos; en su enunciación

7) “Unendlich staun ich euch an, ihr Seligen, euer Benehmen, / wie ihr die schwindliche Zier traget in ewigem Sinn” (Rilke: 829).

se hace patente la convergencia entre arte y publicidad, viniendo a ocupar ciertos manifiestos y consignas el lugar de los eslóganes comerciales. También pesa en tales excesos declarativos la transfusión acrítica de afirmaciones desde una a otra arte: la arquitectura juzgada con parámetros de escultor; el diseño industrial convertido en guía para la edificación; la vanguardia -concepto militar- transferida al arte, y procesos similares. En toda esta producción de dogmas, se está generando una estética sin depuración vivencial ni pulimento social. Ello permite, a medida que se debilita la esfera pública, evoluciones como la que conduce desde “el impulso creativo de las vanguardias estéticas modernas” hasta “las casas-cárcel de los bloques de vivienda y los proyectos urbanísticos de los años sesenta” (Lash en Beck, Giddens y Lash: 140); o desde los entusiasmos anti-burgueses de la pintura abstracta hasta la estabulación de los cuadros cubistas en oficinas de rascacielos o en exangües museos.

Puede atisbarse como fundamento común a estos fenómenos, revisados aquí como potenciales desviaciones de la estética, la intensa mercantilización del arte. El consumo se impone como cauce principal de agregación social, favoreciendo la eclosión de nichos de gusto y moda. El prestigio de posesión se hace más importante, a la hora de justificar el objeto estético, que sus valores tal como son vividos en la larga duración. La argumentación de los artistas y el diseño de sus creaciones adoptan maneras propias de la publicidad de impacto: lo buscado es conseguir la atención en medio del tumulto de voces. La provocación, a la que algunas interpretaciones favorables quieren atribuir una intención principal, romper los automatismos perceptivos, puede entenderse en la mayoría de los casos como una estrategia mercantil. Escandalizar para capturar la atención es una

fórmula incesantemente repetida por el arte y por la publicidad. Pero difícilmente podrá mantener su prestigio rompedor el gesto sacrílego, el desplante del contraste: el mercado es más rápido que la transgresión; y lo que efímeramente choca, se convierte en producto homologado y automatizado a través de la distribución comercial. Las tácticas de descentramiento y desestabilización propias de las vanguardias, si por una parte han conseguido refrescar y estimular la percepción, por otra parte despegan al objeto artístico de su contexto social y lo dotan de la movilidad, abstracción e intercambiabilidad propia del papel moneda.

Se impone reformular la búsqueda estética, apoyando sus conclusiones en la indagación empírica. La búsqueda de posibilidades experimentadas y comunicadas de bienestar, la destilación lenta de opciones de vida, la sedimentación sensorial: son modos de valoración empírica que se apoyan, no en grandilocuentes silogismos de mandíbula apretada sino en la progresiva constatación individual y colectiva. El ajuste del espacio vivido para optimizar la calidad sensorial de las rutinas diarias es una tarea humilde pero rica en posibilidades comprobables. La búsqueda del sitio donde colocar una silla para tomar el fresco a la puerta de una casa; la distribución de canteros y plantas en un huerto familiar; los protocolos de apertura y cierre de persianas y cortinas en una casa durante el verano; el riego al atardecer de un patio: todas ellas son prácticas espaciales dominadas por el saber empírico, que se alimenta de la comprobación vivida, a solas o mediante intercambio social. En estos ajustes se concreta por la vía menos ostentosa una búsqueda de la vida buena, en el sentido, también moral, de la armonía y del auto-conocimiento.

Tal propuesta puede ponerse en relación con la referencia a Nietzsche y Adorno, quienes “invertieron la jerarquía platónica

de lo conceptual y lo mimético” (Lash en Beck, Giddens y Lash: 168). Aunque ambos pensadores siguen caminos diferentes en su teorización de lo estético, en los dos se perciben reticencias sobre la mediación conceptual, esto es, el hecho de que sean universales abstractos los que guíen el proceso de creación. La mayor flexibilidad creativa que confiere el aprendizaje a partir de lo próximo y de lo vivido, la mera influencia icónica, es un argumento poderoso a favor de la vía mimética. Sin embargo, como se argumenta más arriba, la mimesis que pasa por los filtros de la experiencia cotidiana y colectiva es superior a una imitación o influencia basadas en el mero contagio cultural; en un momento en que afluyen innumerables imágenes y estilos a la esfera pública, y que muchos de ellos no pueden ser comprobados vivencialmente, es precisa cierta contención y cierto aplomo para superar el estadio del simulacro.

En breve, si la estética de un valor de cambio es propicia a lo dogmático (pues la euforia comercial requiere consignas breves como relámpagos), la estética basada sobre el valor de uso se apoya sobre procedimientos empíricos. Es ésta la relación que reivindica Brecht en su célebre poema: “De todos los objetos, los que más amo / son los usados. / Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados, / los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera / han sido cogidos por muchas manos. Éstas son las formas / que me parecen más nobles. / Esas losas en torno a viejas casas, / desgastadas de haber sido pisadas tantas veces, / esas losas entre las que crece la hierba, me parecen / objetos felices.” (Brecht, 1995).⁸

8) “Von allen Werken, die liebsten / Sind mir die gebrauchten. / Die Kupfergefäße mit den Beulen und den abgeplatteten Rändern / Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe / Abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen / Schienen mir die edelsten. So auch die Steinfliesen um alte Häuser / Welche niedergetreten sind von vielen Füßen, abgeschliffen / Und zwischen denen Grasbüschel wachsen, das / Sind glückliche Werke” (Brecht, B. (1997). *Gesammelte Gedichte*, Vol. 1. Fráncfort:

Conseguir un buen paisaje requiere afianzar los fundamentos empíricos de su calidad. La opinión de quienes viven en el espacio o tienen relación afectiva con él es por lo tanto esencial a fin de dotar de solidez a la argumentación.

3. DISCURSIVIDAD Y EMPIRISMO EN EL CARÁCTER PAISAJÍSTICO

Ambas corrientes de atención a lo espacial, una ética discursiva y una estética empírica, pueden aplicarse a un concepto que numerosos encuadres metodológicos consideran central en la discusión territorial: el carácter paisajístico. El paisaje ha pasado, en la evolución reciente de la materia, de ser considerado un fenómeno preferentemente visual a entenderse como una íntima y compleja relación entre las personas y el lugar (*people and place*), y como un agente unificador entre disciplinas de análisis del espacio. La insistencia en el contenido relacional del concepto de paisaje, entendido por tanto no como un objeto sino como una relación o un sistema, ya estaba presente en numerosos estudios teóricos anteriores. Como tal, el paisaje es resultado de numerosas entrefases, siendo a la vez subjetivo y objetivo, natural y cultural, ideal y material, individual y social. Así pues, cualquier teoría integradora del paisaje ha de ser capaz de rendir cuentas de esta aparente dualidad entre lo real y lo representado, la naturaleza y la sociedad, las formas y los procesos, la constricción física y la representación psicológica, el espacio y la imagen: dualidad que se resuelve en el seno de conceptualizaciones más amplias y ágiles.

El carácter paisajístico es un patrón diferenciable y reconocible de elementos que se presentan de forma consistente en un paisaje (Swanwick, 2004); como herramienta

Suhrkamp).

descriptiva, el concepto de carácter ofrece una sedimentación de percepciones procedentes de distintos campos cognitivos y vivenciales que dotan de unicidad al lugar y lo diferencian de otros lugares. El carácter se ha asemejado a conceptos anteriormente usados como la atmósfera del lugar o la fisonomía del paisaje; pero, en la praxis, amplía y precisa el alcance de su aparente vaguedad. Los valores y significaciones asociados a cada lugar son complejos, plurales y en gran medida escurridizos; sin embargo, el concepto de carácter paisajístico intenta ordenar, gracias a copiosos flujos de información y análisis, esta riqueza, detectando en ella un patrón reconocible, una solidez relacional que compone la signatura propia y la unicidad de cada lugar. El carácter no se sitúa exclusivamente ni en el pasado ni en el futuro, sino que evade la cuestión intentando mostrar la vocación plena del lugar, su singularidad basada en los potenciales demostrados por la historia del lugar o pendientes de activación mediante consenso social. Es aplicable al carácter paisajístico el empeño propugnado por Lash (en Beck, Giddens y Lash: 181) al pronunciarse en favor de una hermenéutica de la recuperación: “[la sociedad,] en lugar de maravillarse ante el libre juego del significante, modestamente «mirará debajo» de ese significante para acceder a los significados compartidos que son las condiciones de existencia, es más, que *son* la misma existencia del «nosotros»”.

Puede entenderse a la luz de la ética discursiva esta búsqueda racional de un procedimiento para fijar las formas y las evoluciones de los espacios vividos. Una esfera pública vigorosa, a la que afluyen voces representativas de la inmensa pluralidad de usos que ofrece potencialmente el espacio, debe suscitar el afloramiento de valores que permitan hacer una política coherente y sensible del territorio. De ahí la necesidad

de refinar la agudeza crítica de la sociedad en lo tocante a las transformaciones y evoluciones del espacio. Mejorar el conocimiento, disponer de una terminología ágil y rica en matices, ser memoriosos y perspicaces acerca de los cambios experimentados: todo ello es esencial para nutrir nuestra cultura espacial.

Gracias a la pluralidad de usos e intereses que se concitan en torno al paisaje (ornitólogos, excursionistas, arqueólogos, filólogos, botánicos, etnógrafos, deportistas, cazadores, residentes y viajeros) se puede alcanzar una situación que cabría definir como panóptico invertido; en vez de los mil ojos de una autoridad que rodea como atmósfera controladora al individuo confinado, se pasa a una sociedad de múltiples miradas que sitúa en el centro de observación el espacio geográfico, tutelado por todos como escenario de juegos plurales y compatibles.

Por otra parte, en el plano de la producción de paisajes, la arbitrariedad del artista queda amortiguada por la demanda de congruencia con un carácter del lugar. Los excesos del yo creativo deben pasar por el tamiz de una detallada negociación con el lugar. Actualmente muchas obras arquitectónicas en ubicaciones ricas en patrimonio o paisaje creen haber satisfecho sus obligaciones con el contexto merced a algún mínimo gesto -una línea de coronación evocadora del perfil de una montaña próxima; la reinterpretación minimalista de algún motivo dominante de la edificación preexistente; la transcripción neo-cubista de las formas del caserío tradicional; una leve alusión cromática a los tejados o a las paredes-. Congraciarse con el lugar, en las actuales condiciones de exigencia, sale demasiado barato; la complacencia colectiva hace que se declaren admirables y sutiles en integración obras que apenas han hecho ningún esfuerzo por comprender el entorno. El concepto del carácter del lugar acrecienta las obligaciones para

con el contexto, al imponer una toma en consideración más compleja y orquestada, más basada en un consenso social y en unos valores compartidos.

Más allá de una frívola aquiescencia con el espíritu del lugar, y más allá de la acumulación ciega de elementos discordantes, la política del espacio debe enriquecerse culturalmente a través de la crítica y la comunicación. Multiplicar los actos de interpretación, abrir áreas nuevas de debate, densificar el sustento intelectual y sensorial de las actuaciones: son ingredientes imprescindibles para una relación renovada con el entorno espacial, entendido no como decorado dócil sino como escenario pleno donde la vida humana despliega sus potenciales.

OBRAS CITADAS

- Apel, K.O. (1973). "Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft und die Grundlagen der Ethik". Ed. K.O. Apel. *Transformation der Philosophie*, vol. 2. Fráncfort del Meno: Suhrkamp: 358-435.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie du signe*. París: Gallimard.
- (1981). *Simulacres et simulation*. París: Galilée.
- Beck, U., Giddens, A. y Lash, S. (1997). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Trad. J. Alborés. Madrid: Alianza.
- Brecht, B. (1995). *Poemas y canciones*. Trad. J. López Pacheco y V. Romano. Madrid: Alianza Editorial.
- Chalier, C., ed. (1992). *La Patience: passion de la durée consentie*. París: Autrement.
- Craib, I. (1989). *Psychoanalysis and social theory*. Nueva York: Harvester Wheatsheaf.
- Donadieu, P. (2002). *La société paysagiste*. Arles - Versailles: Actes-Sud/École nationale supérieure du paysage.
- Douglas, M. (2002). *Purity and Danger: An Analysis of Pollution and Taboo*. Nueva York: Routledge.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self - Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Ginzburg, C. (2001). *Ojazos de madera*. Trad. A. Clavería. Barcelona: Península.
- Goethe, J.W. von (1988). *Italienische Reise*. Múnich: DTV Klassik.

- Habermas, J. (1983). "Diskursethik - Notizen zu einem Begründungs-program". Ed. J. Habermas, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*. Berlin: Suhrkamp: 53-125.
- Hanssen, B.L. (2001). "Ethics and landscape: values and choices", *Ethics, Place and Environment*, 4(3): 246-252.
- Harvey, D. (1975). "The political economy of urbanization in advanced capitalist societies: the case of the United States". Ed. G. Geppert y H. M. Rose. *The Social Economy of Cities*. Beverly Hills: Russell Sage: 119-163.
- (2000). "Capitalism: the factory of fragmentation". Ed. J. T. Roberts y A. Hite. *From modernization to globalization: perspectives on development and social change*. Oxford: Blackwell Publishers: 292-297.
- Heller, Á. (2000). *Historia y futuro*. Trad. M. Gurguí. Barcelona: Península.
- Hervieu, B. y Viard, J. (1996). *Au bonheur des campagnes (et des provinces)*. La Tour d'Aigues: Edition de l'Aube.
- Hobsbawm, E.J. (1959). *Social Bandits and Primitive Rebels*. Glencoe: Free Press.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. París: Anthropos.
- Lorimer, H. (2005). "Cultural geography: the busyness of being 'more-than-representational'". *Progress in Human Geography*, 29: 83-94.
- Luginbühl, Y. (2001). "La demande sociale de paysage", *Conseil National de Paysage. Rapport de la séance inaugurale*. París: Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement: 7-29.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Trad. B. Urrutia. Madrid: Alianza.

- Maderthaner, R. (1995). "Soziale Faktoren urbaner Lebensqualität". Ed. A.G. Keul. *Wohlbefinden in der Stadt: Umwelt- und gesundheitspsychologische Perspektiven*. Weinheim: Beltz Psychologische V.U.: 172-197.
- Newman, D. y Paasi, A. (1998). "Fences and neighbours in the postmodern world: boundary narratives in political geography", *Progress in human geography*, 22:186- 207.
- O'Hara, S.U. (1996). "Discursive ethics in ecosystem valuation and environmental policy", *Ecological Economics*, 16: 95-107.
- Oelschlaeger, M. (2001). "Ecosemiotics and the sustainability transition", *Sign System Studies*, 29-1: 219-236.
- Riesco Chueca, P. (2003). "Estéticas privadas y estéticas públicas en la producción y consumo del paisaje rural". Ed. J. Fernández Lacomba, F. Roldán Castro y F. Zoido Naranjo. *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces*. Granada: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: 58-75.
- Rilke, R.M. (1995). *Die Gedichte*. Fráncfort del Meno: Insel.
- Rolston, H. III (1988). *Environmental ethics*. Philadelphia: Temple University Press.
- Schein, R.H. (1997). "The place of landscape: a conceptual framework for interpreting an American scene", *Annals of the Association of American Geographers*, 87-4: 660-680.
- Shklovsky, V. (1965). "Art as Technique". Ed. L.T. Lemon y M.J. Reiss. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: U. of Nebraska Press: 3-24.
- Sibley, D. (1996). *Geographies of exclusion: society and difference in the West*. Nueva York: Routledge.

- Smith, M. (2001). "Repetition and difference: Lefebvre, Le Corbusier and modernity's (im)moral landscape", *Ethics, Place and Environment*, 4: 31-44.
- Swanwick, C. (2004). "The assessment of countryside and landscape character in England: an overview". Ed. K. Bishop y A. Phillips, *Countryside Planning*. London: Earthscan: 102-124.
- Terkenli, T.S. (2005). "New landscape spatialities: the changing scales of function and symbolism", *Landscape Urban Planning*, 70: 165-176.
- White, S.K. (1991). *Political Theory and Postmodernism*. Nueva York: Cambridge University Press.

CRISIS ECONÓMICA Y CRISIS DE LA
ECONOMÍA MODERNA:
¿HACIA UNA ECONOMÍA POSTMODERNA?

José Luis Martín Navarro

1. INTRODUCCIÓN

El cambio de siglo acaecido hace unos pocos años se produjo en una situación de crecimiento económico generalizado en torno a un nuevo fenómeno del que todo el mundo hablaba, *la globalización*. Esta bonanza era especialmente relevante en el caso de la economía española: el crédito fluía, la producción aumentaba por encima de la media europea, el empleo crecía, se alcanzaban tasas de paro cada vez más reducidas, la renta disponible aumentaba y en términos de *renta per capita*, España alcanzaba y superaba a Italia. También había algunos problemas a los que había que atender tales como un serio desequilibrio en la balanza de pagos, una inflación diferencial y especialmente concentrada en los precios de la vivienda que subían de forma muy significativa. Sin embargo, no parecía que el proceso tuviera un fin cercano, si bien se señalaba por algunos aguafiestas que esta dinámica no era sostenible a largo plazo. Y de pronto, en muy poco tiempo, todo cambió. En pocos meses la economía internacional y también la española se encontró en una situación de grave crisis económica. El estallido de la crisis financiera arrastró a las economías occidentales al principio y acabó afectando a todos los países y lo hizo con especial dureza a la economía española. En esta situación y como consecuencia de los graves efectos económicos y sociales lógicamente surgen algunas preguntas: ¿cómo se produjo este cambio de situación económica tan rápidamente? ¿por qué no se han tomado medidas preventivas? ¿por qué la crisis ha sido más

grave en algunos países, como en el caso de España? En este entorno de crisis, también se han planteado cuestiones de más calado relativas a la ciencia económica: ¿cuál es el papel de la ciencia económica en toda esta situación? ¿hasta qué punto la economía es una ciencia descriptiva de la actividad económica o es también responsable de los acontecimientos acaecidos? Y, en definitiva, ¿no debería repensar su método de trabajo a la vista de los resultados alcanzados? ¿qué clase de ciencia es la economía, cuál es su estatus científico? Estas y otras preguntas de gran calado se han planteado en los últimos años como consecuencia de la crisis económica llegando a plantear el propio cambio del sistema capitalista que ha provocado una situación como la actual.

En las páginas que siguen trataré de responder algunas de estas preguntas, fundamentalmente a través de una exposición breve de lo ocurrido en la economía española, que puede ser un caso paradigmático de cómo una no tan pequeña economía abierta está afectada por las nuevas situaciones. En la segunda parte del trabajo planteo algunas reflexiones en torno a la situación actual de la economía como ciencia y sobre un posible cambio de paradigma que genere una nueva etapa en su desarrollo histórico, pasando del periodo que podríamos denominar de economía moderna hacia una nueva etapa que podría denominarse de economía postmoderna.

La crisis financiera y económica desatada a partir del verano de 2007 ha alcanzado unas repercusiones tan profundas en términos de renta, producción y empleo, que desde muy pronto se la ha comparado con la mayor crisis económica de la historia: la Gran Depresión o Crisis del 29. En este sentido, para referirse a ella se utilizan expresiones como la Gran Recesión o bien, poniendo énfasis en la nuevas formas de producción mundial, se habla de la primera crisis

de la economía global. Naturalmente, nos falta perspectiva histórica para valorar adecuadamente y con todos los datos relevantes la profundidad y la extensión de la crisis actual. Para ello hará falta disponer de un horizonte temporal adecuado y será el momento de los historiadores. Sin embargo, sí tenemos ya algunos indicadores que señalan desde el principio en este sentido.

La crisis económica actual tiene características propias que la hacen diferenciada de las anteriores. En primer lugar, se trata de una crisis de una magnitud sin precedentes en términos de cantidad de personas, empresas y países implicados, consecuencia del proceso de globalización de la economía que se ha desarrollado de forma exponencial en los últimos años. En segundo lugar, es significativa la rapidez de propagación y contagio tanto entre diversos países del mundo industrializado como a otros menos desarrollados, y lo rápidamente que ha afectado a casi todos los sectores económicos. Se trata de la primera crisis económica en un mundo multipolar superado ya el periodo de la guerra fría y el mundo bipolar. Por ello, emergen con un papel destacado nuevas potencias económicas fuera de Europa y en general de Occidente tales como China, India o Brasil con un empuje arrollador. Estos pocos rasgos ponen de manifiesto los rasgos distintivos de la nueva situación económica mundial y la diferencia con las anteriores.

Como se ha señalado anteriormente, a raíz de la gravedad de la crisis económica se ha puesto en cuestión el propio funcionamiento del sistema económico y también el estatus de la economía como disciplina científica que se ocupa precisamente del análisis del funcionamiento de la actividad económica. El cuestionamiento de la economía se ha realizado desde muy diversos campos no sólo políticos o sociales sino incluso propiamente académicos. El debate sobre la naturaleza

de la economía en tanto como disciplina científica y su método de investigación viene de antiguo, pero quizás se ha reavivado en estos últimos años como consecuencia de la crisis como ya se ha dicho. Este fenómeno no es nuevo y se puede encontrar antecedentes en los años treinta o setenta del siglo XX coincidentes con las crisis económicas de estos mismos años.

El análisis de los orígenes de la crisis actual y de su desarrollo llevaría un estudio de una extensión mucho más amplia del trabajo que aquí pretendemos plantear. Sin embargo, es importante poner de manifiesto desde el principio que la crisis económica es paralela a una crisis en la propia ciencia económica. La consideración de la economía en general y de los economistas en particular ha sufrido una importante erosión en los últimos años entre los ciudadanos, en primer lugar como consecuencia de la incapacidad para predecir la profunda crisis que se avecinaba, y en un segundo lugar como posibles causantes intelectuales últimos de la propia crisis, o al menos como “autores intelectuales” de la cobertura científica de un mecanismo que ha llevado a una severa depresión, a través del desarrollo que ha experimentado la ciencia económica y la manera de actuar de los economistas. En este sentido, es especialmente dura la crítica a la teoría macroeconómica actual que se ha centrado en torno a lo que se ha dado en denominar Nueva Macroeconómica Clásica, la gestión independiente de la política monetaria por parte de los Bancos Centrales con un objetivo básico de control de la inflación y el énfasis en el lado de la oferta para generar crecimiento económico a partir del funcionamiento de los mecanismos de mercado y la expansión de los mercados financieros.

Esta acusación generalizada es injusta, pues se pueden señalar diversos estudios y líneas de pensamiento entre los

economistas contemporáneos que desde hace tiempo habían señalado que el camino que había desarrollado la economía en las últimas décadas conducía inexorablemente al alejamiento progresivo de la realidad de los postulados básicos de la teoría económica.

El desencadenamiento de la crisis económica ha exacerbado el pensamiento crítico sobre la evolución reciente y la situación actual de la ciencia económica y han abierto nuevas líneas de desarrollo, en lo que podría dar lugar a una nueva etapa de la economía que podríamos denominar Economía Postmoderna, no sólo en el sentido de que sigue a la época de Economía Moderna, como señalan Landreth y Colander (2006), sino también en el sentido de que tuviera en consideración aspectos propios de la postmodernidad.

En las páginas siguientes se desarrollarán más detenidamente algunas de las ideas hasta aquí expuestas. Para ello seguiré la siguiente estructura: en primer lugar, señalaré brevemente las características y origen de la crisis económica actual. A continuación se pasará revista a los retos a los que se enfrenta la economía actual y la necesidad de cambiar de paradigma como consecuencia de la nueva situación económica. Posteriormente, plantearé algunas características básicas que constituirían elementos esenciales de una economía postmoderna, para terminar con la exposición de una serie de reflexiones finales.

2. LA CRISIS ECONÓMICA ACTUAL: LA GRAN RECESION

Como es evidente, aún nos falta perspectiva para tener una visión completa de los orígenes, la evolución y los principales efectos de la crisis a corto, medio y largo plazo. En este sentido, una propuesta clásica es la obra de Kindelberger

(1992) sobre la generación y desarrollo de las manías, los pánicos y las crisis financieras. El estudio en profundidad de estos acontecimientos exige disponer de documentos e información suficiente para poder entender lo ocurrido. Aún hoy se escriben textos sobre los orígenes de la crisis del 29, si bien la obra clásica sobre la misma se debe a Galbraith (1954). Podemos considerar que han sido las teorías keynesianas las que han contribuido, en mayor medida, a la comprensión de lo que ocurrió entonces. No obstante, existen otras aportaciones relevantes, especialmente en el campo de la valoración de las actuaciones de las autoridades monetarias norteamericanas, como las de Friedman y Schwartz (1963) en los años sesenta. La reflexión sobre el desenvolvimiento del sistema capitalista y la aparición de crisis económicas recursivas tiene una larga tradición entre algunas escuelas de pensamiento económico, como la de los economistas austriacos entre los que destaca la figura egregia de Joseph A. Schumpeter y sus reflexiones sobre el ciclo de los negocios y los procesos de destrucción creativa.

En los últimos años se han publicado numerosos trabajos con el objetivo de explicar los orígenes y la dinámica de la crisis financiera y económica. Entre ellos podemos señalar los trabajos de algunos economistas españoles como De la Dehesa (2009), Torres y Garzón (2009) o Tugores (2009), extranjeros como Krugman (2009), Skideslsky (2009) o Stiglitz (2010), e incluso de importantes operadores en el mercado financiero como George Soros (2009).

Es evidente que desde los años treinta, en los que se desarrolla la Gran Depresión, la sociedad y la economía se ha hecho mucho más complejas. La sofisticación de los procesos de información y de producción es evidente y la globalización ha contribuido a estrechar lazos sociales y económicos entre los países. Todo ello hace que la propagación de los

acontecimientos económicos se efectúe con mayor rapidez y que afecte prácticamente a todos los habitantes del planeta en poco tiempo. Además, la magnitud de las cifras de recursos, activos financieros, deuda, tanto pública como privada, o empréstitos implicados genera una nueva situación en la que los agentes tradicionales quedan empujados en relación a los tamaños de los mercados financieros. En este sentido, el peso de los estados nacionales y de sus respectivos sectores públicos es ya demasiado pequeño en relación a los flujos financieros que se mueven en los mercados mundiales. Por ello, su margen de maniobra se reduce, pasando ellos mismos a ser amenazados por movimientos especulativos como de hecho ha ocurrido a lo largo de 2010 con países como Islandia, Grecia, Rumania, Portugal o incluso España.

Naturalmente, en la actualidad se dispone de mejores instrumentos de medición económica y un nivel de conocimientos más sofisticados en el ámbito de la teoría económica. Los conocimientos de que se dispone de lo ocurrido en la crisis del 29 han permitido tomar medidas que probablemente han evitado un colapso de la economía como entonces; sin embargo, las recetas y las dosis de los remedios utilizadas provocarán sus propios efectos económicos secundarios, algunos de los cuáles son conocidos, pero otros sólo aparecerán en el futuro más o menos lejano, generando, probablemente, una serie de nuevos problemas económicos y sociales.

El estallido de la burbuja financiera se considera de forma unánime como el punto determinante de la aparición de la crisis económica. La situación financiera en los años anteriores había tenido una evolución compleja pero en general, se consideraba que había sido manejada con gran habilidad por *el maestro* Allan Greenspan al frente de la FED durante un

largo periodo cuya salida coincide con la crisis¹. El estallido de la crisis de las hipotecas basura (*subprimes*) ocurre en el verano de 2007 en EE.UU. A partir de entonces los mercados financieros empiezan a tener convulsiones importantes (como por ejemplo la crisis bursátil de Madrid de enero de 2008 que rompe una tendencia creciente en los valores hasta entonces mantenida y que se repetirá, con mayor incidencia, en otoño de 2008 y 2009). En estos meses, las autoridades monetarias toman decisiones contradictorias: mientras que la FED baja los tipos de intervención en EE.UU. en lo que augura una política monetaria expansiva, el BCE los mantiene e incluso los eleva en mayo de 2008 hasta valores históricos en lo que se podría interpretar como una política monetaria restrictiva. Hasta el verano de 2008, no se produce una reducción paralela y generalizada de tipos y, en definitiva, una coordinación de las políticas monetarias de las áreas monetarias más importantes ante la gravedad de los acontecimientos de ese otoño.

En efecto, tras un año de incertidumbres y volatilidad internacional, a final del verano de 2008 la crisis financiera es evidente y la quiebra de Lehman Brothers ocurrida el 15 de septiembre de 2008 constituye el instante crítico de la crisis del sistema financiero internacional. A partir de entonces se precipitan los acontecimientos. Como hemos señalado, se plantea una actuación coordinada de los Bancos Centrales a través de la reducción de los tipos de interés hasta valores del 0-0,25 en EE.UU. o del 1% en el BCE. Además se lleva a cabo una puesta a disposición de las entidades financieras bancarias de cantidades casi ilimitadas de recursos monetarios

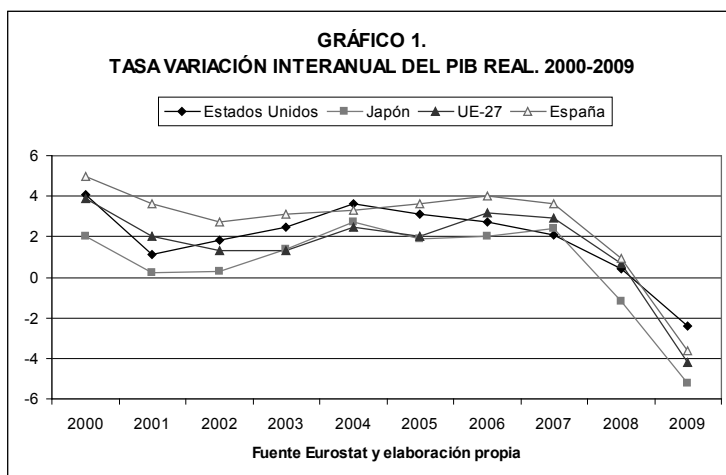
1) La favorable opinión sobre la gestión de Greenspan se verá matizada por el desarrollo de la crisis financiera al señalarse el exceso de liquidez de los años previos como un importante determinante de su evolución. Un análisis de este periodo centrado en la figura de Greenspan se encuentra en Woodward (2001).

para dotarlos de liquidez. También se produce la declaración de muchos gobiernos de que las cantidades depositadas en los bancos están cubiertas en una cuantía muy superior. Estas actuaciones coordinadas tratan de evitar que la crisis de liquidez se convierta en crisis de solvencia (si es que no lo era ya) y que en definitiva el sistema financiero se colapse.

Esta es quizás la gran enseñanza de la crisis del 29 que se aplica en la crisis actual: es necesario evitar que el sistema financiero se desplome. Para ello, se intervienen bancos, se nacionalizan o se pone a disposición de ellos cantidades de liquidez que evitan el colapso, pero que pueden constituir la causa del siguiente problema económico ya que los recursos implicados deben detraerse de otros fines o generar un crecimiento de las necesidades de financiación del sector público. El sistema bancario es intervenido y muchos grandes bancos son soportados por las ayudas públicas en casi todos los países occidentales como EE.UU., Reino Unido, Bélgica, Holanda, Alemania, Italia, Francia, Portugal, etc., incluso en la segura Suiza. El sistema financiero mundial, y el bancario en especial, se mantiene vivo en estos años aunque como se ha dicho a veces, artificialmente (la hipótesis de los llamados bancos *zombies*). Como es lógico, la aplicación de estas recetas no es neutral. Desde hace años, los economistas han estudiado el caso en el que la cobertura de un riesgo determinado, a través de un seguro, por ejemplo, genera cambios en el comportamiento del asegurado haciéndolo más arriesgado. Este fenómeno se conoce en la literatura económica como *riesgo moral* y es aplicado fundamentalmente al estudio de comportamientos individuales pero podría utilizarse para comprender lo ocurrido en el sistema financiero y el respaldo final del sistema financiero por el sector público. Esto, unido a los mecanismos de incentivos a corto plazo, podría explicar

el comportamiento de exceso de riesgo por parte de los bancos ante una coyuntura de amplia liquidez y exceso de confianza.

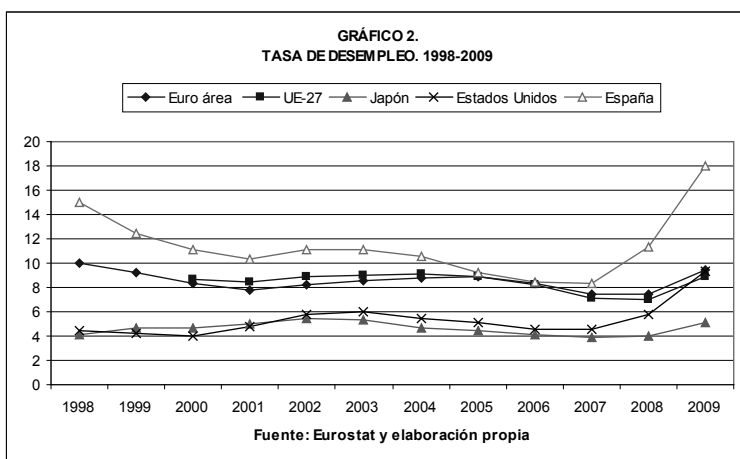
Rápidamente, la crisis financiera pasa a ser una crisis económica. Las tasas de crecimiento del PIB caen a partir de la segunda mitad de 2007 y en el bienio 2008-2009 se alcanzan tasas de variación interanual del PIB de valores negativos. Entramos en recesión. La caída del consumo y de la inversión (imponiéndose las expectativas negativas y el racionamiento del crédito a los bajos costes de financiación), la caída de las exportaciones y, en definitiva, del comercio internacional, provocan una reducción de la actividad económica. La crisis financiera llega a afectar a economías completas, como es el caso de Islandia o el más significativo de Grecia, miembro de la U.E. y de la zona euro. (véase Gráfico 1).



El mecanismo de propagación de la crisis es relativamente simple en términos macroeconómicos. La caída de la demanda final crea dificultades adicionales a las empresas, que ven

reducidos sus ingresos por venta a la vez que se encuentran con problemas de financiación, dada la situación crítica del sistema financiero y las dificultades de pago con las que se encuentran los agentes en una especie de círculo vicioso del tipo “no puedo pagar a mis proveedores porque a mí no me pagan mis clientes”. Como consecuencia de todo ello, se empieza a generar una caída en la actividad económica y se cierran empresas o en un momento se reduce su actividad (un ejemplo paradigmático es lo ocurrido a lo largo de 2008 y 2009 en el importante sector del automóvil).

De este modo, la crisis financiera y luego económica se traduce en crisis de empleo. Las variables laborales empiezan a experimentar un deterioro evidente desde el principio de la crisis y de forma más acelerada a partir de 2008. Se destruye empleo y, por tanto, la tasa de desempleo aumenta de forma sustancial. El efecto laboral es generalizado pero actúa con más incidencia en algunos países como es el caso de España. Las tasas de paro muestran una evolución significativa en el periodo 1998-2009. En general, las tasas de desempleo se situaron en valores relativamente bajos a lo largo del periodo de crecimiento económico 1995-2007. En el caso español el desempleo había mostrado una lenta pero estable tendencia a la convergencia con la media europea que finalmente se alcanza en 2006. Sin embargo, en sólo dos años la tasa de paro española se dispara y pierde todo lo ganado en los últimos doce años (véase Gráfico 2).



El comportamiento de la economía española en la crisis es interesante en lo que podría considerarse como un caso paradigmático de una economía de mediano tamaño en Europa pero pequeña en el nuevo entorno globalizado. Podemos hacer algunas reflexiones a lo ocurrido en el caso español que podrían ser interesantes para comprender los mecanismos de actuación en el nuevo entorno internacional de la crisis.

El crecimiento económico español se ha prolongado desde mitad de los años noventa hasta 2007 en lo que ha constituido trece años de crecimiento a tasa superiores a la media de la U.E. No es éste el lugar para un análisis detallado de lo ocurrido en este periodo, pero sí podemos señalar algunos de sus rasgos más significativos².

2) Para un análisis más pormenorizado se pueden consultar alguno de los numerosos trabajos publicados en estos años como, por ejemplo, los de De la Dehesa (2009), Torres y Garzón (2009) o Tugores (2009).

A grandes rasgos, podemos decir que el crecimiento económico en España se ha llevado a cabo en un contexto favorable derivado de unas condiciones macroeconómicas muy positivas derivadas del desarrollo de un proyecto económico-político común, como ha sido el de la construcción de la Unión Económica y Monetaria y la puesta en circulación de la moneda única europea. Con el objetivo de cumplir los requisitos de Maastricht, en España se llevaron a cabo una serie de ajustes y reformas institucionales esenciales a lo largo de la década de los años noventa tales como privatización de empresas públicas, fusiones bancarias, ley de independencia del Banco de España como paso previo para su incorporación al sistema europeo de Bancos Centrales, desregulación de mercados de bienes y servicios, etc. A estas reformas estructurales habría que añadir además la obtención de cuantiosos recursos financieros procedentes de la UE (Fondos FEDER, de Cohesión, ayudas de la PAC. etc.). Además se llevaron a cabo reformas laborales (como las de 1994 y de 1997), reformas de la Administración Pública (en tendencia hacia la descentralización del Estado, ganando mayor peso político y económico las CC.AA.). Como consecuencia de este proceso y en aras a cumplir *los criterios de Maastricht* se redujo el déficit y la deuda pública, bajaron la inflación y los tipos de interés. En un entorno como éste, y con unas grandes disponibilidades para el crédito, el crecimiento económico se activa y se desarrolla la actividad económica, la producción y el empleo.

Otro rasgo importante de este periodo es que como consecuencia de este marco macroeconómico de estabilización las empresas españolas se internacionalizaron, aumentando su presencia en el extranjero en sectores como el financiero, los transportes, las telecomunicaciones, el turismo o la construcción.

Como consecuencia de todo ello creció el empleo (con un importante peso de la contratación temporal) y se redujo la tasa de paro. España empezó a ser destino de un creciente flujo inmigratorio que dio lugar a que unos cinco millones de extranjeros vinieran a nuestro país, lo que hizo que la población española pasara de 39 a 46 millones de personas en una década. Este fenómeno constituye un verdadero hito en nuestra historia reciente pues España pasa en dos generaciones de ser país de emigrantes a país de inmigración.

Naturalmente, no todo han sido luces en este periodo de crecimiento sostenido. El consumo familiar creció auspiciado por un entorno de crecimiento debido a los bajos tipos de interés, que llegaron a ser negativos en términos reales, por ser la inflación todavía más elevada que en los países de nuestro entorno. Se consumía más que se producía y por ello la Balanza de Pagos tuvo un saldo negativo, lo que ponía en evidencia la pérdida de competitividad que experimentaba la economía española. Este factor constituye uno de los principales problemas a los que se enfrentaría la economía española cuando pretendiera salir del periodo siguiente de crisis. Además, el sector de la construcción experimentó un crecimiento extraordinario, en especial en el campo de la construcción de viviendas. El crecimiento del stock de viviendas se justificó sobre la base de tres demandas: la llegada de inmigrantes que necesitaban viviendas; la demanda de segunda vivienda de nacionales y, sobre todo, extranjeros (alemanes y especialmente ingleses beneficiados por la fuerte apreciación de la libra esterlina) y la demanda de vivienda por nacionales dispuestos a cambiar la actual por una mejor y aprovechar las oportunidades de revalorización de su vivienda actual derivadas del proceso de subida de precios. A ello hay que añadir la tradicional cultura inmobiliaria española, basada

en la idea de que la inversión en ladrillo es lo único rentable a largo plazo, lo que ha propiciado un mercado de viviendas basado en la propiedad y no en el alquiler. Esta característica ha contribuido a una reducida movilidad geográfica de la población española desde los años setenta.

Los ingredientes básicos para que se formara una burbuja inmobiliaria ya estaban combinándose. La bajada de tipos de interés, derivada de la convergencia nominal hacia la nueva moneda europea, y que llegaron a ser negativos en términos reales, unida a la disponibilidad amplia de liquidez por parte del sistema financiero se tradujo en subida sostenida y creciente de los precios de la vivienda a lo largo del último lustro del siglo XX y primero del XXI. La dinámica de subida de precios propició un relajamiento de las condiciones de los préstamos hipotecarios en cierto modo compensado por la implícita garantía del valor creciente de la vivienda. La subida de precios se amortiguó por la extensión de los plazos de devolución de los créditos inmobiliarios. El sector inmobiliario fue acaparando recursos financieros no sólo a la compra sino a la construcción, quedando muchas instituciones, bancos y cajas de ahorros muy comprometidos en este tipo de créditos. La excesiva exposición a este sector, fuentes de grandes plusvalías a corto plazo, sería uno de los problemas más importantes a los que se enfrentaría el sistema financiero cuando estalló la burbuja.

El crecimiento continuo de los precios de la vivienda generaba una serie de amplios efectos que se difundían por todo el sistema económico español. Generaba un *efecto riqueza* en los propietarios de vivienda antigua cuyo valor aumentaba y que los impulsaba al consumo. Parecían excelentes oportunidades de inversión especulativa en nuevas viviendas. Crecía el sector y, por tanto, las empresas y el empleo, y dada

su enorme importancia como locomotora tiraba de muchas otras industrias derivadas. Se generaba empleo de no muy alta cualificación y que coyunturalmente estaba muy bien pagado con respecto a otros empleos, dado el tirón de la demanda. Potenciaba la financiación de la Administración Local a través de planes urbanísticos, recalificaciones de terrenos y ordenación del territorio especialmente en las zonas costeras y en municipios cercanos a grandes centros urbanos. Se generaban importantes ingresos tributarios para la Hacienda Pública. A partir de la actividad económica se ingresa directamente por IVA, transmisiones, e indirectamente a través de las cotizaciones e IRPF de los empleos generados; mejoraba las arcas de la Seguridad Social, como consecuencia de la creación de empleo y el aumento del número de cotizantes activos. Como se ha señalado, se generaban oportunidades de negocio para los bancos con poco riesgo (garantía hipotecaria en un sector en el que, de todas formas, la revalorización del activo permitía que en caso de fallido, el crédito estuviera asegurado). Un último efecto fue el de la generación de una bolsa potencial de fraude y corrupción.

El excesivo peso del sector de la construcción lastró el sistema económico español en estos años. El empleo se concentró en este sector atrayendo empleo de otros sectores (como el de la agricultura o los servicios) e incluso del sistema educativo que fue testigo de su abandono por jóvenes que no terminaban su formación a cambio de la obtención de ingresos elevados por trabajos poco cualificados.

En este periodo, y como consecuencia de este proceso de producción y consumo, España es un país que necesita recursos financieros en gran escala y por tanto una de las economías más endeudadas con el exterior. El sistema financiero obtiene liquidez del exterior y es este sector el que

financia el crecimiento económico dado el escaso papel del ahorro en la economía española.

En resumen, podemos caracterizar el modo de crecimiento económico español de este periodo a través de varias características básicas: una fuerte demanda de las familias de bienes de consumo. El saldo de la balanza de pagos negativo por un gran déficit comercial y creciente endeudamiento exterior; un hipertrofiado sector de la construcción; una inflación diferencial con respecto a la eurozona pero con tipos de interés europeos; unas saneadas finanzas públicas; un nivel de empleo record (se superaron los veintidós millones de ocupados) y unas tasas de paro mínimas en la historia reciente. Por último, un sistema financiero desarrollado, internacionalizado y con un alto nivel de exposición al sector inmobiliario tanto en préstamos a familias como a empresas constructoras.

Mientras tanto, no se abordaban problemas estructurales de la economía española, como la dependencia energética, la pérdida de competitividad, el bajo nivel de gasto en I+D+i, el riesgo de segmentación del mercado nacional en mercados regionales, la ordenación del territorio, la financiación de los ayuntamientos o el creciente peso de la administración pública, que en estos años ha crecido de forma significativa como consecuencia del desarrollo del estado de las autonomías.

A partir de la segunda mitad de 2007 y 2008 la situación se deteriora rápidamente. Como hemos señalado anteriormente, la crisis financiera internacional se desata y en el caso español se suma a una crisis específica como consecuencia del estallido de la burbuja inmobiliaria. En cierto sentido se repite en España el caso de las hipotecas basura de Estados Unidos. El valor de los activos financieros (hipotecas) está respaldado por valores muy inferiores de los activos reales (viviendas). Dada

la magnitud de la concentración del negocio bancario en el mercado inmobiliario, el sistema en su conjunto entraría en una crisis sistémica de la que se salvarían los bancos con un tamaño internacional más diversificado pero que están expuestos a los vaivenes de la crisis financiera internacional. Más grave es el caso de los intermediarios financieros que han actuado a nivel más local y cuya concentración de riesgos ha sido más elevada en el terreno inmobiliario.

En otoño de 2008 la confianza en el sistema financiero está bajo mínimos, si bien las intervenciones coordinadas de los bancos centrales, el aumento de las garantías de los depositantes y las disponibilidades financieras a muy bajos tipos de interés frenan el colapso del sistema financiero por la crisis de liquidez. Sin embargo, la calidad de los activos se ha deteriorado y la escasez de disponibilidad de crédito cierra fuentes de financiación a empresas que hasta hacía poco tenían enormes facilidades de crédito. Este es el primer mecanismo de transmisión de la crisis financiera al sector real de la economía.

Ante la situación de crisis, las familias toman medidas preventivas: en primer lugar, retirada de depósitos de las entidades financieras; en segundo lugar, reducen sus pautas de consumo, ya que sienten que aumenta su exposición al riesgo del desempleo; en tercer lugar, opera el efecto pobreza (inverso al efecto riqueza, ya que el valor de sus activos inmobiliarios ya no crece sino que se reduce); por último, el deterioro del empleo hace que se empiece a ahorrar en vez de mantener el consumo. Como consecuencia de todo ello, el consumo de las familias, uno de los motores del crecimiento económico, se para.

Las empresas ven que, por un lado, la demanda de sus bienes y servicios cae y, por otro, la morosidad aumenta, a la

vez que los bancos no refinancian como hacían sólo unos meses antes. El deterioro de la situación financiera de las empresas provoca crisis y cierre de las más débiles, mientras que las más grandes empiezan a plantear EREs para ajustar la plantilla. En algunos sectores como en el de la construcción y sectores derivados la caída es drástica, como también en sectores del automóvil, el textil o el comercio.

El siguiente paso en la cadena de transmisión de la crisis es el del empleo. La caída de la actividad económica y la falta de expectativas de recuperación alimentan la destrucción de empleo y el desempleo crece de forma significativa. En primer lugar, el ajuste se realiza a través del grupo de trabajadores con contratos temporales y, fundamentalmente, afecta a los colectivos de jóvenes, mujeres e inmigrantes, así como a los empleados de los sectores en crisis, especialmente el de la construcción.

El proceso de destrucción de empleo es especialmente duro en los últimos meses de 2008 y primera mitad de 2009. Se alcanza la cifra de 4 millones de parados y la tasa de paro se acerca al 20% y se prolonga más suavizada a lo largo de los primeros meses de 2010 con relativamente malas perspectivas para la segunda parte del año.

Ante esta situación, el sector público interviene según unos principios de corte keynesiano que habían estado desacreditados desde los años setenta y que habían sido sustituidos por otros de corte neoclásicos y monetaristas, en lo que podríamos señalar como una paradójica aplicación de la máxima marxista (de Groucho no de Carlos) sobre los principios: “estos son mis principios, pero si no les gustan tengo otros”.

El resultado de las actuaciones del sector público ha sido un cierto freno en la caída del empleo (muy relacionado

con la duración de las ayudas a lo largo de 2008 y 2009) y un rápido deterioro de las finanzas públicas. En efecto, de un superávit en torno al 3% del PIB en 2007 pasamos a un déficit previsto en torno al 11% en 2009. Además se produjo un rápido aumento de la deuda pública desde el 30% al 60% y con tendencia a crecer en los próximos años.

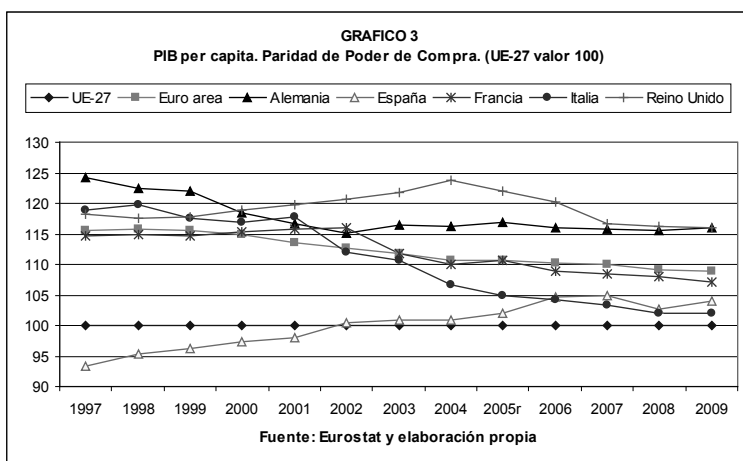
La economía española siguió en recesión a lo largo de 2008 y 2009 y la financiación del sector público español se deterioró rápidamente. Dadas las dificultades comunes a las que se enfrentaban las economías occidentales y las semejantes acciones de política fiscal que llevaron a cabo (bien a través de más gasto público o de reducción de impuestos), se produjo un generalizado abandono de las estrictas exigencias del Pacto de Estabilidad y Crecimiento que se había suscrito para la puesta en marcha del euro. Todo ello generó además una creciente competencia entre todos los países que también concurren al mercado de deuda de forma acelerada para captar los escasos recursos disponibles.

El rápido deterioro de las finanzas públicas en especial en los países del arco mediterráneo generó la aparición de un nuevo escenario de crisis de las economías-país a lo largo de los meses de abril mayo y junio de 2010. El estallido de la crisis griega y la tardía y tibia respuesta de apoyo europea (fundamentalmente francesa y alemana) dieron pie a la generación de una crisis de confianza en la economía griega que finalmente tuvo que ser rescatada y que se extendió a la economía portuguesa y también a la española. A lo largo del mes de abril y principios de mayo se puso en cuestión la capacidad de estos países de hacer frente a reajustes en las finanzas públicas, por lo que empezó a considerarse la posibilidad de que haría falta una intervención de rescate de estos países. Si la necesidad de financiación para Grecia

era muy grande, el peligro de que hubiera que ayudar a la economía española, la quinta economía europea, hizo temblar la confianza de los mercados lo que acabó traducándose en un aumento del riesgo-país, medido por la diferencia de rentabilidad entre la deuda a largo plazo española respecto a la alemana. Todos estos factores habían puesto a España en el foco de atención de las tormentas financieras de esos días, en la inestabilidad de las bolsas europeas, llegando a plantearse la posibilidad de que economías mediterráneas salieran del euro.

En plena crisis de confianza, la reunión del Ecofin del fin de semana del 7 al 9 de mayo de 2010 supuso la exigencia de adopción de un paquete de medidas de ajuste duro de la economía española. Estas medidas fueron presentadas en el Parlamento el 12 de mayo planteando un recorte del gasto público de 15.000 millones de euros para el año 2010 y otro de 20.000 para el año 2011. Significó un cambio de 180° en la política económica del gobierno y el fin de un proyecto de gasto social financiado a través de endeudamiento de los mercados. Para recuperar la confianza de los prestamistas habría que ofrecer garantías suficientes.

Al poner en primer lugar la contención del déficit público a través de una rápida contracción de la demanda agregada se ponía en evidencia que la recuperación económica se posponía en España con respecto a otros países de nuestro entorno y sobre todo respecto a los nuevos países emergentes.



Como consecuencia de todo ello, la posición relativa de los países europeos se debilita. En el caso de la economía española, se trunca la senda de convergencia hacia la media Europea que se había desarrollado de forma tendencial desde hacía cuatro décadas. En el Gráfico 3 se muestra la evolución del PIB *per capita* de la economía española en relación a la media de la UE-27. Como se observa, en los años de crecimiento económico la convergencia ha sido significativa, alcanzando y superando a Italia en 2006. La senda de crecimiento se ve truncada a partir de 2008 si bien la crisis de naturaleza internacional afecta a algunos países con mayor intensidad como Francia.

Una vez descrito de forma muy somera la crisis económica en términos internacionales y con más detenimiento en el caso de la economía española pasemos a continuación a detenernos en algunas reflexiones en torno al papel que ha jugado la ciencia económica en la crisis: hasta qué punto la economía sólo explica lo que ocurre en la actividad económica y sirve para enunciar el problema y hacerlo inteligible o bien

forma parte del problema económico y son sus principios y metodología de análisis responsables, al menos en parte, de la situación actual.

3. LA CRISIS ECONÓMICA Y LA ECONOMÍA MODERNA

El estudio de la Historia del Pensamiento Económico, como el de la Historia en general, por razones de organización pedagógica obliga a dividir el tiempo, cuya naturaleza es de una variable continua, en diversos periodos temporales utilizando acontecimientos o hitos históricos como elementos diferenciales entre el periodo anterior y el posterior. Se destacan las novedades, los cambios ocurridos o la diferente naturaleza de los hechos, los nuevos protagonistas, o la forma novedosa en la que se abordaron los problemas. De esta forma, que podría calificarse de arbitraria, se pueden utilizar estas coordenadas para ayudar a comprender y dar cierta lógica al desarrollo de los acontecimientos. Un de los elementos que más se han utilizado para abrir y cerrar estos periodos es el de la aparición de crisis económicas.

De esta forma operan los manuales de Historia en general y los de Historia del Pensamiento Económico en particular. Se señalan periodos históricos que tiene gran consenso: la época del pensamiento mercantilista, el periodo clásico, la época de revolución marginalista y de la economía neoclásica, y la época moderna, como por ejemplo hacen Landert y Colander (2006). Si nos centramos en la superación del periodo de economía neoclásica por el periodo de economía moderna estos autores señalan, siguiendo a Blaug (1992), que la economía neoclásica se transformó tanto en las décadas de 1940 y 1950 que alguien debería inventar un nombre totalmente nuevo para la economía ortodoxa del periodo

posterior a la Segunda Guerra Mundial. La economía moderna es más ecléctica y utiliza instrumentos técnicos que van más allá del cálculo marginalista. Para estos autores la economía moderna se caracteriza por la construcción de modelos casi de forma exclusiva, modelos de naturaleza matemática en contra de la recomendación de Alfred Marshall (1920), uno de los más importantes economistas neoclásicos.

No es posible indicar con exactitud la fecha del cambio de la economía neoclásica a la moderna, pues se realizó de forma gradual como consecuencia de diversos factores entre los que se pueden señalar el final de la explotación de los conceptos marginales (lo que ocurrió a finales de la década de los años treinta), la incorporación de las ideas de Keynes, y el desarrollo posterior de la economía Keynesiana en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Obviamente, a estos factores hay que añadir la repercusión de la crisis del 29, que hizo tambalear la confianza en la economía neoclásica y sus principios. La investigación de la vanguardia de los economistas pasó a una nueva fase en los años cincuenta en lo que Landreth y Colander caracterizan como una economía formalista y ecléctica y basada en la construcción de modelos. Naturalmente los cambios fueron más lentos entre la generalidad de los economistas y los libros de texto que los ocurridos en la “frontera de la ciencia económica”.

De forma semejante a lo ocurrido hace setenta años, ahora podemos atisbar algunos cambios que pueden ser elementos determinantes para la puesta de los que pueden ser los primeros pilares de la nueva época en el desarrollo de la economía. Uno de estos factores sería la caída del muro de Berlín y el colapso de las economías socialistas del este de Europa y la transición de los antiguos países comunistas hacia el modelo capitalista occidental. Con ello se da fin a un

modelo alternativo de organización de la economía lo que deja al sistema capitalista como organización económica triunfante y sin modelo alternativo operativo de referencia que acaba siendo adoptado por países de organización política de corte comunista como es el caso de China.

Tras la caída del sistema del socialismo real sigue un periodo de crecimiento económico sostenido que engloba los últimos años del siglo XX y la primera década del nuevo siglo en el que se internacionaliza la economía apareciendo el fenómeno de la globalización hasta el comienzo de las primeras señales de la crisis financiera y económica mundial. La crisis golpea al sistema económico de forma sustancial, generalizada y globalizada y se extiende por el globo de forma muy rápida generando lo que podría denominarse como pandemia de crisis económica de la que sólo algunos países podrían escapar por sus especiales características, como China o la India. Este fenómeno muestra un rasgo novedoso de la situación actual: frente a una profunda y dilatada crisis en occidente, los países emergentes muestran un dinamismo que rompe la tendencia de lo ocurrido en épocas anteriores en las que las crisis de los países occidentales arrastraban al resto del globo.

De forma paralela a lo ocurrido en los años treinta, la crisis económica ha provocado un profundo proceso de reflexión sobre el papel de economía en el estallido de la crisis económica. Casi inmediatamente han aparecido voces de destacados economistas sobre el papel de la economía y de su acervo de doctrinas, leyes, teorías, herramientas en el estallido de la crisis. La economía moderna se ha caracterizado, como se ha señalado, por la construcción de modelos y parece que los economistas han estado demasiado ocupados en esa tarea y han dejado de prestar atención a otras cuestiones sobre el funcionamiento de la economía general que son importantes

para el bienestar social. En este sentido, la cuestión es simple pero difícil de contestar: ¿qué tipo de ciencia es ésta que no ha sido capaz de predecir lo que pasaba? O, con mayor inquina, ¿no estamos pagando los excesos de una manera de proceder económica que ha tenido un aval por parte de una ciencia que prescribía actuaciones de política económica que nos han llevado a una situación de pérdida de empleo, rentas, ahorros, y en definitiva de confianza en el sistema económico? ¿no es esta situación resultado de un proceso de desregulación financiera, reducción del sector público empresarial, creciente intermediación financiera y de la innovación financiera que ha dado lugar a un estallido sin precedentes? ¿no son las doctrinas económicas y los economistas que las defienden los responsables últimos de esta situación? Y, en definitiva, ¿han actuado los economistas como científicos errados de buena fe o como abogados de parte que han defendido ideas y teorías que han beneficiado a algunos a corto plazo a costa de otros que van a ser los que finalmente paguen la factura de la crisis a través de pérdida de ahorros, mayores impuestos, menores ingresos, pérdida de empleo y en definitiva pérdida de estatus de seguridad y bienestar?

Una de las primeras respuestas sería que este tipo de preguntas están mal formuladas, ya que la economía moderna se ha desarrollado en un amplio sentido hacia una especialización cada vez más aguda de tal forma que se ha perdido la capacidad de análisis de conjunto, abandonando en cierto sentido el campo de la economía política, (*political economy*), más complejo y contaminado por cuestiones ideológicas y políticas, por el de la economía (*economics*), supuestamente exenta de esas contaminaciones tan enojosas.

Otra línea de respuesta sería que la economía ha respondido adecuadamente explicando de forma sustancial

lo ocurrido, y haciendo uso de los conocimientos que ha alcanzado a la largo de su desarrollo ha dado instrumentos de análisis apropiados para abordar la crisis y reducir el impacto de la crisis y poner las bases de la recuperación.

Estas respuestas no parecen dar satisfacción a muchos de los críticos y junto a algunos trabajos que pretenden explicar la crisis económica han aparecido análisis de la situación actual de la ciencia económica como elementos relacionados y que no pueden tratarse de forma independiente. Este es el caso de Skidelsky (2009), que dedica una parte importante de su trabajo a exponer su visión de la evolución de la economía en los últimos sesenta años.

Estas reflexiones nos llevan de forma inevitable a plantear algunas reflexiones en torno a lo que en la actualidad se considera la esencia del problema económico. El debate sobre la naturaleza de la economía tiene una larga tradición entre los académicos. Lo novedoso en esta ocasión ha sido que el debate se ha producido en ámbitos más abiertos a agentes no particularmente muy especializados pero que han estado interesados ya que se han visto afectados por la crisis como consecuencia de que los aspectos económicos ha ido ganando peso en la vida de las personas. Esto siempre ha sido así pero quizás en los últimos años se ha puesto de manifiesto de forma más evidente.

En este debate reciente, podríamos señalar a modo de ejemplo el artículo del premio Nobel de Economía de 2008 Paul Krugman, titulado de forma significativa y provocativa “Cómo pudieron equivocarse tanto los economistas”, publicado en *The New York Times* en plena crisis económica (Septiembre de 2009) y que ha tenido repercusión mundial dados el autor, el título y las circunstancias en las que aparece. En este artículo, Krugman señalaba de forma irónica que

tan sólo hacía pocos años, los economistas creían que tenían todo bajo control. Recoge las ideas de Oliver Blanchard, un destacado macroeconomista que trabaja en el FMI quien señalaba, en 2008 en un trabajo titulado “The State of Macro”, que se habían resuelto las numerosas disputas internas entre los economistas y que se había alcanzado una amplia convergencia de puntos de vista. También recoge las ideas de otro Premio Nobel de Economía, Robert Lucas, quien señalaba en 2003, en una alocución a la American Economic Association, que “el problema central de la prevención de la depresión está resuelto”. Las citas de estos dos reputados economistas relevantes de la economía moderna servían a Krugman de base para el título de su controvertido artículo. En el contexto de la economía moderna parecía que el problema del ciclo se había superado y que la macroeconomía se había convertido en un campo de análisis de las teorías del crecimiento (fundamentalmente en base a variables reales) y la teoría monetaria (en la que las teorías sobre independencia de los bancos centrales y la autonomía de la política monetaria se habían impuesto). Lejos quedaban las desviaciones keynesianas y la ortodoxia fiscal se imponía: reducción de déficit y deuda pública, desregulación de mercados e introducción de competencia y un gran desarrollo de la economía y los mercados financieros.

Quedaba la microeconomía fundamentalmente circunscrita a la construcción de modelos eclécticos y al estudio de modelos de equilibrio general, además de la incorporación al modelo básico de variables como la información o la calidad que no estaban incorporadas en los modelos neoclásicos básicos. Además, se desarrollaba el campo de la experimentación económica y el acercamiento a las teorías psicológicas de la satisfacción para completar las teorías del consumo.

Por su parte, la creciente legión de economistas académicos acuciados por la necesidad de publicar trabajos para poder prosperar en la carrera académica (expresado en el famoso aforismo inglés *publish or perish*) se centran en refinar modelos ya establecidos y su aplicación a casos específicos nacionales o regionales y sobre todo a la aplicación de modelos estadísticos y econométricos a través de los cada vez más generalizados paquetes informáticos a las bases de datos que estaban disponibles o pudieran obtenerse. El crecimiento del potencial de los ordenadores permite análisis estadísticos y manejo de una cantidad de datos e información inconcebible sólo hace unas décadas.

Naturalmente, mucho antes de la crisis se habían alzado voces de economistas señalando el camino equivocado por el que se desarrollaba la economía convencional. Entre los más críticos podemos citar a Paul Ormerod (1997), el cual señalaba la necesidad de cambio de la economía académica para recoger las nuevas necesidades de la economía. Otro terreno crítico relevante en el ámbito estricto de la metodología de la economía hacía referencia a la retórica de la economía, y en este sentido destacaba el análisis crítico de McCloskey (1993) sobre la capacidad predictiva de los modelos económicos. Estos trabajos completaban los análisis más convencionales de metodólogos de la economía como Mark Blaug (1992), que habían establecido el estándar científico de la economía a final del siglo XX. El debate sobre las relaciones entre la economía y la realidad se mantiene en estos años en torno al estatus científico de la economía del periodo moderno, como lo recoge Lawson (1997).

El estallido de la crisis económica y financiera pone de manifiesto lo acertado de algunas de las previsiones de los economistas. Se descubre que no sólo no se había acabado

con el ciclo económico sino que seguía vivo y gozaba de muy buena salud. A la hora de atajarlo se reclama la vieja fórmula de intervención estatal como elemento básico para salvar sectores estratégicos como el financiero pero también sectores industriales considerados esenciales. Además, la independencia de los Bancos Centrales no parece tanto como se presumía. Estos tienen que actuar de forma coordinada y hacerlo a la luz pública para devolver “confianza a los mercados” y apoyar medidas de rescate de entidades financieras y de los propios gobiernos nacionales aunque a regañadientes como en el caso de la crisis financiera griega. En definitiva, muchos de los fundamentos teóricos y de amplio consenso de la corriente principal de la economía moderna deben ser revisados. Este es el argumento último de Krugman: la crisis económica obliga a repensar de nuevo muchas cosas que se daban por seguras.

Asimismo, en un mundo globalizado, más interdependiente y más informado, en el que muchas familias tienen sus ahorros depositados en el sector financiero, la crisis afecta de manera muy evidente a más ciudadanos, tanto a los que pierden su empleo por la crisis, como a los que lo ven en peligro y a los que teniendo su trabajo seguro sufren pérdidas de sus ahorros por la crisis bursátil. Por ello, la puesta en cuestión de todo el sistema es más generalizada, pues hay más personas implicadas. Es por ello que la ciencia económica misma se ha puesto en evidencia y que la sociedad ha preguntado inquisitivamente a los economistas por la naturaleza y el estatus científico de su disciplina. Es por ello que esta cuestión está más a la vista ahora, pero como hemos dicho no es un fenómeno nuevo entre los académicos. Es algo semejante a lo que ocurrió tras la Crisis de 1929.

Y es que desde sus comienzos, la economía no ha gozado de un gran aprecio. La más citada de las frases de la economía

la escribió a finales del siglo XVIII el gran filósofo inglés Edmund Burke sólo algunos años después de la aparición de la *Riqueza de las Naciones* de Adam Smith. Burke afirmaba que “la edad de la Caballería ha pasado. Su lugar ha sido ocupado por la de los sofistas, economistas y calculadores; y la gloria de Europa se ha extinguido para siempre” (en Velasco: 33)

Desde la afirmación de Burke han pasado doscientos años, en los que se designó a la economía como la ciencia lúgubre, de mal agüero, señalando peligros de crisis de demanda del tipo malthusiano, o la imposibilidad de un aumento salarial que evitase la miseria del proletariado de los tiempos de la Revolución Industrial (ley de bronce de los salarios), o la glorificación del comportamiento egoísta a través de la figura del *homo oeconomicus*. Si nos acercamos a la actualidad, el tono de desconfianza y crítica social hacia la economía se puede observar en el elevado número de chistes sobre los economistas que indican que existe sospecha sobre sus conocimientos (“un economista es el que ofrece explicaciones complicadas de lo obvio”), o sobre la incapacidad de convencer de los mismos (“un economista es alguien que no sabe de lo que habla y te hace pensar que tú no lo entiendes”) o sobre su capacidad predictiva (“el economista es el que predice perfectamente acontecimientos del pasado”) o en una frase atribuida a Woody Allen según la cuál la economía es el estudio del dinero y de la razón por la cual éste es bueno.

Más allá de la definición más ampliamente aceptada aportada por Lionel Robbins (1932), que define la economía como la ciencia que estudia la conducta humana como una relación entre fines y medios escasos que tienen usos alternativos, también hay definiciones más amables ya que la vida es muy dura y siempre habrá partidarios de la definición de la economía de George Bernard Shaw para quien esta

disciplina no es otra cosa que “el arte de sacarle a la vida el mayor partido posible” (Velasco: 77). Son precisamente los aspectos del bienestar y de la satisfacción de las necesidades así como los de desigualdad de rentas los que parecen en un segundo plano en el desarrollo de la economía moderna, que en su superación de la fase neoclásica anterior ha olvidado en cierta medida las enseñanzas del más destacado economista neoclásico Alfred Marshall (1920), en el sentido de que la economía debería estar más relacionada con el logro y el uso de los requisitos materiales del bienestar.

Hay pocas dudas de que la economía es una ciencia con un objeto de estudio y un método científico de investigación propio de las ciencias sociales. Este ha sido quizás uno de los aspectos más destacados en los que se ha profundizado en el periodo moderno, acentuándose las características de ciencia abstracta frente a otra opción de ciencia unificada que abarcase otros campos de las ciencias sociales.

Así, el periodo de desarrollo de la economía moderna se ha caracterizado por un creciente uso de las matemáticas y de los análisis empíricos, especialmente de índole microeconométrica. El uso de las matemáticas como lenguaje es una de las características más evidentes de la economía moderna. En este sentido también se ha abandonado la recomendación de Marshall sobre el uso de las mismas, ahondando de esta manera la distancia con el periodo de la economía neoclásica. El lenguaje matemático es el lenguaje de la ciencia y en tanto la economía moderna ha pretendido ser aceptada como ciencia se ha ido vistiendo con los ropajes de la ciencia, fundamentalmente de la Física, la Ciencia por antonomasia.

Es indudable que las matemáticas son necesarias y han contribuido a que la economía haya adquirido un firme

apoyo científico y es evidente que los economistas necesitan una sólida formación en este campo. Sin embargo, el exceso siempre es perjudicial y si bien muchos economistas son buenos economistas, como Samuelson, Leontief o Modigliani, hay también un largo elenco de economistas que no necesitaron las matemáticas complejas para hacer grandes aportaciones a la ciencia económica como Marshall, Keynes, Hayeck o Schumpeter. En este sentido, el propio Leontief se ha manifestado preocupado por la deriva de los Departamentos de Economía a finales del siglo XX señalando que “los departamentos de Ciencias Económicas están preparando a una generación de eruditos estúpidos, genios de las matemáticas esotéricas, pero verdaderos niños en materia económica” (en Velasco: 43).

Como señalan González y Gil (2000), el inconveniente principal del uso de las matemáticas en la economía está en el empeño de muchos economistas teóricos en resolver sus problemas a base de antiguos principios matemáticos que se desarrollaron paralelamente en las ciencias físicas o de comportamientos estáticos y mucho de los cuáles sirvieron en un momento dado para resolver problemas concretos de estas últimas. Sus hipótesis son a veces demasiado limitadas y concretas para explicar determinados comportamientos humanos. Una dificultad de la economía ha sido el riesgo que se ha corrido en el uso de las matemáticas clásicas aplicadas al análisis de un sistema muy complejo y que cambia constantemente. La colaboración entre economistas y matemáticos ha contribuido a que el enfoque matemático tenga una presencia significativa y reconocida en la práctica totalidad de los ámbitos de la economía (González y Gil: 42)

Además de la profundización en la elaboración de modelos matemáticos que ha caracterizado la economía

moderna, otro elemento significativo ha sido el uso de técnicas econométricas a partir de paquetes informáticos cada vez más potentes que se han desarrollado en paralelo con el desarrollo y popularización de los equipos informáticos. Las esperanzas en la nueva rama de la economía que constituyó el nacimiento y desarrollo de la econometría sin embargo fueron relativamente pronto reducidas. Así lo expresa uno de los más importantes economistas del periodo moderno Paul Samuelson, quien señala que “cuando tenía veinte años tenía gran esperanza en los métodos econométricos que se estaban desarrollando..., que podríamos someter a prueba y rechazar las teorías falsas. Podríamos inferir teorías nuevas y buenas... Tal expectativa no se ha hecho realidad. A partir de varios millares de series cronológicas mensuales y trimestrales, que cubren las últimas décadas o incluso los últimos siglos, se ha descubierto que no es posible llegar a una aproximación estrecha a una verdad indiscutible. Yo jamás menosprecio los estudios econométricos, pero he aprendido, a través de una triste experiencia, a tomármelos con bastante calma. Se necesita un estudio econométrico para calibrar otro; el pensamiento apriorístico no sirve. Pero objetivamente, parece que no acumula un cuerpo convergente de hallazgos econométricos, convergentes con una verdad comprobable”. (Samuelson: 281-282).

La presencia y el análisis de los datos en los modelos ha ido dando un carácter cada vez más empírico a la economía moderna. Se unen así dos tendencias características en la economía moderna, la construcción de modelos de carácter matemático y la aplicación de modelos a datos empíricos. La confluencia de ambas fuerzas ha generado un debate en torno a la verdadera naturaleza empírica de la economía. Uno de los economistas que se ha planteado esta cuestión

ha sido Alexander Rosenberg (1992), que se ha preguntado por el estatus de la economía como ciencia empírica para acabar señalando que la persistencia de los economistas en continuar con la aproximación extrema e intencionada que ha sido convencional durante más de un siglo sugiere que nada podría hacerlos abandonar. En cualquier caso, nada que haría a los científicos empíricos abandonar una teoría haría a los economistas abandonar su estrategia teórica. La no disponibilidad de rendir esta convicción lleva a la conclusión de que la economía no es una ciencia empírica. Por tanto, se pregunta Rosenberg, si la economía no es una ciencia empírica entonces ¿qué es? Rosenberg (1992: 236) considera que hay razones para pensar que la teoría económica es una rama de la filosofía política, lo que sería una buena razón para explicar el aislamiento de los datos empíricos y su indiferencia a los mismos. Pero también podría considerarse que la teoría macroeconómica se puede comprender mejor como una rama de la matemática aplicada. Por ello, concluye que esta concepción de la economía da a los economistas más crédito que otras posibles alternativas. Para explicar su debilidad empírica, por ejemplo, no describe la teoría económica como una simple racionalización ideológica del capitalismo burgués, y hace honor a la gran cantidad de genio dedicado al desarrollo de esta teoría. Esta explicación no estigmatiza los métodos de los economistas como conceptualmente confusos o errados (Rosenberg: 247).

Para otros economistas como Mirowski (1989) el desarrollo de la economía como ciencia social se comprende mejor si se observa la evolución de la física teórica. El desarrollo de la economía neoclásica está muy ligado al de la física del siglo XIX, pero el desarrollo posterior de la física no ha sido seguido por la economía que se ha convertido en un campo

más bien conservador en los aspectos formales de su análisis. El camino iniciado de esta manera va poniendo más énfasis en los aspectos de técnica matemática y el creciente alejamiento de otros enfoques filosóficos o interdisciplinarios.

El desarrollo de la economía moderna superó al de la economía neoclásica. Sin embargo, la situación actual presenta una situación semejante a la que ocurrió entonces. Como señalan dos destacados economistas especialistas en Historia del Pensamiento Económico, Heilbroner y Milberg (1995), la economía se enfrenta a una crisis de visión, a una crisis de perspectiva. El reto al que se enfrenta es que la economía debe conjugar las perspectivas del análisis psicológico, antropológico y político con el conocimiento preciso de las ciencias físicas. Ambos economistas abogaban hacia una reorientación de la economía que señalaban improbable cuando publicaron su libro, pero que en la actualidad parece más evidente ya que el descontento con el estado actual de la teoría económica ha crecido. Para ello, señalaban dos requisitos esenciales, por un lado el abandono del concepto de ley natural de la economía y su sustitución por un indiscutible nexo con la estructura social subyacente y en segundo lugar la reorientación de la teoría económica de la predicción hacia el asesoramiento en política económica (Heilbroner y Milberg: 128).

Parece evidente que a estas alturas podemos señalar que hay un amplio descontento con el desarrollo de la economía convencional y que nos encontramos en un momento en el que se puede hablar de una crisis de la economía moderna. Pero, ¿cuáles serían los rasgos a desarrollar por la nueva economía postmoderna? En el siguiente epígrafe vamos a exponer algunos de los rasgos básicos que pueden caracterizar esta nueva fase de la economía.

4. HACIA UNA ECONOMIA POSTMODERNA

Al igual que la economía moderna superó a la economía neoclásica en los años cuarenta, en la actualidad podemos encontrarnos en un periodo de cambio de la economía moderna a la postmoderna a través de tres vías fundamentales. En primer lugar, la profundización de algunos rasgos diferenciales que van haciendo mayor la diferencia con las investigaciones pasadas. En segundo lugar, el agotamiento de los modelos convencionales que han llegado al límite de su desarrollo. Por último la aparición de nuevos retos o la reaparición de problemas que se suponían superados. En las últimas décadas podemos encontrar estos tres rasgos, en mayor o menor medida, en el desarrollo económico contemporáneo.

La economía como ciencia nace en el siglo XVIII, siglo de la razón y se desarrolla en la época moderna. A finales del siglo XX la concepción del mundo moderno está en crisis y aparecen nuevas características de las relaciones sociales, políticas y económicas que pueden denominarse como postmodernas. La definición de la postmodernidad es muy difícil, en primer lugar, porque falta perspectiva histórica y sobre todo por la propia naturaleza del mundo postmoderno donde falta una jerarquía, un orden o unidad; en definitiva estamos en un mundo donde impera el desorden y el policentrismo. El enfoque postmoderno ha tenido un desarrollo de muy diversa fortuna en distintos ámbitos científicos y de pensamiento. En el ámbito de las artes, la postmodernidad ha tenido un gran desarrollo. En el campo de la filosofía se ha desarrollado más débilmente. En el ámbito de la historia, la política y en general de las ciencias sociales, el concepto se ha desarrollado en relación a una sociedad que evoluciona hacia una nueva fase

caracterizada por una modernidad tardía, una modernidad líquida o el desarrollo de una sociedad de riesgo global.

En este contexto, la globalización es quizás el rasgo diferencial que marca una clara distinción entre el mundo moderno y el postmoderno. La caída del muro de Berlín y el fin del mundo bipolar basado en dos superpotencias abre un nuevo escenario en el que la multipolaridad es el rasgo más característico. El comercio internacional y los flujos de capital, de mercancías y de conocimientos e información, cambian sustancialmente los modos de producción y consumo. Irrumpen en el concierto mundial nuevos actores como China, India o Brasil, mientras que otras áreas geográficas, hegemónicas en el pasado, pierden protagonismo y se reinterpretan de forma que las antiguas potencias europeas tienen que construir un espacio económico y político común para mantener su importancia en un mundo que ha cambiado de dimensión

La profundidad del cambio económico ocurrido en apenas un siglo es enorme. Antes de la Primera Guerra Mundial, la producción y el comercio internacional estaban mayoritariamente en manos de los países de Europa. Poseían enormes colonias que dominaban prácticamente toda África, gran parte de Asia, y Oceanía³. A comienzos del siglo XXI el peso económico del planeta se ha desplazado al Este, y el Pacífico se atisba como el nuevo escenario económico y político principal del planeta. El peso económico, demográfico, social y político de los países europeos se ha reducido enormemente y sólo la construcción de la Unión Europea parece otorgar

3) En 1900 de una población estimada en torno a mil seiscientos millones de habitantes, la población europea sumaba unos cuatrocientos millones y la de los imperios europeos otros quinientos millones. En esa época, Europa producía en torno al 70% de toda la producción industrial del mundo, el comercio europeo representaba el 60% del comercio mundial y el 90% del total de las inversiones extranjeras en el mundo. (Fusi: 847)

un papel relevante en esta parte del globo en el siglo XXI. Por el contrario, China, India y otros países asiáticos así como Brasil y Rusia, aparecen como nuevas potencias económicas y políticas. Estos cambios afectarán de forma relevante a las relaciones económicas del nuevo siglo. La globalización significa un cambio de protagonistas en el teatro económico del futuro inmediato.

Desde este punto de vista, los cambios son muy significativos. Se ha pasado de una economía basada en la producción a una economía de consumo donde los valores añadidos no están en la manufactura sino en el diseño o los intangibles. Se han deslocalizado los centros de producción y por tanto ya no son viables los modelos de economías cerradas en los que la renta de los factores generaba los ingresos de los agentes económicos. Estos, a su vez, determinaban la demanda final puesto que el consumo se produce en unos lugares y los ingresos para pagar factores productivos en otros, de tal manera que los países productores, que son los que generan ingresos prestan a los países consumidores para que éstos mantengan su nivel de demanda agregada, provocando un flujo financiero de cada vez más importancia y una complejidad creciente en los instrumentos financieros utilizados. Los mercados financieros son internacionales y de tamaño creciente. La innovación financiera y la necesidad de capital interconecta los centros de producción y consumo, de oferta y demanda de recursos financieros y si aparece un problema financiero en algún lugar del mundo, se extiende rápidamente al resto por esta interconexión que llamamos globalización. Los reguladores nacionales son superados por la complejidad y la magnitud de los recursos movilizados. Se hace necesaria una coordinación internacional que se ha echado en falta en la actual crisis.

En este contexto, dado el tamaño del mercado de bienes y servicios y de los mercados financieros, la seguridad es uno de los valores que se va perdiendo. El riesgo está cada vez más presente en las relaciones sociales, económicas y también políticas. De esta forma nace y crece la sociedad de riesgo global. Situaciones que antes eran seguras ya no lo son. Los estados pierden autonomía y se empieza a hablar de la deuda soberana en términos de riesgo-país. Un concepto aplicado a los activos financieros derivados de empresas particulares se aplica ya a la deuda soberana emitida por países, para indicar la estimación que realizan los mercados de la posibilidad de quiebra financiera de los países.

Los estados nacionales se han vuelto pequeños en relación a los mercados de bienes y servicios y, sobre todo, en relación a los mercados financieros surgidos con la globalización. Nos encontramos cada día más inmersos en lo que Beck (2006) ha dado en llamar la sociedad del riesgo global, que no sólo afecta a las instituciones ya sean empresas privadas o los propios estados, sino a las personas y a sus relaciones sociales y económicas.

En el campo concreto de las relaciones económicas, las personas experimentan riesgos crecientes en su vida laboral. El empleo que antes era seguro, ya no lo es. Se sustituye el concepto sólido de *derecho al trabajo* y el objetivo de disponer de un *empleo de por vida* que garantice un nivel de renta y por tanto de satisfacción de necesidades, por el concepto mucho más etéreo de *empleabilidad*, los contratos de trabajo se precarizan y se contemplan como contratos de seguro. Las políticas públicas nacionales tienden a ser coordinadas o tuteladas por organismos supranacionales que generan una soberanía nacional limitada. Para protegerse de estos fenómenos de riesgo algunas comunidades o grupos de interés

crean barreras para proteger sus intereses y en definitiva su estatus. En una curiosa simetría se acentúa, por un lado, la coordinación internacional para ganar estabilidad en mercados cada vez más grandes y por otro el énfasis local y regional pensando que quitando lastre de otras comunidades menos desarrolladas, las unidades más pequeñas, al ser más ágiles, pueden sobrevivir mejor en este mundo y garantizar mayores grados de bienestar a sus miembros.

Estos cambios no están siendo asimilados por el programa de investigación de la ciencia económica de manera evidente. Sin embargo, podemos encontrar en los temas abordados y en la metodología con que se lleva a cabo la investigación científica algunos rasgos postmodernos. Desde el punto de vista de los temas de análisis, una vez que los fundamentos de la economía, y fundamentalmente de la microeconomía, están establecidos, se encuentra un amplio consenso sobre su aplicación. La investigación se desarrolla a través de la aplicación de modelos econométricos a datos que dan lugar a resultados que deben ser posteriormente verificados y falsados. El descreimiento en los principios y la actuación según los métodos adoptados por la comunidad científica son los criterios básicos de actuación de muchos jóvenes investigadores cuyo principal objetivo es la carrera académica según los estándares solicitados por la comunidad siguiendo un mecanismo claro de diseño de incentivo.

Uno de los campos de la economía en los que está más presente el creciente riesgo es el de la economía del bienestar y, más concretamente, el de la economía laboral. En estos campos aparecen nuevos conceptos como el de *flexiguridad* o de Mercados Transicionales, que tienen evidentes implicaciones de mayor riesgo e incertidumbre en un campo

especialmente sensible para la sociedad como es el de las relaciones laborales.

Una de los efectos de la crisis económica ha sido el de poner en cuestión la sostenibilidad del estado de bienestar europeo. Las crecientes dificultades financieras de los estados que exigen recortes en los déficits y la deuda pública por un lado, y por otro la creciente demanda de recursos derivados del aumento de perceptores por cuestiones demográficas (pensionistas, usuarios del servicio sanitario) o por caída de la actividad económica (desempleados), hace que sea necesario afrontar la reforma del Estado de Bienestar. Una de las líneas de actuación es a través de la incorporación de estrategias de *flexiguridad* en las economías europeas, de tal forma que se pueda conciliar la seguridad para los trabajadores con las ganancias de flexibilidad para las empresas. Se pretende mantener los objetivos de la economía en términos de la satisfacción de las necesidades de las personas y productividad económica que contribuya a la sostenibilidad del sistema.

Uno de los mecanismos para conseguir esta flexiguridad es el de los Mercados de Trabajo Transicionales (MTT) que pueden concebirse como instituciones de gestión de riesgo. Se parte de la idea de que el pleno empleo, en el sentido de empleo remunerado continuo para todos, en relaciones de empleo asalariadas a tiempo completo no es sólo cada vez menos posible sino cada vez menos deseable. (Schmid y Schömann, 2006).

Los MTT prevén la institucionalización de “puentes de empleo”, que pretenden facilitar las transiciones entre relaciones de empleo variables cuando cambian las circunstancias a lo largo del curso vital y facilitarlas de manera que se mantenga la empleabilidad y se salvaguarde la protección social. Si el sistema funciona, las transiciones en los mercados serán más flexibles,

el crecimiento económico será más intensivo en empleo y los grandes riesgos de renta relacionados con las transiciones estarán cubiertos. La gestión de los riesgos sociales por medio de los MTT pueden concebirse como un mecanismo para combinar flexibilidad y seguridad.

Un nuevo entorno económico se desarrolla a partir de final del siglo XX. Podemos observar nuevos rasgos en la crisis económica, en su estallido, su propagación, la velocidad de contagio, el número de contagiados y la gravedad de sus consecuencias. Puede que esta nueva coyuntura económica de lugar que se vayan acentuando rasgos que se habían puesto de manifiesto anteriormente pero que ahora aparecen con un peso mucho mayor. Por supuesto que las relaciones económicas internacionales tienen una larga historia, pero nunca habían alcanzado la magnitud ni la rapidez de ahora, Quizás estemos ante un fenómeno en el campo económico, que es evidente en otras áreas científicas como la física, según el cuál los cambios cuantitativos generan cambios cualitativos.

Pero además de cambios en el entorno económico, hay una serie de aspectos que la economía debe tener en cuenta y adaptarse para mejorar su estatus. Desde el punto de vista técnico, los problemas para aplicar criterios de racionalidad de la economía neoclásica a la determinación de los gustos, y el papel de la formación y cambio de las preferencias sociales e individuales, exigen la apertura de este campo a enfoques más interdisciplinarios como en el socioeconómico en los que se dan cabida a otros puntos de vista relevantes para comprender el desarrollo del sistema económico.

El papel de los valores éticos en el estallido de la crisis económica es también otro factor a tener en cuenta y cómo la ciencia económica no parece haber sido capaz de incorporar estos factores como elemento importante a la hora de construir

modelos sobre comportamientos económicos. La obsesión con la obtención de beneficios, (aunque se niegue por pudor a confesar en público, como proponen los modelos económicos tradicionales de comportamiento empresarial) es uno de los motores del capitalismo. Este objetivo medido en términos de corto plazo es un factor determinante a la hora de explicar algunos de los comportamientos de agentes del sistema financiero que están detrás del estallido de la crisis actual. La reivindicación de un papel para la ética y la justicia social parece un elemento esencial de la economía postmoderna, en el sentido de que los valores éticos afectan a los resultados sociales y económicos como ha puesto de manifiesto el premio Nobel de economía del año 2000 Amartya Sen, cuando se pregunta si la maximización de la utilidad es un buen enfoque para abordar y solucionar el problema de la pobreza (Sen, 1999).

El aspecto ético de la economía postmoderna debe ser abordado de forma más global ya que las estrategias de salida de la crisis de algunos países en desarrollo es aprovechar las ganancias de competitividad derivadas de unos costes laborales más bajos y unas condiciones laborales más duras. En efecto, uno de los elementos característicos de la globalización es la ganancia de competitividad por reducción de costes propios de economías emergentes que pueden aplicar prácticas del llamado *dumping social*. La competitividad así ganada puede hacer mella en los procesos de producción y devaluar niveles de bienestar que son característicos del modelo europeo. La sostenibilidad de este modelo está sin duda ganada a los niveles de productividad y competitividad que tienen que mantener economías desarrolladas en un mundo más interconectado.

Es evidente que la economía evoluciona al igual que lo hace el conjunto de la sociedad. La historia económica nos

enseña que el sistema económico supera cada crisis si bien muestra características diferentes a las que presentaba antes de su estallido. Cuando comenzó la crisis actual, se planteó que lo que estaba en tela de juicio era el propio sistema económico y que se debería aprovechar para refundar el capitalismo. Se culpaban de la situación de crisis económica y de empleo a las instituciones y al sistema financiero en su conjunto. Estas primeras voces se han ido silenciando pero no habría que olvidar que la necesidad de regular los mercados financieros es esencial para dotar de estabilidad al sistema. Además, los principios básicos de política económica de los años ochenta y noventa, llevados a su última expresión en los primeros años del nuevo siglo están en el origen último de una crisis económica de una profundidad, generalidad y duración que nos obliga a mirar a la situación de los años treinta para encontrar un parangón.

5. REFLEXIONES FINALES

El estallido de la crisis financiera y económica a partir de la segunda mitad de 2007 y de 2008 ha puesto en evidencia una nueva realidad económica. La magnitud de la crisis es profunda, se ha expandido con gran rapidez a todas las partes del globo y afecta a múltiples sectores económicos. Ha puesto en serios problemas al sistema financiero internacional y ha obligado a la intervención pública en economía como no se había visto en mucho tiempo. Ha puesto en tela de juicio las teorías económicas que han explicado el desarrollo económico y no han sido capaces de predecir lo que ha ocurrido, generando una sensación de descrédito en los que tienen que ayudar a salir de la crisis (algunos de los cuáles son los mismos que la han provocado). La crisis ha impactado de forma muy seria en los niveles de empleo y paro en los países occidentales y ha

venido a poner en evidencia que la construcción de la que más orgullosos se muestran los europeos, su Estado de Bienestar, está en peligro y necesita reformarse ya que los propios países están en riesgo. Por otra parte, se está acelerando el trasvase del peso económico del hemisferio occidental hacia el Pacífico y son las economías emergentes de Asia las que están ganando peso en el concierto económico, político y social mundial.

El efecto de todo ello es que en algunos países europeos se ha producido una concienciación de que la globalización ha generado un mayor nivel de riesgo que tiene que ser aceptado por las personas que experimentan trayectorias vitales más inseguras en sus vidas que hasta ahora.

Estos cambios sociales afectan de forma evidente a las relaciones económicas, de tal forma que la actividad económica puede hacer evolucionar la forma en la que se concibe la propia economía. La ciencia económica lleva varios años en una situación de conflicto entre el quehacer de los economistas y las exigencias del sistema. Los valores éticos también hay que considerarlos a la hora de llevar a cabo un análisis económico nuevo en el que la determinación de las preferencias de los agentes también sean consideradas.

En lo que respecta a la evolución de la ciencia económica, la historia del pensamiento económico muestra que la economía avanza y se extiende a lo largo del tiempo influenciada siempre por las circunstancias del propio desarrollo del sistema económico. La crisis del 29 marcó un hito importante en el devenir de la economía de tal forma que a partir de los años cuarenta, la economía neoclásica da paso al periodo de la economía moderna. La ciencia económica avanzó en el camino de la especialización, la construcción de modelos, el lenguaje formal matemático y el desarrollo del análisis econométrico. El consenso macroeconómico se estableció a partir de los años

ochenta en torno a la economía de la oferta declarando el fin del keynesianismo y la preeminencia de la teoría del crecimiento sobre la teoría de los ciclos que se creyeron finalmente extintos en el brillante desarrollo económico que caracteriza los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI.

Sin embargo, el estallido de la crisis ha obligado a replantear algunas ideas preconcebidas y dadas por ciertas. La propia economía está en una disyuntiva y exige su reflexión en torno a los principios básicos del individualismo metodológico, los aspectos de ética relativos al diseño de incentivos para conseguir resultados más eficientes a medio y largo plazo, así como sobre la necesidad de incorporar otros enfoques de ciencias sociales para comprender los fenómenos ocurridos y evitar, en la medida de lo posible, que las consecuencias de la crisis sean demasiado elevadas.

En todo caso, todavía está lejos que la economía alcance un estatus de ciencia respetable y consolidada como pedía Keynes en su trabajo sobre las posibilidades económicas de las futuras generaciones y que se escribió en un entorno de crisis como el actual: “La economía debe ser una cuestión reservada a los especialistas, como la odontología. ¡Sería estupendo que los economistas lograran que se les consideraran personas modestas y competentes como los odontólogos!” (Keynes: 333).

OBRAS CITADAS

- Beck, Ulrich (2006). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Blanchard, Olivier J. (2008). "The State of Macro". *Working Paper 14259. NBER Working Paper Series National Bureau of Economic Research*. August 2008.
- Blaug, Mark (1992). *The methodology of Economics. Or how economists explain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De la Dehesa, Guillermo (2009). *La primera gran crisis financiera del siglo XXI*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedman, Milton y Schwartz, Anna Jacobson (1963). *A monetary history of the United States, 1867-1960*. Princeton: Princeton University Press.
- Fusi, Juan Pablo (2007). "La crisis de Europa" en Miguel Artola (dir.). *Historia de Europa*. Vol 2: 847-911. Madrid: Espasa.
- Galbraith, John. K. (2008, p. ed. 1954). *El Crash de 1929*. Barcelona: Ariel.
- González, Concepción y Gil, Candelaria (2000). *El lenguaje de la Ciencia Económica*. Madrid: RA-MA Editorial.
- Heilbroner, Robert y Milberg, William (1995). *The crisis of Vision in Modern Economic Thought*. New York: Cambridge University Press.
- Keynes, John Maynard (1988, p.ed. 1930). "Las posibilidades económicas de nuestros nietos" en Keynes, J.M. *Ensayos de persuasión*. Barcelona: Ed Crítica: 323-333.
- Kindelberger, Charles (1992). *Manías pánicos y crisis financieras*. Barcelona: Ariel.

- Krugman, Paul (2009). *El retorno de la economía de la depresión y la crisis actual*. Ed. Crítica. Madrid.
- (2009b). “How did economists get it so wrong?”. *The New York Times* (6 de Septiembre de 2009).
- Landreth, Harry. y Colander, David, (2006). *Historia del Pensamiento Económico*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Lawson, Tony (1997). *Economics and Reality*. Londres: Routledge.
- Marshall, Alfred (2005, p. ed. 1920). *Principios de Economía*. Fundación ICO. 2005. Madrid.
- McCloskey, D. (1993). *Si eres tan listo. La narrativa de los expertos en economía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mirowski, Philip (1989). *More heat than light. Economics as Social Physics, Physics as Nature 's Economics*. New York: Cambridge University Press.
- Ormerod, Paul (1997). *The Death of Economics*. Nueva York: John Wiley and Sons.
- Robbins, Lionel (1994, p. ed. 1932). *Ensayo sobre la naturaleza y significación de la ciencia económica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenberg, Alexander (1992). *Economics: mathematical politics or science of diminishing returns?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Samuelson, Paul Anthony (1992). “Mi filosofía de la vida: credos políticos y métodos de trabajo”, en Szenberg, Michael *Grandes economistas de hoy*. Madrid: Debate: 273-286.
- Schmid, Günther y Schömann, Klaus (2006). “El concepto de Mercados de Trabajo Transicionales y algunas conclusiones para la política de empleo: el estado de la cuestión” en Toharia, Luis (compilador) *Los Mercados de*

- Trabajo Transicionales*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Sen, Amartya (1999). "The possibility of Social Choice". *American Economic Review*, vol 89, (3): 349-378.
- Skideslsky, Robert (2009). *El regreso de Keynes*. Madrid: Crítica.
- Soros, George (2009). *El nuevo paradigma de los mercados financieros. Para entender la crisis económica actual*. Madrid: Taurus.
- Stiglitz, Joseph (2010). *Caída libre: Estados Unidos, el libre mercado y el hundimiento de la economía mundial*. Madrid: Ed Taurus.
- Szenberg, Michael (1992). *Grandes economistas de hoy*. Madrid: Debate.
- Torres, Juan y Garzón, Alberto (2009). *La crisis financiera, guía para entenderla y explicarla*. ATTAC-España.
- Tugores, Juan (2009). *El lado oscuro de la Economía*. Barcelona: Gestión 2000.
- Velasco, Roberto (1996). *Los economistas en su laberinto*. Madrid: Taurus.
- Woodward, Bob (2004). *Greenspan. Wall Street y la economía mundial*. Barcelona: Ed Peninsula.

DE LA FRAGMENTACIÓN A LA FORMA POR
INTERRUPCIÓN¹:
REPRESENTACIONES ARQUITECTÓNICAS
EN EL TIEMPO DE LA DISPERSIÓN DE LA
POSTMODERNIDAD

Carlos Tapia

PRELUDIO

Los cientos, por no decir miles, de textos que pueden encontrarse relativos a los síntomas que ponen en claro, o se ejercitan para su búsqueda, lo que puede ser lo postmoderno, específicamente en su aparición arquitectónica, darían poca oportunidad de decir algo realmente fresco y novedoso. La abundancia de terminología en aras de encontrar esa

1) Cuando usamos una terminología para hacer una periodización, como puede derivarse del subtítulo, debe entenderse que a raíz de las investigaciones realizadas por el grupo de investigación OUT_Arquías, en el siglo XX y para la modernidad en arquitectura, se puede dividir esa centena de años en cinco periodos aproximativos. De 1907 (fecha en que por distintas razones damos por iniciado el paso del XIX al XX) a 1932, lo denominamos periodo de Vanguardias; de 1932 a 1940, lo llamaremos Primeros Desarrollos; de 1940 a 1970, Desarrollo Mundial, Expansiones y Revisiones; desde el año 70 al 84-86, el periodo de la Postmodernidad y su despliegue formal en el postmodernismo arquitectónico; 1984-1986 es un periodo clave, de inflexión y meramente aproximativo en años, que caracterizamos como un estudio particular y lo llamamos Umbral; y de 1986 a 2000 lo tratamos con el atributo de “Dispersión y Globalización de Otra Arquitectura”. Si quisiéramos caracterizar la primera década del XXI, quizá pudiera oportunamente, y mientras pasa algún tiempo necesario, hablarse de una época de Riesgos y Orgía Digital. Basado en ello, la *fragmentación* será oportuna como categoría en el cuarto periodo, Postmodernidad, pero para la búsqueda de una posibilidad de acción en el momento de la Dispersión del lugar (que no tiempo) de la postmodernidad, este ensayo explora una alternativa con el cuño “*interruptor*”.

Una versión ampliada de este texto espera publicación en una edición chilena, con el título para el compendio de “Virtualidad y conocimiento”, coordinado por el profesor Álvaro Cuadra de la Universidad ARCIS.

especificidad, nos ha dado la descripción de tiempo con mayor cantidad de adscripciones que, probablemente, sean diferentes entre sí, pero que a pesar de querer no ser alguna de las otras, sí deben considerarse como coplanarias, copresentes, cohabitantes con ellas. Por no ser exhaustivos en este sentido, que daría distracción de su objetivo, pero para tampoco dejar de citar algunas de estas adscripciones, recordáramos: *postmodernidad* (F. Jamenson, T. Negri, JF. Lyotard, A. Callinicos...), *tardomodernidad*, *tardocapitalismo* (Ch. Jencks), *modernidad líquida* (Z. Bauman), *hipermodernidad* (G. Lipovetsky), *sobremodernidad* (J. Starobinski, M. Augé) *antimodernos* (M. Berman), “*nunca hemos sido modernos*” (B. Latour)².

La radical *fragmentación* del marco teórico y del ejercicio de la disciplina arquitectónica, que trata denodadamente de atender a la soberanía de las fracciones (facciones, a juzgar las posiciones que se enfrentan en algunos de los autores más destacados), no puede sino pensar desde dentro el acontecer de sus resultados, las obras de arquitectura, más que el programa o ideario que promueve su generatividad, disuelto, desintegrado,

2) Por citar algunas referencias para seguir la pista a estos términos, véanse:
Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
Lyotard, JF. (2001). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Madrid: Gedisa.
Callinicos, A. (1993). *Contra el postmodernismo (una crítica)*. Buenos Aires: El áncora
Jencks, Ch. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*, NY: Rizzoli
Bauman, Z. (2001). *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Ed. Anagrama
Augé, M. (n. d.). “Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo del mañana”.
<http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>.
Berman, M. (2001). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI
Latour, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Debate.

y sin ganas ni lógica para reacondicionarse, impelido por las leyes del espectáculo y del capital.

La posición que adoptamos no quiere arrimarse a una reconsideración oportuna u oportunista para el restablecimiento del estatuto de la arquitectura en términos modernos, aunque, como no podía ser de otra manera, desligarse de ellos podría resultar prematuro, presuntuoso, o carente de sentido de lectura en lo espacio-temporal.

Partiendo de uno de los argumentos más empleados en el rastreo que puede hacerse de lo que quiera ser lo postmoderno en arquitectura nos detendremos, con una escritura pronunciadamente formal -para ser reconocida en la clave justamente de la reflexión propuesta- en un rastreo de síntomas de presente, coaligados por su carácter de intermediación, antes que fragmentario. Lo que lleva de lo uno a lo otro como factor constituyente, antes que lo inconcluso o desconectado. La fragmentación será brevemente enunciada para pasar a un término no muy distante, pero que trata de avanzar en el magma complejo de la lectura de lo actual, la *interrupción*. Si la realidad se mide por el entrelazado de los fragmentos temporales, como y en vez, de la totalidad, incluso acabando con la linealidad temporal, podemos encontrar claves que justifiquen el cambio a lo intermediario, es decir, lo que ocurre en la interrupción más que lo que está en los extremos. Existen razones para pensar que lo fragmentario es un término frágil y arcaico y no se deshace de la totalización. Lo que buscamos, apoyados en alguien que ha pensado y desarrollado, incluso más impulso ha dado que el devenir de los tiempos, Jameson, es poder entender el deseo de *representación* de este crisol de tiempos.

Cómo hablar de lo múltiple y complejo, de los flujos de acontecimientos inciertos, indeterminados e inconexos, de los

“agujeros” de la realidad, si no es pensado entre ellos, más que cayendo en ellos.

LA INTERRUPCIÓN COMO DIAGNÓSTICO Y COMO ACCIÓN EN LA POSTMODERNIDAD

Un pensador piensa porque escribe, no porque piensa, aunque desagrada a Richard Rorty y a Félix Duque³. Es un ejercicio necesario, muy al pesar de Kant, pero no de Heidegger, que escribía mejor que disertaba. Para poner en orden los pensamientos, hay que sacarlos de una forma de producción que, aunque se piense con las palabras de la lengua materna o habitual, no se estructuran cabalmente como textos, como comprensión y transmisión.

Esto se conoce con el nombre de *transliteración*. Estos trasvases de forma muestran dos, o más, dimensiones no conjugables, no equiparables entre sí, que ahora, en este presente de disolución de fundamentos, puedan reunirse en los estados intermedios del tránsito. Salirse de sí para no ser en ese instante uno, y reunirse con otro que tampoco es él. Al tiempo, dar cuenta del proceso. Pensar mientras se está pensando, qué se está pensado. No sólo sobre lo que se piensa, sino cómo se piensa. Y para hacerlo hay que detener el proceso general. Hanna Arendt (1995) se preguntaba por el sitio donde quedamos al ponernos a pensar y Manuel Delgado (2001) le

3) Si uno lee el libro de Richard Rorty (1993), puede entender cuál es la labor que un pensador puede tener para sí mismo. En una conversación sobre esta cuestión con el filósofo español Félix Duque, por las derivas que la filosofía ha seguido en cuanto a la dilucidación de sus medios y sus fines, Duque se quedaba en la humildad del trabajo del filósofo tal y como se venía haciendo desde que tal figura es reconocida como tal. El pensar es un asunto serio, que puede no requerir una acción, pero el que se encarga de ello es un filósofo, no un “pensador”. Daría para mucho más esta disquisición, pero la hipótesis para nosotros está bien centrada, aún en contraposición a la de los dos autores citados: se requiere una acción intermedia para poder estar en el mundo actual, ya que no está disponible ni “a la mano”.

responde que no se está, que si podemos hallar un lugar será porque no podrá ser entendido como tal y que si aceptamos dar un nombre debe ser uniéndolo a su negación, para no dejar tangibilidades, un no-lugar, a medio camino entre lo posible y la voluntad de representar el mundo.

Es revelador darse cuenta y dar cuenta de esto, como lo hace el pensador-escritor Jacques Derrida cuando atribuye a la escritura una forma de habitar (Derrida, 1997). En el habitar textual se dan rasgos de funcionalidad y de forma, de escala y proporción, de relaciones y vivencialidades, de cobijo y de condición de ser. Cuando Derrida piensa cuál es el tiempo de una tesis, se propone para sí una lectura no del tema, sino de un concreto instante de sí en el tema, que luego trasmuta en generalidad y pertenencia. Para poder decir, se tiene que tener ese tiempo de silencio, de distancia, de sentidos desconectados, de pérdida de los referentes que impulsaron la escritura. “En el silencio de la palabra”, nos sitúa Edmond Jabès (2000:95). No ser ni uno ni su resultado, ni su representación.

Jonathan Culler (1982) buscará en la transparencia de la escritura, para así contemplar directamente el pensamiento. Ni el cuerpo ni su sombra. Estar en el medio. Así surge un conato de conciencia como en un sueño, donde sólo hay unos instantes como para fijarlo y poder retenerlo. Pasados estos segundos, el mundo soñado desaparece y no podemos recordarlo. Y si finalmente somos capaces de recordarlo, se indiferencia lo real y lo soñado. Se consigue una expansividad en la vivencia. Vivir en el texto significa también apetencias e inconsciencias, o nuevos intereses, o encontrarse con otros sentidos insospechados. El texto, inagotable, no se quiere referir a sí mismo, sino a los miles de sí mismos que en él se encuentran. Derrida (1997), una vez que ya ha constituido el cuerpo de su tesis, se sale de ella, para poder contar(se)la

en el momento de su presentación. Disgrega, deriva, distrae. La tesis ya no es ella, carece de entidad al constatar que toda investigación no se acaba, sólo se interrumpe y es esto lo que hay que tratar de contar.

Existen, en ese paréntesis continuo que es cualquier texto, múltiples dimensiones que organizamos recurrentemente desde el lenguaje de diferentes maneras. Unas veces, cuando tienen magnitudes articulables entre sí, se muestran con signos alternativos: guiones, paréntesis, cursivas... Otras, menos conjugables, con notas al pie o al final. Otro paso posterior posible es la cita de elementos bibliográficos más distantes, o los comentarios *ad marginem*. Espacialmente cubren sólo una dimensión, o como máximo, dos. Cuando uno lee una anotación como derivación de una función principal, hay una interrupción de ésta que necesita un esfuerzo cuando la anotación se acaba y debemos volver al texto principal. Lo interesante de estas digresiones es que siguen siendo paréntesis en su definición. Félix Duque argumenta que este signo es exclusivo de la escritura, aunque por los modos en que somos capaces de ver el presente, esto es, siempre relacionadamente, siempre yendo de un lado a otro, sin pertenecer únicamente a ella (97). Manteniendo el étimo que Duque propone –interposición, intercalación–, la manera disponible de comprender el mundo se realiza por la intensa disposición laminar que existe entre cada referente (o nodo). Su replegado o desplegado es lo que confiere forma a ese mundo: da la comprensión. La matización constante da una “coextensividad” a los argumentos propios, directos y de expectativa proporcionados por los datos iniciales. Sin embargo, no sabremos con antelación en qué terminará. Apelando a la manera con que el desaparecido arquitecto

Enric Miralles⁴ abordaba estas cuestiones, los campos mórficos interiores a cada línea proyectual surgirían espontáneamente, derivando tales líneas hacia situaciones poco controlables. Tal vez por ello, y al hablar de la forma como resultado, su *dictum*: “si tiene barba, San Antón, y si no, la Inmaculada Concepción”. Con lo que la forma no es lo buscado, sino lo inesperado del encuentro con ella en el momento de decidir que el proceso se detiene, se silencia para sentirse, para pensarse mientras piensa.

Derrida (1997: 11) apremia su texto iniciando con un paréntesis que consta de las siguientes preguntas: “¿Debería hablarse de una época de la tesis? ¿De una tesis que requeriría tiempo, mucho tiempo, o de una tesis a la que le habría pasado su tiempo...? En una palabra, ¿hay un tiempo de la tesis? E incluso, ¿debería hablarse de una edad de la tesis, o de una edad para la tesis?”.

Aquí, las dimensiones no son de morfologías afines a la escritura, al tema de la escritura. Se sitúan fuera de ella y se urden tensores de fijación para vencer la resistencia dimensional y temporal. Lévinas (2001), situado justamente entre la realidad y su sombra, propone para la obra de arte, toda obra de arte, una condición, la de ser una “estatura [aclaración: una dimensión] que realiza la paradoja de un instante que dura sin porvenir, sin descendencia, sin prole”. Sujetos a esta circunstancia, un hecho no es sino el retirado de su continuidad para así situarse en una instantaneidad exhalante de sentidos, dispuestos a desaparecer con premura para volver al proceso. Este requerimiento hermenéutico es el que proponemos como base de entendimiento de nuestros supuestos. La posibilidad permanente de abrir los enormes abismos que se sitúan entre

4) Véase el proyecto y la obra ejecutada para el Utrecht Stadhuis.

los párrafos, colocando en ellos más y más argumentos que no deben obediencia a un sentido prefigurado. El contenido tético, entonces, sólo se refiere a toma de conciencias particularmente intensas en una momentaneidad indeterminada, con riesgo, pero sin saber a dónde se quiere llegar. Este movimiento continuo que es la no detención terminal, sino germinal, Tao, flujo, confluencia de fuerzas, es el estar en camino que Heidegger (1998) diferencia de seguir un camino, un método. El *odos* no es el *methodos*. Una acción no es la determinación del movimiento que la conduce. Se hace camino al caminar, que dice el poeta. Por ello es maniobra y no método, y Derrida va de la mano de Heidegger en tanto que equipara el trabajo del pensamiento a manera, a maniobra, a manipulación, a procesos de cambio de entidad.

La mano que maneja, o *Handlung*, interfiere profundamente en los contenidos y en su aparición. No es una mano literal, sujeta su visibilidad a la introducción de nuevas percepciones y reglas de juego por parte de la tecnología, aunque su cariz de operatividad no sólo no se ve mermada sino centuplicada. David Rothenberg, clarinetista y profesor de humanidades para el Instituto Tecnológico de Jersey, trata en su libro *Hand's End* cómo la tecnología no da cambios tan sustanciales en cuanto a la mejora de los procesos, esto es, en la rapidez, la economía, o la posibilidad de hacer algo que antes no se podía, sino que donde se sitúa el aspecto más relevante del cambio es en las cuestiones consideradas laterales o adyacentes. Estas variables, que dejan de ser aledañas o resultantes, se tornan primordiales, como pensar que se puede concebir un mundo contra el transcurso de su tiempo, manipulándolo con una nueva herramienta, al modo en que un programa informático puede subsanar errores o, lo que es más revelador, puede deshacer, al ir hacia atrás en el tiempo los

pasos que han configurado una figura anómala o un resultado inadecuado. Estas disposiciones, que en el caso de Rothenberg consistirían en que los sonidos de su clarinete ya no provinieran del movimiento de sus manos sino de una condición protésica a caballo entre el cuerpo y el instrumento, darían una potencialidad, cuando no una dispersión completa de lo que hasta ahora ha sido constituido como la organización sonora o musical. Al dar clarificación a lo que provocó el error –no cerrar la tapa de la batidora- buscamos el botón de deshacer en el aparato para que así se vayan las manchas de nuestra ropa. Al escribir, la manualidad del que usa su mano sujeta a una pluma estilográfica desaparece cuando hoy la sustituimos por una máquina. Pero no desaparece por retracción o hipertrofia, sino por multiplicación. Ya son dos las manos que manejan, y nadie sabe cuántos –y cuántas manos, por tanto- están detrás de quien escribe verificando sintaxis y ortografía, organizando y dando forma al contenido, en un proceso que se vuelve inacabable.

Si ya no hay tiempos de escritura, repaso, caligrafía, edición, publicación, sino que todos se hacen al unísono, y si todos podemos ir engarzando cada vez más relaciones con otros textos que se almacenan no lejos, o privilegiadamente cerca, sino que son disponibles, accesibles, ¿dónde está el instante de la detención, del silencio introspectivo? ¿Cuándo se ha de acabar, cuánto ha de durar el trabajo, cuál es el tiempo del trabajo? ¿Cómo enfatizar lo contenido en el ingente telar, queriendo utilizarlo todo? La respuesta será dual. Por un lado, dando una definición, un contenido a la detención. La propuesta que hacemos accionando el presente será la introducción de la condición de interruptor. Por otro, proponer un trabajo en camino, en proceso, que permita la múltiple vinculación, coextensiva, cuyos despliegues pongan

en forma los contenidos. Será una nueva noción, abandonando el estado de larvario rudimento tecnológico en tránsito hacia el ilimitado y recursivo rebuclaje de la hipertextualidad.

Iniciar el despliegue del contenido de interruptor, manualmente maquinado por Derrida (1997) y urdido por nosotros en la recomposición de un texto multivocal fruto de la experiencia transdisciplinar de un curso organizado por el grupo de investigación “Representaciones de la postmodernidad” de la Universidad de Sevilla, significa borrar la secuencia genética de lo que sucede en el texto. Liberados de la nostálgica lectura por todo lo que pudo ser y no fue, pero aferrados a las huellas que revelan como indicios un qué quiso ser, el moldeado del contenido no puede ser reconstruido desde la incorporación del software como articulador del texto, enfrentado a los procedimientos derivados del empleo de la máquina. El ordenador puede proceder para los arquitectos como delineante de infinita precisión y reproductibilidad, cosa que no es muy meritoria, o puede ser conceptualización proyectual, que trasciende la máquina. Josep Quetglas, investigador en arquitectura, indagando en los dibujos, no habría sido capaz de reconstituir, vivificar, el espíritu corbuseano por las declinaciones de su acervo. En este trabajo de rescate del interlineado en los bosquejos de las casas de Le Corbusier, el arquitecto-detective que es el profesor balear, desenrolla el código de genes que, convenientemente dispuestos, hubieran determinado –o quizá no- el proceder arquitectónico de años de modernidad venideros. A partir de unos bocetos desestimados por el arquitecto francés, Quetglas desenrolla cada una de las líneas superpuestas que enmiendan a otras, que son más que líneas, hélices de ADN y, de una parte, saca a la luz los objetivos no descritos como criterios de proyecto, nunca sabidos, nunca revelados. Pero, de otra, imagina los

efectos que de haber tomado esa dirección hubiera provocado para los devenires arquitectónicos, tanto por los retrasos que esos nuevos juicios podrían haber supuesto o por las virtuales pérdidas por los avances no alcanzados. Este juego temporal, lleno de paradojas, es el juego del arte, que viene a detenerse sin un claro, o motivado, o determinado compromiso. Son espectacularmente propositivos los papeles *sucios* de James Joyce y particularmente de George Orwell. Tachaduras y enmiendas, renglones desechados y anotaciones de previsión de continuación nunca retomadas. Los distintos finales de los procesos de Franz Kafka, la extracción del capítulo 22 de la *Naranja mecánica* en la edición norteamericana y en la película de Stanley Kubrick, las grabaciones para el cierre de Blade Runner: suma de contenidos que explicitan el mecanismo, el camino lo llamamos antes, del querer decir. Empezar por cualquier sitio, terminar porque hay que hacerlo. Se detiene, se interrumpe, aquí se deja. Su continuación vendrá desde otras instancias. Lo habitual es que se enganchen por presencia y no por su variedad combinatoria genética. Lo extraño es la operación de Quetglas, quien juega con el disco del tiempo como un DJ en una *master session*, pero que abre un paréntesis ajeno a la flecha lineal del tiempo y, desasido de los bordes, colma el hueco. El objeto arquitectónico de Le Corbusier deviene ahora *objetil*, expresión de Deleuze (1988: 30) donde el objeto ya no proviene de un molde que trabaja con la unión foma-materia, “sino con una modulación temporal que implica tanto una puesta en variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma”, citando al autor francés.

Estar, tener sitio, espaciar, como en la poesía de Celan (Cuesta Abad: 108) que está inter-nada;

“Estar”:

Estar a la sombra/de la llaga en el aire. /No-estar-por-nadie-ni-por-nada. /Incógnito, /solamente/por ti. /Con todo lo que cabe dentro,/sin lenguaje/también.

En Celan está ese *Unterhaltung*, entretenimiento, que consiste en una parada divertida y divagatoria, que distrae e interrumpe, que en la interpretación de Cuesta Abad (55), “sin dejar pasar el presente, no deja que sobrevenga algo, otra cosa, una presencia. La obra de arte es una parálisis del instante, detiene el presente, lo entretiene fuera del devenir, lo mantiene sin porvenir”. Y si cabe, algo más. La obra de arte es ya sólo arte, sin obra, sin soporte, como lo es el texto, ya no depende del soporte papel, de la linealidad de la lectura, sino de la multidimensionalidad de los recorridos que van de un lugar a otro, siempre en movimiento.

La *Derridabase* o lo que ya Benjamin quería para sí en sus *Pasajes* en 1939: “Nuestra investigación se propone mostrar cómo, a resultas de esta representación de la civilización en tanto que acumulación de cosas, las formas de vida nueva y las nuevas creaciones de base económica y técnica que debemos al pasado siglo entran en el universo de la fantasmagoría. Estas creaciones son objetos de ‘iluminación’ no sólo de manera teórica, por una transposición ideológica, sino sobre todo en inmediatez de la presencia sensible” (50). Es la presencia sensible de lo que trasmuta en el tránsito de un sistema a otro y que deforma la concepción de la realidad. Por ello no escribimos un texto, sino un metatexto, o texto de textos, una asociación de una base de datos con este texto detenido o cesura en textos, sin notas al pie, escolios o destacados en la tipografía, porque todo él es remitir, entre-tener o tener-entre, expectantes de su posibilidad de llegar a ser, *Lassen*, dejar ser,

hacer sitio. Hacer sitio o espaciar, instantáneamente, para de nuevo volver a comenzar en el vértigo del abismo que nunca se llena.

Cuando la forma se forma, proviene de in-forma, de materia informada, de atribuciones y contaminaciones sin que sea el fragor o el estruendo de millones de presencias no asimilables, sino el puro silencio, el punto de la detención que posibilita el inter-cambio. Edmond Jabès (68) evacua del libro del desierto al desierto de los libros –“una exploración de la nada a través de las palabras”- el atributo de la hipertextualidad: “Toda página de escritura es nudo desatado de silencio. El abismo es silencioso”. Se responde así a la pregunta de John Cage: “¿Existe de verdad el silencio?” (41). Sí, en estas condiciones, las que están en Celán intercalado por Cuesta Abad: “cesura, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica que hace frente, desde su culmen o Summum, al cambio precipitado de acciones, sentimientos y pensamientos, de manera que aparezca, no ya el cambio de una representación a otra, sino la representación misma” (77).

Ésa es la investigación que perseguimos hoy para la acción arquitectónica en la diseminación postmoderna: dejar todo fuera, porque sólo así se consigue tener todo dentro y generar un entre, un *In-Between*, cuyo continuo despliegue y repliegue sea la forma. Derrida (1998), en este orden de cosas, indica que él no se opone a la noción de interruptor, como podría pensarse al configurarse un opuesto entre sentidos en esta palabra. Por un lado, al decir de Mariano Peñalver (1998), la proposición “entre” dibuja una contigüidad que no se pretende entre proposiciones. Éstas sólo son indicativas de la posibilidad de la forma y sólo aparece –porque desaparece- en los intersticios de la textualidad. Pero también, “entre” genera un vacío o silencio, o una negación, de las posturas que se

enlazan en el texto. Por ello interesa a Derrida (Serres: 46), por ser esta variabilidad de condición indeterminada lo que configura el “germen de toda forma”.

El neologismo *In-Between*, que hay que ligar inequívocamente al arquitecto norteamericano Peter Eisenman (autor del proyecto para la ciudad de la cultura de Galicia), constituye un amplio espectro de posibilidades para la acción proyectual arquitectónica, pero también, como pasa siempre con alguien se entromete en el trabajo de Eisenman, es fecundo para poder resolver las cuestiones de actitud frente a los problemas que se puedan plantear en el camino hacia el encuentro del presente. Su comportamiento, como una función logarítmica, trata de colmar intervalos. Y esto, (si se mantiene la atención férrea y resignadamente en algunos libros de la pensadora social, mística y activista política Simone Weil) se puede encontrar en su aportación para la inter-mediación, que ella compara con el hacer de Platón para con el Alma del Mundo (Weil, 2001), siempre con mediaciones, que resultan ser geométricas, y no aritméticas y armónicas. La relación del *In-Between* de Eisenman con la matemática, proviene de lo borroso. La “*blurring architecture*” desdice toda referencia encaminada hacia un objetivo previsible, para dejar emerger las condiciones, las estructuras profundas de la génesis, de la morfogénesis, en el caminar escalonado, mejor escalante, que se trata en la ambientación-obra del edificio para arte, diseño, arquitectura y urbanismo en Cincinnati, el Centro Aronoff.

Mandelbrot, a propósito de geometrías topológicas, dictamina en su libro sobre fractales la diferencia entre las figuras geométricas *escalonadas* y las *escalantes*. Dentro la geometría fractal, el matemático de la IBM introduce en su glosario una diferenciación entre ambas. Previamente a ello conviene decir que las fractales son geometrías utilizadas

para describir estructuras irregulares, caracterizadas por autosimilitud, en una serie inacabable de mociones, dentro de otros motivos, que se repiten en todas las escalas de longitud. Fractal, que es un término inventado por Mandelbrot (2000) para su geometría que busca un modo descriptivo acorde con el modo generativo más común en la naturaleza, proviene del latín *fractus* y significa “interrumpido o irregular”. Así pues, las estructuras profundas de la génesis, movidas por la matemática borrosa, y recreadas por la matemática fractal constatan los inmensos espacios intermedios entre las proposiciones de mayor visibilidad y presencia. Por ello, tanto el comportamiento textual de la escuela de Diseño, arte, y arquitectura, DAAP, de Cincinnati, como la textualidad misma, la hipertextualidad, se presentan de manera escalante, es decir, que sus partes tienen la misma forma o estructura que el todo, pero con la particularidad de estar a diferente escala y poder estar ligeramente deformadas. Un interlineado se debe a la estructura de pertenencia de las frases, pero su dimensionalidad propia, cuando es desplegada, alcanza una direccionalidad autónoma, sin rumbo fijo. La diferencia con el escalonado es que el texto se despliega linealmente, como sucede cuando abrimos notas al pie o citamos. Mandelbrot dirá que el escalonado se receptiona por el entendimiento de que la estructura está dominada por un número muy pequeño de escalas intrínsecas muy diferenciadas. Lo fractal pone en juego dimensionalidades desde la aproximación a la observancia del grado entrópico de las cosas, como su actual forma de ser y no como su anomalía de ser.

Lo que se nos presenta, después de lo dicho, es un interés especialmente atento a poder encontrar en lo no principal, en los intervalos, en los intermedios, en las detenciones, las interrupciones, en lo otro, en el “entre” en definitiva, tanto

una mayor capacidad de comprensión de los problemas estudiados como una actitud proyectual de enorme relevancia. No sólo se vislumbra y ejemplifica en el DAAP de Eisenman, que se comporta como un tránsito entre fases de la materia, como un cristal líquido, sino que desde otras miradas, que antes se llamaban disciplinas, también se constata este posicionamiento. Y la matemática da las vías de aproximación. Si lo borroso o difuso trabaja en el ilimitado intervalo existente entre el cero y el uno, que equivale a decir que está entre las infinitas posiciones que existen entre lo verdadero y lo falso, y con ello se arbola una matriz relacional compleja en el proceso de elaboración del edificio de Cincinnati, el matemático Zalamea introduce otras líneas, que particularmente a él, como profesor de lógica matemática, les son de mayor provecho. Sus razones son pertinentes porque lo borroso no ha dado lugar aún a nuevos cálculos lógicos, lo cual no quiere decir que nosotros no podamos destacar su valor referencial por sus constantes aplicaciones tecnológicas o conceptuales para la puesta en funcionamiento de nuestro mundo presente. Sin embargo, merece detención, interrumpirse en esta cuestión, para acercarse a otras lógicas contemporáneas que han indagado con intensidad lo fronterizo y lo intermedio con la topología como pegamiento y “transferencia de categorías y representabilidad de un sistema a otro”. Éstas serían lógicas como la *intuicionista*, *lógica de los haces*, *lógica categórica*, interesadas todas ellas en modelizaciones que incluyen clases de espacios topológicos para trazar fragmentos genéricos del continuo. No entraremos en ellas, puesto que trabajaremos en la obra de Peter Eisenman con algunas de estas especificidades muy ligadas a empresas que no se entrometerán en ningún caso en atribuciones y dominios que no nos son propios. Lo que sí quisiéramos es deambular pacíficamente por la “*nueva*

alianza” que Prigogine (27) alienta, no sin durísimos ataques de sus colegas, donde dialogan las humanidades y los saberes físico-matemáticos.

In-Between, lógica intersticial, como el estar-en-el-medio que puede pensarse por medio de Sloterdijk (2006), donde capas múltiples y superimposiciones se usan para amoldar el espacio, propone en arquitectura, además, otras posibilidades. Para Eisenman, el arquitecto ha dejado de ser la mano y la herramienta, cuyos aires de caducidad para demiurgos empujaban a Rothenberg. La arquitectura arraigada en su condición tectónica, se hace sitio por resistencias a la apertura hacia otras condiciones. Hacer sitio, que viene de sitiar, encerrar, generar un lugar, es una de las normatividades de la arquitectura. Junto al lugar, el *topos*, estarían la *forma*, la *función*, el *material*, el *tiempo*, etc. Claro que, estos son argumentos lineales, son líneas en sí. Si ahondamos en sus entrelíneas y las desplegamos, el lugar tiene precisamente un lugar en su encuentro con otras dimensiones de lugar.

Castro Nogueira (92) sitúa al *topos* alrededor de un no lugar, lo atópico. Sin embargo, será en otro lugar, en lo que queda fuera de él, en el puro silencio de su ser, en su cesura, donde encontramos su posibilidad de desarrollo, de despliegues y repliegues. Fuera de sí, *out topos*, no lugar asimismo, o más allá: utopía, que no son las viejas utopías modernas, tendentes a recapitular las figuraciones lineales o de lugar como condición propia e inequívoca. Tampoco queremos arrogarnos la afirmación de Augé (114), aunque la compartimos y demandamos aquí, donde no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica. Utopía, registrada su genealogía por lo semiólogos, tiene que ver con nuestras especulaciones sobre la multidimensionalidad en el interlineado en tanto que se dispone para su aparición un

recurso propio, lo descriptivo, que como indica la semióloga Porras Medrano (162) tiene “una explotación paradigmática: el desarrollo lineal de la acción está destinado a posibilitar el despliegue de una situación ejemplar que la configura siempre como práctica diegética”. Una práctica diegética, esto es, una fuente interna a la propia representación, o dicho del revés, que no se trata de voz en *off* adosada a la representación principal, que exige una escritura logarítmica, que se dirija hacia lo local, hacia el detalle, hacia el espacio menudo que existe, contra la preponderancia de la totalidad, en la detección y el éxtasis de segundas lecturas de coordenadas espaciales, que es lo que da sentido y contenido a lo textual. Utopía no debe recabar para sí en este instante una filiación ideológica, cuyas expresividades no son de ninguna manera síntomas evidentes del comportamiento de nuestro presente, pero a tenor de la gran cantidad de afirmaciones concernientes a este concepto y por la posibilidad de dar un entendimiento a los valores que son relativos a nuestras preocupaciones, queremos que se alcance con él el estadio donde la espacialidad ejerce como significante en la escritura.

Las tensiones registrables entre lo uno y lo otro, el *topos* y el *out topos*, no dan a resultas la supeditación de la nueva figuración inducida, sino que ambos deben salirse de sí y provocar un encuentro dialógico que, de nuevo por Deleuze (1987: 240), se establezca una “diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo”. Tratar de hacer una sustitución en vez de un enfrentamiento de potencialidades no nos daría cambio alguno.

Sigue Deleuze diciendo que el *entre* implica “la impotencia para pensar el todo como para pensarse a sí mismo, pensamiento siempre petrificado, dislocado, derrumbado”. A partir de ello, ya no más identidades como unidades, sino

tolerancias por mezcla o mestizaje. Mixturas, entretejidas que llegan a conocerse por la interposición de soportes que permiten la transducción entre sistemas diferenciados.

Quizá fuera mejor al revés, que cada lector introduzca sus lugares para, en el silencio del vacío en el que detenerse y caer en la cuenta de su propia presencia, desplegar las dimensiones que antes eran insondables y continuar, continuar de nuevo. Pero cuidado, Derrida (1999) nos alerta, el *entre* no es un juego eminentemente sintáctico. Superándolo, el *entre*, como hemos visto a propósito del tránsito de Peñalver (115) de la escucha hermenéutica hacia la escritura deconstructiva, hacer presente su vacío semántico es, por contra, significante. Significante en cuanto a “espaciamento y a la articulación, tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. No es tendente a posicionarse al lado de lo sintáctico ni al de lo semántico, sino que “señala la abertura articulada de esa oposición”. Ni lugar, ni no lugar, sino del uno al otro y viceversa. Maurice Blanchot (24), dando cuenta del desdibujamiento del borde fronterizo, coloca en lógica borrosa a los límites, a los extremos disociados y crecidos: “los límites se borran en esta distinción maloliente del adentro y del afuera donde no hay más espacio respirable. Contra esa amenaza de sofocación, el único recurso es el vínculo y, sobre todo, el lenguaje. Contra el miedo de morir de sofocación, intercambiar palabras” (Cuesta Abad: 32).

Between the Lines es el título dado por el arquitecto Daniel Libeskind a la memoria que acompaña al proyecto ganador del concurso para el Museo Judío de Berlín. Para la adosada linealidad de la textualidad con que el tiempo engarza la historia efectual, “entre líneas” no es para el inmenso vacío de los ausentes que se invocan en este proyecto un juego de llamadas significantes metaforizadas, sino literales, nuca

mejor dicho, puesto que, y esto es literalmente transcrito de Libeskind, “la sola idea de texto o la sola idea de destino tiene que ver con el entretejido de las líneas”. Desplegando de nuevo a Blanchot (1975): intercambiar palabras, intercambiar transarquitectónicamente, forma en trans-forma, exterioridad de lo íntimo. Detenciones o interrupciones del reconocimiento del ser en el mundo, como diría Heidegger, para dar paso a estar “entre las cosas”. Intercambiando e indiferenciando sueño y vigilia, el sujeto está entre los objetos. Y Lévinas interfiere en la condición del sujeto, retirando su presencia por el mero “espesor de ser” y exigiendo, “un aquí, un algún sitio y conservando su libertad”. Este sitio, este lugar, esta interrupción contrarrítmica, la pura palabra como potencialidad, la cesura celaniana, el pliegue como escisión que recoge de Baltrusaitis el propio Deleuze, es el (*ou*) *topos* descrito ya aquí y ahora por Cuesta Abad en Celan: “el desenvolvimiento escalonado de palabras y versos, la diferente dimensión e intensidad tonal de la tipografía, la alternancia interlineal de frases espaciadas por intervalos de mayor o menor duración repliegan la superficie del poema de tal modo que la sucesividad del lenguaje se convierte en la escansión rítmica de instantes simultáneos sedimentados en distintos niveles del espacio. U-tópica o a-tópica por excelencia, la escritura del poema sólo delimita el espacio de un futuro anterior donde no habrá tenido lugar más que el lugar, el poema como el lugar donde nada tiene lugar” (105).

Es posible imaginar la pálida cara de Eisenman, que no se la sentiría, como en una burbuja, como en una cámara anecoica, desconectados los sentidos, conteniendo el aire, en el momento de ver la carabina humeante de Dennis Oppenheim en manos de Gordon Matta-Clark. Su acción, por muchos relatada, no interesando ahora en exceso ni la

reacción desmedida de Eisenman al comparar la despiadada destrucción de las ventanas del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York con la noche de los cristales rotos del Berlín nacionalsocialista, ni los maledicentes cotilleos sobre el supuesto estado ebrio del artista en el momento de la celebrada intervención artística, puso en evidencia la necesidad de entablar una relación, un estado intermedio entre el exterior y el interior. Alguna definición con enjundia establece que lo que alumbra a lo diferente que es lo exterior de lo interior es justamente lo que constituye la oportunidad de la arquitectura. Arquitectura es lo que se sitúa entre lo interior y lo exterior. Llevado a nuestra historia, no sólo en la linealidad e inmediatez de la destrucción de las fronteras entre lo interior artificial de la institución que sirve a la proyectación de la exterioridad desplegada de la ciudad, ni de contaminar los uterinos muros introspectivos de la academia, sino que, como indica Peter Fend, se trata de generar un espacio entre-puertas (*Between-Doors*) (Corbeira: 176).

Las ventanas fueron revestidas después de destruidas con fotocopias de ventanas de barrios marginales, también rotas, para equiparar y aproximar esos espacios escolares que iban a tratar de discutir sobre la condición de los vecindarios desamparados. Entroncados con las psicogeografías situacionistas, Matta-Clark presta especial atención a los espacios que llama de “interrupción” o de “movimiento” cotidianos y así, el video como expresión efectiva en Matta-Clark atestigua la prescripción de las condiciones del espacio para someterlo a la comprensión suficiente como para desbaratar la diferencia entre interior y exterior y dejar fluir una nueva dimensión: el “*In-Between space*”, nominalidad dada por el propio artista que queda recogida en el escrito de Corinne Diserens (Corbeira: 50)

Como la cara de Eisenman, lívida, Michel Serres señala en su atlas un lugar *out*, desencajado, *out of joints*.⁵ (Serres: 26) (Sloterdijk, P. y Heinrichs, H.P.:140) Coloca, y éste es el nombre de su capítulo, un espacio en blanco *entre* lo cercano y lo lejano. Para la aguda mirada de Serres, incisiva siempre, brotando por la hendidura resultante los tuétanos del mundo, la preposición “entre” se coloca en un extraño paréntesis —él lo llama esclusa— sobre el que giran las diferencias del mundo. El vórtice de giro es un instante donde un nadador avezado encuentra que la distancia que le falta para llegar a la otra orilla es la que mide su decisión, su voluntad, ya que fluctúa en la ancha franja en la que no se percibe con garantías el estar a tiempo de volverse o ser mejor continuar, ya que ese costado se encuentra más cercano. Ese centro indiferenciado, que comparte de ambas orillas, es donde se vierten los colores de cada uno por separado, y allí se mezcla y genera una materia blanquecina, transparencia pálida que corresponde con el color blanco: todos los colores están ahí pero su presencia lo hace invisible. Es el entre de las interferencias el que traza en red el hálito del espacio. Las *rastas* del espacio, citadas por Libeskind, que tienen la misma acepción de malla o tejido si las descubrimos desde las culturas sánscritas, es una fuerza que emana de un campo generado mediante líneas paralelas —nueve— entre las que se genera una suerte de núcleo de fuerza blanca o vacía. Estas tensiones, las urdimbres con las que espacializamos nuestro conocimiento, pero en más nodos diseminados por estas líneas, tienen la caracterización matemática de la topología, en equivalencia al

5) Pero no sólo Serres, también usan esa expresión Derrida en *Espectros de Marx* (1998: 63), o Deleuze en *Crítica y Clínica* (1996: 42) como Tiempo “Out of joint”, la puerta fuera de sus goznes, que significa la primera gran revolución kantiana: el movimiento se subordina la tiempo. El tiempo ya no se refiere al movimiento que mide, sino el movimiento al tiempo que lo condiciona.

empleo de las preposiciones en el lenguaje. Serres construye una serie de paridades entre ambas dimensiones espaciales que no tienen medida ni correspondencia exacta pero que promueven relaciones: lo cerrado (dentro), lo abierto (fuera), los intervalos (entre), la orientación y dirección (hacia, delante, detrás), y así sucesivamente.

Sloterdijk precisamente así compromete filosóficamente a sus Esferas, dando preponderancia pre-posicional a aquellas categorías tradicionalmente relegadas a planos secundarios que han sido sin ir más lejos, “la relación, la conexión, la fluctuación en un dentro-de-algo y en un con-algo, el estar-contenido en un entre, y tratar las llamadas sustancias e individuos nada más que como momentos o polos de una historia de la fluctuación” (Sloterdijk y Heinrich: 140). Sloterdijk rehabilita la relación contra la sustancia, lo accidental frente a lo esencial, la situación frente a los componentes, es decir, ya no extremo singular, sino partir de un “entre autónomo” en el camino que despeja Deleuze en el enfrentamiento de paridades, “no un pliegue en dos, sino un pliegue de dos, un entre-dos, en el sentido en que es la diferencia que se diferencia” (1988: 20).

Podría contarse la análoga circunstancia entre John Coltrane y Miles Davis y la articulación aquí del concepto de interrupción. Coltrane traía de cabeza al trompetista con sus largos solos de saxo, que nunca se acababan, y el resto de músicos mantenían el tipo como podían siguiendo el ritmo que les marcaba. La desesperación de Miles Davis acabó llevando a su compañero al *back stage* y, contra la pared, requerirle un tiempo acotado de intervención. Coltrane, desolado y consciente de su problema, le confesó que cuando empezaba a tocar, ya no sabía cómo parar. A lo que Davis le espetó: “¿Has probado a sacarte el saxo de la boca?” Es el silencio de la relación que ya no es un músico u otro, un dominio o prominencia,

sino estar entre. No hay una tesis acabada, como conjunto de conclusiones, sino un hacer que define precisamente por él la novedad del argumento. Por eso hemos reservado estos párrafos para este momento final, que responde a la pregunta de Derrida por el instante del final de la tesis con el factor inter-ruptor, expresados con la naturalidad que emana del lenguaje utilizado para evocar la propia experiencia diegética, interioridad misma, fuente propia que, otra vez, referimos a través de la interpretación de Celan en Cuesta Abad: “la naturalidad del lenguaje consiste aquí en una interrupción artificial del propio artificio que desbarata el orden sintético del pensamiento (el significado, el concepto, la *thesis*...) y dejar que la pura palabra –lo impensable, el tiempo tardío del decir-hable” (18).

No obstante, de la búsqueda de respuesta a la pregunta de Derrida nos quedaba otra noción por intensificar: la de *hipertexto*. Se arropa bien aquí el argumento de la multidimensionalidad de los despliegues y repliegues en lo inter-no que es un texto. No es que sea una negación sino claramente un espacio interior, un intermedio, que, eso sí, deniega los extremos, los bordes, los puntos fijos. Siendo una palabra reciente, no llega al medio siglo, ya se utiliza como hábito proveniente de los largos e intensos roces con el “screen way of life” que se ha establecido por derecho en todos los aspectos de la vida.

Cuando hemos retirado de la obra de arte su soporte, para hacer emerger su textualidad, se podría haber continuado empujado por los aportes de energía que Roland Barthes aplica a su trabajo. En Barthes, la obra tiene materialidad, es asida por la mano. Sin embargo, el texto es un “campo metodológico” en movimiento continuado y paradójico en el interior del lenguaje, donde el significado no se encuentra, sino que está

en permanente moción de aparecer. Su eterna búsqueda es el contenido de su ser, no atrae polisemias, sino una pluralidad del sentido, por lo que esa diversidad de sentido es más apropiadamente una diseminación que una ambigüedad. En concreto y en relación con las figuraciones espaciales que hemos propuesto en otros apartados, para Barthes, el texto es un tejido compuesto, entretejido por referencias, ecos, citas (como re-citábamos en el exordio) y demás manifestaciones culturales, siendo éstas tan sólo un marco de posibilidades en la vida cotidiana “que los individuos utilizan desde perspectivas concretas, de acuerdo a sus idiosincrasias”, en palabras del catedrático en filosofía Jaime de Salas (2004). Como cambio epistemológico, el leer no es subsecuente del escribir, o meramente dos estados diferenciales. Compromete al lector el ejercicio de su propia construcción en el texto, dentro de su cultura. No de otra manera puede entenderse nuestra investigación. Barthes se aleja ahora de la Hermenéutica y por ello de nosotros, pero ser capaces de decir lo que es el hipertexto es ser parte implicada en la lectura de sus libros, sobre todo los que indiferencian la S de la Z, que es indiferenciar extrañamente estructuralismo de post-estructuralismo, como sorprende a Culler cuando siega el bosque de Derrida para hacerse un calvero. Es ahí, en su libro declaratorio *S/Z*, donde el pensamiento-escritura de Barthes establece la conexión más fuerte con lo que todos conocemos por hipertexto: texto que se compone de elementos referenciales incluidos (texto, imágenes, tablas, sonido, videos...) relacionados intermodalmente, abiertos, inacabados, e iterativos sin término.

Barthes se empecina en explorar las diferencias encontradas en todo texto en pugna consigo mismo, con su textualidad, superando los códigos en los que a la postre se basa.

El texto no es ya un producto acabado, ni una manifestación de algo que lo trasciende, a lo que se refiere.

Psicológicamente, los textos vistos por los estructuralistas se comportaban como juegos para permitir descubrir y operar con las formas del discurso literario que se ríen de sí mismas, que se contradicen entre sí. La hipertextualidad no es un recurso de mera conectividad entre distintos textos, ni por sus nuevas relaciones digitales y masivas, sino que modifica a quien se ve afecto en las redes. Es una deconstrucción intertextual (un producto resultado del cruce de varios discursos culturales) que confirma las conexiones más pertinente y enriquecedoramente.

Theodor Nelson⁶ es quien explicita y difunde un campo de significado para *hipertexto*, queriendo precisar que se trata de una escritura “no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario”. Hay antecedentes a esta afirmación, no por ello menos elocuente, pero que de alguna manera pone en comprensión un proceder anticipado, pero también prolijamente elaborado desde principios del siglo XX. Así, el neologismo *memex* es una palabra inventada por Vannevar Bush en los años 30 que trataba de encontrar mecanismos de asociación informacional que se asemejaran a los procedimientos del cerebro humano. Desde el *memex*, se ensartarían diferentes tipos y modos de llegar a la información, atravesando el campo del conocimiento del mundo con una labor acorde con él. Serres (264) recuerda que un campo

6) Ver para ello, entre otros, Vázquez Rocca, A. (2004). “El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad: Textualidad, redes y discurso ex-céntrico”. En *Revista Philosophica* PUCV N° 27.

labrado se dice en latín “*pagus*”, que es para nosotros y desde ahí *página*. Y proviene de ahí puesto que en el ordenamiento territorial, los deslindes se hacen por yuxtaposición de páginas o *pagus*. En el recorrido por esos campos, al pasar de una página a un infinito de ellas, el deslinde no es yuxtaposición sino multidimensionalidad: *hipertexto*. Serres insiste en que entonces, ese texto excedido por el prefijo *hiper* es un tejido “provisto de cien mil pseudópodos posibles movedizos, recortados, en tiempo real, sobre un patrón más amplio, y lanzado en el tiempo de los posibles”. Y Jabès (2001) ensalza la capacidad de toda página de escritura al figurarla en nudo desatado de silencio, en lapsus donde los tiempos no corren sino que están, o como ya se ha dicho, abismados: “el abismo es silencioso”. Cuando el matemático alemán Richard Dedekind⁷, conocido por sus trabajos sobre estudios de la Continuidad y sobre los números reales en lo que se conoce como “cortes de Dedekind”, escribió a Cantor a cuenta de los imaginarios que podrían revelar sus infinitos, creyó que la mejor figura que lo relataría estaría dispuesta en sacos, sacos interminables, sacas que podrían estar siempre siendo llenadas. Parece adecuada esa figuración, por lo que sirve a nuestros supuestos, donde lo ingente de lo que hay por hacer dentro de un intervalo y lo que él te devuelve como argumentación y aproximación a las claves del presente al tratarlo. Sin embargo, aún es más ilustrativa la respuesta de Cantor, según cuenta Castoriadis. Para Cantor, lo profundo, lo ilimitado y la apertura que obtendríamos al comprender qué es un diminuto pellizco numérico-espacial, semeja más psicológica y recurrentemente a un abismo, ocultas sus anchuras, desconcertantes sus misterios. Aparece

7) Véase la bibliografía del matemático en la página del Instituto de Matemáticas de la Universidad de México: <http://tinyurl.com/39ya9y8> (consulta 20/06/2010). Se destacan las cartas entre Dedekind y Cantor.

ahora refulgente un aspecto que quedaba enterrado entre los alcores de las emergencias que hemos descrito y tramado. El tiempo, percolado, como adjetivación inducida por Serres que expresa apego a sus circunstancias, como el tiempo paradójico en Barthes, tiene afianzamientos que en el texto de Serres se ponen en evidencia (Serres: 260).

En todo caso, se ha estado todo el rato siendo *entre*, situados en los intercambios que se iniciaron con la pregunta de Derrida y que se hilaron con Deleuze y el propio Serres. Justo es terminar ahora con Derrida, volviendo a él para cercar la deformación que se produce en la dimensión temporal. Coligando hipertexto con el tiempo, Derrida, en sus *Márgenes de la filosofía*, establece el matiz por el que esta textualidad hiperexcitada es un procedimiento de escritura del tiempo: *arquiescritura* (Derrida, 1988).

La relación arqueológica como escritura no es un empleo de los términos del tiempo como historia de las acumulaciones objetuales de los hallazgos rescatados. Existe una tendencia a confundir o a menospreciar la capacidad de este término que incluso ha hecho que críticos tan perspicaces como Ignasi Solá-Morales se hayan detenido a explicarlo. Tan pertinente para nuestras suposiciones es esta fundamentación que, compartiendo lo dicho por el desaparecido arquitecto, puede observarse su necesidad antes que su parangón. Arqueología no infiere enclaustramiento en las presencias de lo real, sino que nos encontramos antes un “sistema entrecruzado de lenguajes”, que evidencia la necesidad de clarificación con la interposición de acciones deconstructivas, de interpretación de los procesos de yuxtaposición y comprensión de los procesos. Arqueología procede del estructuralismo francés en sus étimos mencionados sobre todo desde Foucault y luego desde Derrida para servirnos de luz que haga aparecer

la legibilidad superpuesta de una realidad que ha perdido su propia materialidad y dentro de la cual el arte recorre incansablemente las capas que la constituyen. Asimismo, y esta es la intencionalidad más notoriamente perseguida por nosotros, aduce a la consideración particular del tiempo; del tiempo pluriforme por yuxtaposición.

Derrida dirá que el hipertexto posibilita que un único hilo, o si acaso algunos hilos conductores, se congreguen en un tejido de interrelaciones donde la intensidad de una conexión nace de la intercalación de muchas hebras en múltiples sinapsis entre los temas, que difiere de ser un solo filamento atravesando muchos temas. La arquiescritura es diseminación de la comunicación y su metonimia, como revela Haraway (1991), es el *link*, pluralidad extensiva y extensible que da indicios para aseverar un recurrente tránsito de lo que consideramos real hacia lo virtual. Tiempo “*out of joint*” fuera de quicio, de sus goznes, ya no cardinal sino ordinal, orden del tiempo vacío y en silencio. Tanto Deleuze como Derrida utilizan esta expresión de desencaje generalizado, de fantasmagoría benjaminiana. Leibniz (1985) lo adelantó y sustituyendo la monadología por hipertextualidad, cada mónada contendría la totalidad del mundo, un *tercer infinito*, puesto que su realidad es tan sólo su desaparición en los múltiples *linkages* y rebuclajes.

Tiempos y espacios descoyuntados, cuyas interferencias simultáneas de distinto rango, orden y dimensión, que encaminan toda figuración del mundo hacia lo virtual. Estar entre ambas realidades (no puede sino real ya lo virtual) constituye la evidencia de que ni siquiera la arquitectura, necesitada de fisicidad, de materialidad, de tectonicidad, puede colocarse al margen o meramente virtualizarse por mecanismos electrónicos. Los trabajos como los de Eisenman, Karl Chu, Greg Lynn, Reiser+Umemoto, Marcos Novak,

Diller+Scofidio y Assymptote, entre otros, introducen en la cultura su parte de responsabilidad que dibuja el campo de reconocimientos convergiendo junto a otros procederes desde distintas ópticas.

Todos estos planteamientos se agrupan mediáticamente bajo el epígrafe de *Hiperarquitectura*, en esa obsesión postmoderna que es el patológico empleo de prefijos que inducen a ir más allá de lo imaginado o de lo meramente permitido por la acepción a la que acompaña. Hyper, Súper, Mega, Giga, Tera,... son expresiones que darían juego al diagnóstico psicológico de nuestro tiempo, y que no son sino el momento del trayecto en que se encuentran las filias de lo moderno como sería acorde con este argumento involucrarse con el término “pantometrías” o el paroxismo de querer medirlo todo. Así, a hiperarquitectura corresponderá una no menor compañera, la superación del hipertexto por hipermedia, como se constata después de darse un paseo por Internet o leer a Virilio, quien marca la pauta de afirmaciones sintomáticas en el presente. De él, destaca el rescate y pertinencia comparativa al entresacar del lugar sitiado por la ciencia como cultura, no como aplicación, enfrentada al cine en relación al contenido del tiempo. Paul Virilio hace coincidir los instantes perdidos en todo proceso que acaba siendo acontecimiento, con el trabajo del cineasta Mèliés (16). A un reciente documental del National Geographic con imágenes en directo de la formación de una oreja de un feto alojado en el vientre de su madre, esos instantes no observables, o dar cuenta del momento en que esa manzana del árbol ha caído, cuando siempre nos la encontramos ya en el suelo (a esto, insistir que con los programas televisivos de exhibición de videos domésticos, donde dado un hombre, dada una cámara), Virilio hará coincidir con el trabajo de Mèliés su fundamento operacional, mostrando de la realidad

lo que “reacciona constantemente entre las ausencias de la realidad que ha pasado”. Y continua Virilio: “Es el Entre-dos de las ausencias lo que hace visible esas formas que él califica como imposibles, sobrenaturales, maravillosas” (16).

La anamorfosis, transformación, re-generación, es el descriptor de toda acción en el presente. Pero para que pueda existir cambio, es necesario que haya un estado sobre el que transgredir. Sin que pueda proponerse una estabilidad formal, lo que nos queda será el movimiento, cuya sucesión de instantaneidades provee formas interrumpidas sobre las que desplegar la constelación de posibles mundos interiores que allí germinan.

“Si el hombre no cerrara de vez en cuando los ojos soberanamente, no habría nada que mereciese contemplarse” (Virilio:17). Será Sloterdijk el filósofo-pensador que nos acercará una luz en la actualidad en el deambular entre esferas de inmunidad, ya no fragmentadas, y así ver a René Char con más intensidad y por más tiempo en estos *declinares del mundo intermedio*.

OBRAS CITADAS

- Arendt, H. (1995). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. (2004). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Blanchot, M. (1975). *La poética del espacio*. México D.F.: FCE.
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Sevilla: Árdora Ediciones.
- Castro Nogueira, Luis (1997). *La risa del espacio*. Madrid: Técnos.
- Corbeira, D. (compilador) (2000). *¿Construir... O Deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cuesta Abad, José M. (2001). *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Trotta.
- Culler, J. (1982). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Davidson, Cynthia, et al. (1996). *Eleven Authors in Search of a Building: Aronoff Center for Design and Art at the University of Cincinnati*. New York: Monacelli.
- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- (1988). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama
- Delgado, M. (2001). *Memoria y Lugar. El espacio público como crisis de significado*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Derrida, Jacques (1997). *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.

- (1988). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* Madrid: Trotta.
- (1998b). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro ediciones.
- Duque, F. (2002). *En torno al Humanismo, Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*. Madrid: Tecnos.
- Diserens, C. (2000). "Gordon Matta-Clark: The Reel World". En *¿Construir... O Deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Corbeira, D. (compilador) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Eisenman, Peter (with Jacques Derrida) (1988). *Choral Work*. London: AA Publications.
- Fend, P. (2000). "Nueva arquitectura de Matta-Clark". En *¿Construir... O Deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Corbeira, D. (compilador) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Grupo de Investigación CompoSite (2005). *Sobre la situación actual de la arquitectura: genealogías, diagnósticos e interpretación*. Universidad de Sevilla. <http://urlocorta.es/36j6>.
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* Madrid: Cátedra.
- Heidegger, M. (1998). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Janès, E. (2001). *El libro de las semejanzas*. Madrid: Alfaguara.

- (2000) *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Madrid: Trotta
- Leibniz, G.W. (1985). *Monadología*. Oviedo: Pentalfa.
- Lévinas, I. (2001). *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid: Trotta.
- Libeskind, Daniel (1999). *Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin: between the lines*. München: Prestel.
- Mandelbrot, Benoit (2000). *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets.
- Peñalver, Mariano (1998). *Entre la escucha hermenéutica y la escritura deconstructiva*. Cuaderno Gris, 3. Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida. Madrid: Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.A.M.
- Pinillos Díaz, José Luis (2002). "Postmodernismo y Psicología. Una cuestión pendiente". *Anales de psicología*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Vol. 18, nº 1: 1-11.
- Porras Medrano, A. (1989). "En torno al concepto de Utopía". *Discurso*. Sevilla: Asociación Andaluza de Semiótica. nº. 3-4: 159-168.
- Prigogine, I. (2001). *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.
- Quetglas, Josep (25/05/2009) "Las tres Marías". Conferencia dentro del Seminario "Hermenéutica Arquitectónica, Rafael González Sandino". Grabación: <http://urlcorta.es/36gd>. Universidad de Sevilla.
- Rorty, Richard (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós Básica.
- Rothenberg, David. (1993) *Hand's end: technology and the limits of nature*. Los Angeles: University of California Press.

- Salas, J. (2004). "Leibniz y nuestro tiempo". *Revista de Occidente*. Madrid. nº 282: 83-104.
- Schröder, G./Breuninger, H. (compiladores) (2005). *Teoría de la Cultura, un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Serres, M. (1994). *Atlas*. Madrid: Cátedra.
- Sloterdijk, Peter (2006). *Esféras III*. Madrid: Siruela.
- y Heinrichs, H.P. (2003). *El sol y la muerte*. Madrid: Siruela.
- Solà-Morales, Ignasi (1995). *Diferencias. Topografía de la Arquitectura*. Barcelona: GG.
- Virilio, Paul (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Weil, S. (2001). *Cuadernos*. Madrid: Trotta.
- Zalamea, Fernando (2004). *Ariadna y Penélope. Redes y Mixturas en el mundo contemporáneo*. Oviedo: Ediciones Nobel.

HISTORIAS MÍNIMAS E HISTORIAS ROTAS EN EL CINE DE FICCIÓN POSTMODERNO

Inmaculada Gordillo

“Y es que a mí me han ocurrido muchas cosas, sí, pero ninguna de importancia, y por eso solo puedo contar episodios nimios y dispersos. ¿Le he dicho ya que mi vida, como tantas otras, carece de argumento? Yo no veo que haya habido en ella una evolución, un decurso, y aún menos un planteamiento, un nudo, un desenlace, sino que todo han sido piezas sueltas, perlas sin hilo, naipes sin casar, agua que no hace cauce. Un salpicón de nombres, de rostros, de sucesos aislados. Pero detrás de todo ese vivir desarreglado supongo que estoy yo, y que esos sucesos me contienen y me definen.”

(Landeró: 183)

Dentro de una sala de cine suelen existir dos tipos de contingencias: que el espectador engulla sin masticar apenas las palomitas, el refresco y la película, devorándolas casi sin que atravesase más espacios deglutientes que los de la emoción; o que la visione concentrado, demorando su asimilación a través de territorios donde debe trabajar la razón y se pregunte qué significados ocultos hay más allá de lo que parece una historia aparentemente banal, sencilla o completamente descompuesta. En otras palabras, el espectador pasivo que devora sin necesidad de discernir -solo disfrutando, si tiene la suerte de que ese tipo de cine lo entretenga- frente al que parece haber entrado a la sala para pensar, para relacionar la película con aspectos de la vida contemporánea y con las distintas crisis del individuo que la habita. Aunque, en realidad, más que dos

tipos de espectadores, esta dualidad corresponde a dos tipos de narrativa cinematográficas radicalmente diferentes.

Y es precisamente el segundo modelo el que suele relacionarse con la postmodernidad.

Muchas cosas se rompieron a partir del 11 de septiembre del 2001: entre otras, las pocas certezas y las cuantiosas y cómodas seguridades que le quedaban al hombre contemporáneo. A partir de ahí las crisis y los miedos se subrayan, se hacen grandes, se multiplican: miedo a perder la salud, el trabajo o el poder adquisitivo, miedo a no encontrar un hueco en el mundo laboral, a no cobrar la pensión de jubilación o a tener arrugas, miedo a disminuir el calcio en los huesos, a tener accidentes de aviación o a perder el ritmo ante las nuevas tecnologías. Y esta manera de sentir miedo, de vivir el miedo, se traduce en todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales que reflejan el latir de esta sociedad. En el terreno del cinematógrafo se detectan expresiones relacionadas con el escapismo o el cine de buenos y malos, donde es fácil descubrir y culpar a los que deben ser castigados para la instauración del orden tranquilizador. Pero no son las únicas. Junto a este cine-adormidera (o cine-anestesia), convive un tipo de expresión fílmica que materializa el pulso cotidiano y la reflexión social construyendo otro tipo de películas.

Así, las tendencias narrativas del cine contemporáneo podrían agruparse en dos ejes fundamentales que, a su vez, compendiarían diferentes modelos narrativos.

La primera de esas tendencias organiza argumentos basados en la presentación de historias aparentemente intrascendentes que parecen extraídas azarosamente de la realidad, sin que haya una resolución que las dote de un contenido esencial rematado de respuestas a modo de desenlace. La ausencia de respuestas a los posibles problemas planteados,

o la carencia de conflictos marcan las líneas principales de esta tendencia.

La segunda corriente narrativa del cine de la postmodernidad es la disgregación del material narrativo que se disocia de la clásica organización basada exclusivamente en la causalidad, para construir universos narrativos fragmentarios, caóticos o yuxtapuestos. Las historias se rompen en mil pedazos y la causalidad da paso a la casualidad hasta llegar a componer estructuras complejas.

Estas dos orientaciones conviven con otras relacionadas fuertemente con la postmodernidad, como las que se enumeran a continuación:

- La mezcla y confusión entre la realidad y la ficción. La postmodernidad pone en duda el concepto de verdad, o al menos de verdad única. Si la mirada y captación de la realidad pertenece al terreno de lo subjetivo, la verdad no puede ser unívoca. Por ello existe una crisis de la objetividad que se manifiesta, dentro del relato audiovisual, en el género conocido como falso documental.
- La hibridación de géneros es uno de los rasgos narrativos más estudiados de la postmodernidad y afecta no sólo al discurso cinematográfico, sino que el discurso audiovisual posee como máximo exponente el relato televisivo. La creación de nuevos hipergéneros a partir de la fusión de los géneros clásicos da lugar a nuevos formatos y modelos narrativos como el docudrama, el *infoshow*, el *infoentertainment*, el *brand placement*, y otros muchos. En el cine comercial también se puede encontrar una impactante mezcolanza de géneros diversos y hasta contradictorios, como puede verse en los filmes *Zatoichi* (Japón, 2003) de Takeshi Kitano, *El*

laberinto del fauno (México-España, 2006) de Guillermo del Toro o en *El secreto de sus ojos* (Argentina- España, 2009) de Juan José Campanella.

- La presencia del cuerpo como obsesión y compendio del sujeto en relatos de cualquier índole: “el cuerpo se ha convertido en la sede del estilo en la cultura postmoderna. Es plástico, maleable, objeto de alteraciones, mutaciones, mejoras (...) El cuerpo incluso puede presentarse en primer plano como lo esencial en la persona, el equivalente del yo” (Lyon: 124). La existencia humana se hace corpórea y todo se relaciona con esa “fiscalidad” dentro de la cultura contemporánea. La presencia, el valor y los discursos sobre el cuerpo hacen de nuestra era “la civilización del cuerpo”. En el cine la presencia del sujeto, la representación y reflexión sobre el cuerpo -real, virtual, simulado o como avatar- se convierte en preocupación que pasa a primer plano del relato y del discurso.

- El posmodernismo hace una reinterpretación de materiales clásicos y populares, reescribiéndolos y consiguiendo un producto diferente. Sin embargo, los conceptos de intertextualidad, transtextualidad, interdiscursividad se han quedado pequeños para los grandes intercambios contemporáneos, por eso será el concepto de transmedialidad el que se ocupe de los fenómenos de intercambio, reciclaje, transvase y reescritura.

A pesar de que el cine de la postmodernidad posee todos estos rasgos específicos, por cuestiones de formato abordaremos aspectos relacionados con la insignificancia, la falta de respuestas y la disgregación en los relatos cinematográficos contemporáneos.

EL RELATO INSIGNIFICANTE

En el cine postmoderno abundan las historias despojadas de todo elemento heroico o épico, componiendo fragmentos de vida aparentemente anodinos e intrascendentes, con personajes insignificantes. Parecen trozos de vida escogidos al azar, donde no existen grandes historias ni conflictos, como en el esclarecedor título del filme *Historias mínimas* (Carlos Sorín, Argentina/ España, 2002), una *road movie* donde se unifican la dispersión fragmentaria de tres historias entrecruzadas a partir de tres protagonistas insignificantes y minúsculos enclavados en los amplios y áridos paisajes de la Patagonia argentina. Don Justo camina en busca de su perro, perdido hace más de tres años; Roberto intenta conquistar a una señora encargando una tarta para su hijo y María es una chica sencilla que es seleccionada para participar en un concurso de televisión. La falta de épica de los personajes se suple a partir de la hondura y emocionalidad de los mismos. En *Como una imagen* (Agnès Jaoui, Francia, 2004), encontramos también varias historias entrecruzadas con personajes perdidos en sus propios miedos, en sus complejos y siempre queriendo estar en el lugar del otro. Un momento de sus vidas se asoma a la pantalla, sin más trascendencia que cualquier otro, casi escogido al azar.

A veces esta elección argumental implica un cierto distanciamiento que desemboca en el desapego del espectador con los personajes y subraya la falta de identificación. En *Las horas del día* (Jaime Rosales, España, 2003), Abel (Alex Brendemühl), el protagonista posee una vida anodina, monótona y desvaída. Su personalidad es la viva estampa de la mediocridad y la monotonía: es demasiado sistemático, demasiado retraído y sumamente indolente. Abel se conforma con lo que la vida pone a su alcance y deja pasar el tiempo sin que los conflictos o los grandes acontecimientos rocen su

cotidianidad. El espectador no puede sentir apenas nada por el protagonista del filme: ni identificación, ni odio; ni pasión, ni rechazo. Los momentos de su vida son tan anodinos que rayan en el aburrimiento, ya se desarrollen en el trabajo, con su novia, con su madre o con sus amigos. Hasta que un día -sin saber porqué o para qué- Abel se convierte en Caín y comete un asesinato totalmente gratuito. Entonces la película se convierte en incómoda, la ausencia de banda sonora se hace evidente y la nimiedad de la historia y del personaje da lugar a un buen puñado de preguntas que se dejan sin resolver.

Y precisamente este distanciamiento y la ausencia de respuesta son tendencias narrativas que se palpan en otras pequeñas historias. Como en *Caché* (Michael Haneke, Francia, Austria, 2005), un filme desconcertante e inquietante, donde la tranquila y burguesa vida de un hombre -presentador de un programa literario de televisión- y su esposa -editora de libros- se ve alterada por la presencia de un ojo vigilante de toda su cotidianidad. Las respuestas sobre la historia planteada, sobre el devenir de los protagonistas principales y sus problemas, no importan en este filme que muestra el conservadurismo de muchos franceses en temas relacionados con la inmigración.

La insignificancia, la falta de épica y el distanciamiento también abundan en *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay-Argentina, 2004), una inquietante película que centra la atención en las vidas grises y monótonas de dos personajes marcados por la rutina y la mediocridad dentro de un entorno decadente. Cuando el simulacro entra en sus vidas todo se descompone y ya nada puede volver a ser como antes. La película expone la ritualización, la vulgaridad y las convenciones del mundo contemporáneo a partir de una reflexión sobre el tema de la soledad y de un distanciamiento absoluto con los personajes y sus problemáticas. Además

todo se envuelve de una fuerte asepsia lograda gracias al uso reiterado de la focalización externa o punto de vista objetivo y no implicado.

El distanciamiento también es una de las claves de *Elephant* (USA, Gus Van Sant, 2003). Se trata de un filme fragmentario que reflexiona, a partir de los diez minutos que antecedieron a los asesinatos en el instituto americano de Columbine, sobre las posibles causas del delito. La película juega a ser testigo siguiendo a diversos personajes durante siempre los mismos diez minutos, multiplicando las ópticas y diversificando la visión. Pero el tipo de focalización elegida, de nuevo la más indiferente y desinteresada de todas las posibles, la denominada focalización externa, no permite bucear por las intenciones o sensaciones subjetivas de cada uno de los personajes mostrados en esta película, por lo que el espectador carece de datos que le ayuden a comprender las motivaciones de las acciones delictivas.

Y cuando la focalización de un relato audiovisual se lleva a las últimas consecuencias implica también a los componentes sonoros, desfavoreciendo entonces cualquier elemento del sonido que no se muestre manifiestamente cercano al espectador. Por ello, Jaime Rosales en *Tiro en la cabeza* (España, 2008) relata los hechos de la película -centrada en el asesinato por parte de la banda terrorista ETA de dos guardias civiles en la ciudad francesa de Capbreton- con una auricularización (o punto de vista sonoro) externa. Esta opción expresiva organiza el sonido de la película de forma totalmente realista: si la cámara está lejos de los terroristas, el espectador podrá verlos de lejos, pero no oír sus palabras, sus conversaciones privadas, como ocurriría en la realidad a la misma distancia. De este modo el distanciamiento del espectador con respecto a la historia se hace patente y literal, contradiciendo la manera habitual

de los informativos de televisión al narrar las noticias, donde el dramatismo y la implicación es el principal reclamo en la conquista de audiencias.

Y de nuevo Jaime Rosales –tal vez el más postmoderno de los directores españoles- consigue organizar un relato postmoderno, esta vez desde la doble vertiente que se contempla aquí: la fragmentación de las historias y de las opciones expresivas utilizadas para contarla, además de la elección de personajes pequeños, envueltos en mundos mediocres y cotidianos que, a veces, son bruscamente alterados, pero de los que es imposible escapar. Se trata de *La Soledad* (España, 2006), un filme que divide el argumento en tres historias entrecruzadas a partir de personajes corrientes. Esta fragmentación temática se complica con recursos novedosos de fragmentación formal, ya que Rosales opta, en gran parte del metraje de su película, por narrarla a partir de la *polivisión*, un recurso que consiste en dividir por la mitad la pantalla y mostrar puntos de vista diferentes de la misma escena. Pero curiosamente esta división no se hace en función de captar más claramente al personaje, o hacerlo de forma más compleja: en la mayor parte de ocasiones los puntos de vista elegidos son ángulos muertos donde lo que vemos es un trozo de cocina vacía o un pasillo. De nuevo la nimiedad, el mundo cotidiano y la insignificancia alcanzan a los componentes activos del relato (los personajes), pero también a los espacios en los que se mueven. Cuando la acción es brusca, fuerte y contundente, una gran elipsis la elimina tanto de la imagen como de las conversaciones de los personajes. El peso de la cotidianidad se revuelve y los atrapa de nuevo.

En *Nueve vidas* (Rodrigo García, EE.UU. 2005) el hijo de Gabriel García Márquez ofrece nueve planos secuencia para captar un momento dramático de la existencia de nueve

mujeres. Son unos minutos que recogen un pedazo de vida, un fragmento siempre inacabado que llena de preguntas sin respuesta y de líneas de acción sin desenlace a un espectador que se queda sin saber más. Las historias inconclusas convierten en insignificantes las trayectorias de unos personajes que no llegan a ninguna parte, porque el relato mínimo lleva consigo también otras características argumentales que implican la ausencia de mundo feliz, obsesión por la muerte y finales sin personajes en equilibrio. El protagonista o el conjunto de protagonistas -normalmente un grupo cerrado- no está abocado a conseguir la armonía y la mejora a partir de la situación inicial, sino que su destino será un descenso a los infiernos. El final feliz se ve sustituido por un desenlace inestable, inarmónico o desasosegante. En muchas ocasiones encontramos un estancamiento de la acción al final de la película, casi una vuelta al principio, sin desenlaces que cierren el relato. En *Cube* (Vicenzo Natali, Canadá, 1997), se ofrece una incómoda y angustiada película que no responde a un planteamiento a partir de elementos de causalidad (no se sabe por qué los personajes están prisioneros en un enorme cubo lleno de pequeños y vacíos habitáculos). Tanto el nudo como el desenlace ofrecen un verdadero y contundente descenso a los infiernos que deja al espectador con más interrogantes que respuestas.

LA DISGREGACIÓN DEL RELATO

El mundo contemporáneo fomenta una serie de variables a la hora de presentar los relatos a través de los distintos modos de representación. El cinematógrafo no es ajeno a esta tendencia que implica una huída de muchos de los componentes inamovibles de la narración tradicional. Ello conlleva la incursión de otros modelos alejados de los

argumentos unitarios organizados en tramas principales y secundarias perfectamente imbricadas, con una ordenación lógica y cronológica que solamente un gran *flash-back* como núcleo central se atrevía a transgredir, así como la completa esclavitud a las relaciones de causalidad. A pesar de que estos patrones siguen usándose por la solvencia demostrada en la potenciación de los elementos de identificación que facilitan los procesos de recepción, con la postmodernidad surgen con fuerza otras maneras de contar presididas por la ruptura de la linealidad, la fragmentación formal y diegética y el sincretismo de elementos antitéticos.

Claro que hablar de fragmentación supone incidir en la esencia misma del cinematógrafo, ya que los procesos de producción, rodaje y posproducción no son más que la organización de infinitos fragmentos para conseguir una unidad llamada filme. De forma especialmente expresiva señala Maqua, cuando compara la esencialidad fílmica con la construcción fragmentaria del monstruo mítico: “como en la creación del monstruo de Frankenstein, el montaje fílmico despedazaba los cuerpos y luego los recomponía en la pantalla; para hacer hablar al cuerpo el lenguaje cinematográfico primero lo trocea y descuartiza en infinitos paradigmas y luego articula y recompone sus piltrafas poniendo en escena un sintagma resucitado” (Maqua: 122).

El cine nace como un conjunto heterogéneo de profesiones, actividades y tareas para organizar una colección fragmentada de planos que gracias al montaje (a la unión compositiva) componen una obra homogénea, unitaria y donde el sentido fragmentario y disperso de la producción y la posproducción se pierden en la recepción. La obra fílmica, fragmentaria debido a su misma naturaleza, tiende, desde los inicios de la historia del cine, a la búsqueda de la

continuidad, del *racord* argumental, además del formal, para componer historias compactas y homogéneas. Y la mayoría de las veces ordenadas: “la manera más sencilla de contar una historia, como sabían los bardos antiguos -al igual que los padres de hoy a la hora de acostar a sus hijos- es empezar por el comienzo y continuar hasta el final” (Lodge: 126). En la narración fílmica ocurre de la misma forma: es evidente que el argumento unitario, la ordenación cronológica y las relaciones de causalidad como componentes formales del filme potencian los elementos de identificación que facilitan los procesos de recepción.

Pero la cultura contemporánea convierte el despedazamiento, la desmembración y el fragmentarismo en el símbolo generalizado que atraviesa manifestaciones diversas en ámbitos artísticos y geográficos distintos. Por ello el cine de la postmodernidad implica una ruptura sistemática del desarrollo argumental, muchas veces por la inclusión de múltiples diégesis o por la incursión en un territorio intertextual. Es una predisposición del discurso fílmico comercial hacia la descomposición de la unidad. Es cierto que durante la *nouvelle vague* y otras vanguardias se experimentó con el tiempo como concepto y con la ruptura de la linealidad del filme, dando la espalda a las estructuras tradicionales. Sin embargo, es en la era de Internet -donde todo se relaciona, comunica y se descompone y donde la linealidad pierde su hegemonía-, y en la sociedad de abundancia y multiplicación de la información, donde el relato fílmico se desarticula rompiendo la tendencia dominante, organizando modos de contar que, si bien no son totalmente originales, responden ahora a una predilección muy marcada. Si durante décadas el cine comercial estuvo influido por las normas no escritas del Modo de Representación Institucional que propugnaba la invisibilidad de la escritura en

favor de la identificación narrativa, a partir de la última década del siglo XX los contenidos diegéticos se multiplican y los conceptos tradicionales de espacio y tiempo se desestabilizan organizando nuevos modos de recepción del texto fílmico, con un espectador mucho más activo y donde el concepto de identificación primaria se deja en un segundo plano.

Si el mundo contemporáneo a finales del XX y principios del XXI se caracteriza, ante todo, por la complejidad y la contradicción, es lógico que el discurso que lo represente en el campo del cinematógrafo -al menos una de las corrientes más marcadas- venga a establecer el desmembramiento y la multiplicación de elementos tanto discursivos como argumentales.

El filme como unidad diegética da paso a un producto complejo basado en la disgregación de estructuras tradicionales normalizadas, organizando un nuevo discurso que se descompone en microhistorias que desarrollan el *continuum* narrativo de forma fragmentada. Así, la fusión de más de un núcleo narrativo dentro de un filme es una tendencia que se repite dentro de la narración fílmica del siglo XXI a lo largo de cinematografías tan diferentes como la americana, la española, la china, la mexicana, la cubana o la japonesa. Y esta tendencia hacia la fragmentación construye relatos que disgregan los elementos argumentales dentro de diversos modelos tipológicos que se recogen a continuación.

1. Descomposición de elementos pertenecientes a un mismo nivel diegético.

Se caracteriza por la disgregación de una historia que presenta elementos dispares dentro del mismo universo diegético. La posibilidad de elaborar un relato clásico con una presentación, un desarrollo y un desenlace, cronológicamente

ordenado y causalmente relacionado es rechazada por otra lógica menos armoniosa. El Modo de Representación Institucional es sustituido por una escritura mucho más visible, casi protagonista del filme. La aparente unidad del argumento es sólo el marco espacio-temporal en el que se sitúan personajes y acciones pues la bifurcación de los núcleos narrativos posee un grado de independencia que, si no total, está próximo al sentido episódico del relato. Dentro del mismo modelo de mundo, una historia con elementos de coherencia estructural puede estar presentada como un conjunto de elementos separados que consiguen fragmentar discursivamente. Se trata de mostrar la problemática de cada personaje individualmente formando médulas temáticas que confluyen en breves terrenos de intersección. Esta modalidad puede mostrarse con un modelo estructural uniforme y lineal en cuanto a la ordenación temporal o por el contrario, alterando la cronología lógica para llegar a un relato no vectorial o incluso con una confusión temporal cercana a lo acronológico.

1.1. Ordenación lineal

En el filme español *Tapas* (2005) de José Corbacho y Juan Cruz se presentan varias historias pequeñas, insignificantes, interpretadas por personajes que mantienen su individualidad e independencia argumental, aunque se cruzan y coinciden en territorios comunes espacio-temporales. No hay desorden temporal ni espacial en este caso pues la acción se desarrolla de forma lineal en un barrio catalán donde el dueño de un bar, una anciana y una mujer madura entrelazan sus historias personales diferenciando de manera dual el universo público-anodino, previsible y triste- del privado o “tapado”, mucho más sugerente e impredecible.

Manteniendo la misma linealidad encontramos una serie de películas que también muestran elementos de una misma diégesis disgregados en distintos bloques narrativos. La *quasi* independencia que mostraba la película española se convierte en un entramado de complejas relaciones entre personajes, espacios y acciones, donde el azar casi siempre conduce la narración por territorios ajenos a la causalidad. Desde que Robert Altman en su *Vidas cruzadas* (USA, 1993) -basado en nueve relatos y un poema de Raymon Carver- reflejara los valores de la sociedad americana de la última década del siglo XX con una película fragmentada en nueve bloques narrativos que se desarrollaban con un montaje alterno en el que los entrecruzamientos eran la base del relato, muchas han sido las películas norteamericanas que siguieron el modelo narrativo propuesto. El acierto de Altman es un meticuloso montaje que crea una estructura donde todas las piezas encajan milimétricamente a modo de puzzle perfecto, lo que permite hablar del enriquecimiento significativo a partir de las relaciones de los distintos fragmentos en la *puesta en serie* del filme.

Con un modelo narrativo fuertemente relacionado podrían enumerarse varios discursos fílmicos estadounidenses que mantienen algunos puntos en común con la obra de Altman. Pero aunque generalmente se relacionan con ella, las diferencias estructurales son considerables. Se trata de filmes como *Gran Canyon* (1991) de Lawrence Kasdan, anterior a *Vidas cruzadas* y con bastante repercusión comercial, aunque no tanta como *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson. Este filme despliega nueve historias paralelas aparentemente inconexas, a lo largo de una jornada. El relato viene precedido por un prólogo -a modo de declaración de intenciones- de

nuevo fragmentado, donde aparecen tres supuestos hechos reales donde el azar es el protagonista.

1.2. Estructura cronológica no lineal

Relacionada con los títulos anteriores, aunque con menor repercusión de público, Jill Sprecher dirige *Vidas contadas* (USA, 2002), donde se mezclan cinco historias que se entrecruzan en la caótica ciudad de Nueva York. La diferente manera de manejar el tiempo la aleja de los títulos anteriores debido a la falta de linealidad, con saltos hacia adelante y hacia atrás. Con la misma estructura de microhistorias entrecruzadas contadas mediante analepsis se desarrolla *Crash* (USA, Paul Haggis, 2004), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (USA, Francia, 2005) de Tommy Lee Jones y *Cidade de Deus (Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles, Brasil, 2002). En esta última se observan varios núcleos narrativos con una estructura circular que desarrolla la historia de Buscapé (Matheus Nachtergaele) y su entorno, en los suburbios de Río de Janeiro. El travelín circular en torno a un Buscapé acorralado da pie a una estructura basada en el *flash-back* para componer asimismo un círculo que cerca de los personajes atrapados por el entorno.

1.3. Estructura acronológica

Los juegos con el tiempo y la desarticulación de los sucesos en la línea cronológica puede verse alterada hasta tal punto que el relato sea un verdadero caos temporal. Los límites entre pasado, presente y futuro se diluyen y el proceso de recepción exigirá un esfuerzo extra al espectador, que deberá tratar de ordenar fragmentos para entender la historia. Para ello será necesario contemplar la totalidad del filme, o incluso un segundo visionado que permitirá establecer el orden de un argumento completamente desmembrado en

su organización discursiva. Los precursores podrían ser dos filmes de 1994, uno de carácter mucho más comercial, y el otro con grandes premios en festivales: *Pulp Fiction* (USA) y *Before the rain* (Macedonia-RU-Francia). En ambos casos la disgregación formal viene dada no sólo por elementos de estilo a modo de meros artilugios formales para deslumbrar, sino que posee claras funciones narrativas. En la película de Tarantino el elemento ficcional (contrario al realismo y a la identificación) marcado desde el título se plasma en un modo discursivo coherente: la falsa estructura de microhistorias independientes, con sus rótulos a modo de epígrafes, no componen tres diégesis diferentes, sino que constituye un mismo universo fragmentado, con repeticiones de momentos, descomposición del espacio-tiempo, multiplicación de puntos de vista en determinadas escenas, etc.

En *Before the rain*, un filme del director macedonio Milcho Manchevski que trata sobre enfrentamientos -fracturas- del ser humano en tiempos de guerra, el esquema temporal es semejante a *Pulp Fiction*, aunque con elementos discordantes: las tres microhistorias que presenta la película poseen una aparente independencia argumental, marcada por elementos formales como el rótulo que aparece como subtítulo en cada una de ellas. Pero hacia la mitad del filme descubrimos no sólo que están relacionadas, sino que los lazos temporales que se las organizan no siguen ni la lógica de la linealidad, ni siquiera la de la realidad. Si en el filme de Tarantino las piezas encajan una vez terminado el visionado, en la obra de Manchevski existen momentos imposibles de ordenar, lo que disgrega de forma mucho más inquietante. Las anacronías se explican a partir de una frase que, a modo de clave, se repite varias veces en el filme: “el tiempo no muere jamás, el círculo nunca se cierra”. De este modo, el recorrido circular que permite el

desorden temporal de *Before the rain* no resulta más que el final -o el principio- de un ciclo simbólico que permite repetir esquemas ya sucedidos.

Con otro planteamiento estructural, mucho más unitario argumentalmente pero también con complejos juegos temporales, estaría *Memento* (USA, 2000) de Christopher Nolan, el filme que desarrolla una sola diégesis con una ordenación anacrónica que combina la retrospectiva con la prospectiva. El resultado es una película fragmentada temporalmente, con un orden no lineal y regresivo. Esta disposición temporal, junto a la combinación de focalizaciones externa e interna consigue crear en el espectador espejismos sobre el personaje protagonista.

2. Cine fragmentario por la multiplicación de diégesis

La representación de varios universos diegéticos dentro de un mismo filme constituye el modo de desarticulación más radical: no solamente se disgrega una unidad formalmente, sino que el mismo concepto de unidad se diluye y sustituye por microrrelatos que conforman, más o menos artificiosamente, un mismo discurso. La organización de varios núcleos argumentales independientes puede ser por yuxtaposición, entrecruzamiento o puesta en abismo.

2.1. Yuxtaposición

La yuxtaposición de episodios independientes ha sido la manera más recurrente en la historia del cine a la hora de presentar una historia fragmentada: desde ejemplos debidos a estrategias de producción, hasta la profusa tendencia italiana a partir de los años sesenta. La conjunción de directores dentro de un mismo filme es un elemento de producción que ayuda a configurar este tipo de estructura. Se podría considerar, sin

embargo, que en la actualidad -a pesar de la enorme cantidad de filmes con arquitecturas disgregadas- no es este el modo más habitual de fragmentar un discurso fílmico, aunque se siguen encontrando ejemplos, como *Historias de Nueva York* (USA, 1989), *Lumière y compañía* (Dinamarca, España, Francia, Suiza, 1995), *Historias del metro* (USA, 1997), *Once de septiembre* (Francia, 2002), *¡Hay motivo!* (España, 2004), *Paris je t'aime* (Francia, 2006), etc.

Desde una concepción mucho más unitaria, con un único director que yuxtapone diferentes universos diégeticos dentro de un mismo filme, sin tiempos ni espacios comunes, encontramos películas como *Las horas*, basada en la novela de Michael Cunningham, que se inspira a su vez en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Tres historias discurren entrecruzándose formalmente, aunque situadas en tiempos, espacios y circunstancias diferentes. Pero si en *Las horas* la yuxtaposición se sitúa a nivel diégetico, en *Nueve vidas* -ya citada- ofrece una yuxtaposición formal muy marcada: nueve historias que conforman nueve episodios aparentemente independientes que no se mezclan sino que se desarrollan completamente antes de dar paso al siguiente. La separación es casi tajante, pero existen varias excepciones: a veces un personaje en una de las historias resulta participar como secundario de otra, la mayor parte de las veces sin ninguna referencia a la situación anterior.

2.2. Entrecruzamiento

La organización de diégesis diferentes que, por algún motivo se rozan o se cruzan de algún modo, más o menos breve, pero que de ese contacto surgen importantes consecuencias en las tramas de cada una de ellas es una de las tendencias más llamativas del siglo XXI. Este tipo de arquitectura narrativa puede darse desde el mismo modelo de universo ficcional o,

con una fragmentación más violenta, unificando diferentes -e incluso encontrados- niveles en relación a la ficción o al mundo real.

2.2.1. Con el mismo modelo de mundo

Son filmes arquitectónicamente complejos que forman diégesis diferentes pero entrecruzadas artificiosamente gracias a estructuras relacionadas donde el azar y la teoría del caos forman parte de los componentes. El director experto en este tipo de películas es el mexicano Alejandro González Iñárritu, que hace recurrente este modelo estructural. Su primer filme, *Amores perros* (México, 2000), establecía tres historias relacionadas a partir de un accidente de tráfico en la caótica ciudad de México. Aunque desarrolladas de forma independiente, con personajes, temáticas y sucesos autónomos, el azar consigue establecer un lazo de unión entre los tres universos a partir de una colisión que cambiará la vida de todos los personajes. La siguiente película de Iñárritu, *21 gramos* (USA, 2003) recrea, de nuevo, varias historias sin ninguna relación que, a partir -otra vez- de un accidente de tráfico, quedan azarosamente entrelazadas. El desorden temporal, la independencia de las tramas y la multiplicación de motivos hacen de *21 gramos* un verdadero puzzle que el espectador deberá organizar de forma activa.

Babel (USA, 2006) es la película que completa la *Trilogía de la muerte* que González Iñárritu dirige con la colaboración con el guionista Guillermo Arriaga. Es el mismo esquema de casualidades que unifican universos dispares, esta vez mucho más lejanos, ya que cada una de las historias está situada en continentes distintos.

También otros filmes hacen que los mundos diegéticos dispersos se unifiquen a través de un personaje -como el

conserje del hotel- en el filme *Four Rooms* (USA, 1995) de Rodríguez, Tarantino, Anders y Rockwell. O de un objeto, como el cuadro que pasa de mano en mano unificando historias dispares en el filme cubano independiente titulado *Frutas en el café* (2005) de Humberto Padrón.

2.2.2. Con diferente modelo de mundo

El laberinto del fauno (México-España, 2005) de Guillermo del Toro se compone de dos diégesis bien diferenciadas, que responden a dos modelos de mundo aparentemente incompatibles, pero entrecruzadas de tal modo que ni los elementos provenientes de la imagen, ni los elementos del montaje -como los signos de puntuación- ni ningún otro elemento de la historia ayudan al espectador a separar ambos universos. La diégesis principal se basa en un modelo de mundo ficcional verosímil, con pinceladas de realidad efectiva (por los elementos de carácter histórico). Existe una confusión de los dos mundos a causa del cambio del punto de vista, pero este modo de entrecruzar universos diegéticos organiza una unidad estructural magistralmente conseguida a pesar de los elementos de crueldad y violencia histórica, por un lado, y del mundo inquietante de lo fantástico, por otro. Según Todorov, lo fantástico es la intrusión de un acontecimiento inexplicable dentro de la vida real: “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov: 24). Así, en la galardonada obra de Guillermo del Toro, faunos, sapos gigantescos, hadas y monstruos con los ojos en las palmas de las manos conviven con el mundo real de Ofelia (Ivana Vaquero) sin que -desde la lógica formal del discurso- exista nada que nos indique si son una ilusión, un sueño de la niña o son integrantes reales de su

vida. La fusión de los dos mundos diegéticos se mantiene sin vacilar durante todo el metraje.

2.2.3. Estructura en abismo

Otros modos de organizar diégesis distintas dentro de un filme ofrecen una estructura de microhistorias en abismo. La diégesis principal recrea dentro de ella nuevas diégesis que se sitúan en distintos niveles de realidad. Los personajes del núcleo argumental principal desarrollan historias -orales, literarias, fílmicas, teatrales, etc.- multiplicando las bifurcaciones narrativas. En ocasiones se trata de variaciones en el punto de vista como la mítica película *Rashomon* (Japón, 1951) de Akira Kurosawa, precedente claro de la china *Hero* (2002) donde Zhang Yimou desarrolla una complicada narración basada en el diálogo que se establece entre el preimperialista monarca Qin y SinNombre, un guerrero valiente que logra vencer a los tres peligrosos asesinos que amenazaban la vida del rey. Las distintas versiones sobre los hechos se suceden -las mentirosas de SinNombre, la imaginada por el rey y la real- formando un puzzle de *flashbacks* como un juego de muñecas rusas que van superponiéndose hasta dejar al descubierto las verdaderas intenciones del guerrero, quien ha urdido un complot con los tres asesinos para acabar con la vida del rey. Lo más sobresaliente del filme es que ni el argumento ni las características icónicas poseen un sentido unitario clásico, sino que la multiplicación de capas y niveles de realidad se refleja con una diversidad de matices en los colores dominantes de cada una de las diégesis, formando una paleta que armoniza con el lirismo del tratamiento de los movimientos de cámara, el tempo y los encuadres.

Este tipo de estructuras se repite en numerosos filmes, muchos de ellos relacionados con el mundo del cine (como

Adaptation. El ladrón de orquídeas -USA, 2002- de Spike Jonze o *Aunque estés lejos* -España-Cuba, 2002- de Juan Carlos Tabío), de la literatura (*Desmontando a Harry* -USA, 1997- de Woody Allen) o de la televisión (*La seducción del caos* -España, 1992- de Basilio Martín Patino).

El cine de arquitecturas disgregadas es una manifestación de la cultura contemporánea relacionada directamente con muchas de las claves de la postmodernidad. Así, Jameson señala que el origen último de la fragmentación es achacable a la crisis de la historicidad que sucede al fin del Modernismo. Puesto que el sujeto ha perdido la capacidad de organizar el pasado de forma coherente debido a la multiplicidad temporal, “sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las colecciones de fragmentos y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio” (Jameson: 61). La obra de arte se transforma entonces en un texto que requiere, en su recepción, un proceso de diferenciación, de deconstrucción, opuesto a los procesos de unificación de la recepción tradicional.

OBRAS CITADAS

- Carnicero, A. Fornari, G. y Pereyra, C. (2004):
“Arquitectura, cine y literatura: la seducción de la geometría”, en *Proceedings of the Fourth International Conference of Mathematics & Design, Special Edition of the Journal of Mathematics & Design*, Volume 4, N° 1.
Disponible en internet (2.10.2007): <http://cumincades.scix.net/data/works/att/8aa7.content.01022.pdf>.
- Jameson, Frederic. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Landero, Luis (2009): *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- Lyon, D. (1999). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maqua, Javier (1992): *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

**“LA HISTORIA SE FUNDE CON LA FICCIÓN,
EL HECHO SE CONFUNDE CON LA FÁBULA”:
HISTORIA Y POSTMODERNIDAD**

Juan Jesús Aguilar Osuna

*“El hombre ... es el animal que cuenta historias. Vaya a donde vaya, no quiere dejar tras de sí una estela caótica, o un espacio vacío, sino boyas y rastros tranquilizadores en forma de historias. Tiene que seguir contando historias, tiene que seguir inventándolas. Mientras haya una historia, todo va bien” (Graham Swift. *Waterland*).*

“El animal que cuenta historias”.

La definición que el escritor británico Graham Swift hace del ser humano (1984: 62 [89])¹ pone de manifiesto una de las necesidades más atávicas que nos han acompañado desde nuestros albores como especie: el impulso de contar historias. Esta urgencia por describir, por explicar a otros y por entender uno mismo lo que ocurre a nuestro alrededor nos condicionó a desarrollar la capacidad del lenguaje, cada vez más adecuada y útil para, primero, señalar objetos, luego recrearlos cuando no estaban presentes y, por último, instituirlos en la mente

1) Existe una edición española de *Waterland* titulada *El país del agua* (Editorial Anagrama, 1992) cuya traducción no es, en algunos aspectos, del todo acertada. Por este motivo, en las citas literales a esta obra personalizo dicha traducción con modificaciones que estimo más fieles al original. Indico la paginación de la edición original inglesa y especifico entre corchetes y en cursiva su correspondencia con la edición española. Por otro lado, como se puede constatar en la bibliografía, casi la totalidad de las fuentes consultadas y citadas a lo largo del artículo han sido originalmente escritas en –o, en algunos casos, traducidas a– lengua inglesa. Con el fin de hacer extensivo el contenido del presente estudio a un mayor número de lectores, he optado por traducir al español todos los extractos citados.

propia y en las ajenas aunque nunca hubiesen existido, por ser imaginados o, sencillamente, falsos.

La facultad y predisposición ya manifestadas por los primeros humanos para contar historias cada vez más abstractas y alejadas del objeto o situación original propiciaron el nacimiento de una protohistoriografía, de un mecanismo que, basado en la transmisión oral, perpetuase, por ejemplo, la memoria colectiva de un determinado clan cavernario. Con el mismo fin, estos seres primitivos se apoyaron en pinturas rupestres, en petroglifos y en amuletos de madera o de piedra que representaban ciertas esencias de aquellas historias, que funcionaban como iconos evocadores dotados de un significado que el más anciano del clan se afanaba por difundir y perpetuar. Sin duda, el viejo chamán era objeto de veneración por parte de sus congéneres, pues todos sabían que su voz custodiaba las valiosas palabras que mantenían vivos los recuerdos –los más cercanos y los que se habían perdido en el tiempo– con los que se diseñaba la identidad de su grupo. Del mismo modo que su vieja compañera se encargaba de preservar los rescoldos que aseguraban el fuego, este anciano mantenía vivas las historias de su clan, el preciado conocimiento adquirido de sus padres, quienes, a su vez, lo habían heredado de los suyos. La voz de nuestro depositario de historias era límite provisional y, al mismo tiempo, origen de todo ese saber, pues sus cuerdas vocales hacían eco, (in)conscientemente, de todas aquellas voces perdidas en las estaciones que ya no estaban.

Ahora imaginemos que, un mal día, alguna catástrofe natural o el ataque de una manada de animales salvajes aniquilan a los miembros de este clan. Años más tarde, una nueva tribu en busca de enclave donde asentarse se encuentra con los huesos blancos, muchos de ellos roídos por las alimañas, de aquel clan anterior. En las cavernas que habitaran también

admiran los colores de unos trazos y manchas que representan animales y escenas de caza con las que están familiarizados. Sin embargo, hay otras líneas, círculos y espirales, también petroglifos esculpidos en la dura roca, ante los que no pueden más que fruncir el entrecejo, pues carecen de sentido para ellos. Una niña de la nueva tribu desentierra por casualidad la pequeña diosa de piedra lisa y redondeada que nuestro antiguo chamán usaba en sus historias como icono de la fertilidad. La niña atesora el curioso objeto porque le recuerda a su madre, muerta el invierno pasado en el parto de su hermano. Desde ese día aprieta la figurilla contra su pecho hasta que la nota caliente cada vez que quiere ver la cara de su madre. En otro extremo de la gruta, el anciano abuelo de la niña encuentra una talla antropomorfa de madera –juguete inseparable de un niño del antiguo clan– que desde ese momento lo acompañará en sus historias para representar al dios de la caza.

Llegados a este punto, podemos extraer algunas conclusiones de la historia –completamente inventada, pero no por ello inverosímil o improbable– de nuestros cavernarios. Por ejemplo, la carencia de significado de algunas pinturas murales y de los petroglifos para los nuevos pobladores, junto a los distintos valores semánticos y representativos adquiridos por los iconos de piedra y madera del clan anterior, evidencian que ninguno de estos vestigios poseía un significado inherente: eran evocadores de recuerdos, activadores de la memoria, perpetuadores de historias en el tiempo. Este reconocimiento pone de manifiesto que, tanto aquella herramienta sonora y casi mágica que constituía el lenguaje, como los iconos pictóricos, pétreos o de madera que también recreaban historias en la mente, no eran consustanciales a los objetos o acontecimientos a los que hacían referencia: primero fueron sólo instrumentos deícticos y luego, gracias al desarrollo de

procesos mentales abstractos, se convirtieron en medios de representación, en subrogados de una realidad vivida en otro tiempo y quizá por otras personas. Sin embargo, ha quedado claro que para rellenar ese vacío en la interrelación semántica entre representación y referente hace falta una llave que sólo poseen aquéllos que han pactado y compartido ese sistema de significación.

El sentido de esta reflexión inicial ha sido el de introducir desde un nivel básico –y también narrativizado– la problemática que nos ocupará en las siguientes páginas con respecto al concepto de *historia* como representación de una realidad pasada. El punto de partida ha sido un acercamiento a los mecanismos elementales de una hipotética protohistoriografía oral y prehistórica –soy consciente de la, al menos, doble paradoja– que antecedería, por ejemplo y sin ser exhaustivos, a las impresiones o esculpido cuneiformes sumerios, a los jeroglíficos egipcios, a los logogramas precolombinos y a la invención, plasmación y transmisión por escrito, en talla o escultura de los mitos del mundo helénico y romano. Alcanzada esta altura cronológica, los historiadores describen a la antigua Grecia como cuna de la civilización y cultura occidentales, al tiempo que señalan a Heródoto y Tucídides como padres de la historiografía tradicional. Desde estos inicios y hasta el s. XVIII, la historia se entenderá como una parcela dentro de la literatura. No será hasta el s. XIX cuando, en consonancia con el espíritu humanista liberal y positivista que impregna la modernidad, se instaure como una disciplina profesional que adquirirá el carácter de ciencia a través del énfasis en la investigación empírica y en la objetividad. Esta demarcación hacia lo científico requerirá un esfuerzo paralelo por desprenderse de la cualidad subjetiva y retórica que hasta entonces había caracterizado al estudio histórico. No obstante, a

partir de la segunda mitad del s. XX, esta metodología científica, objetiva, imparcial y no instrumentalizadora con que se reviste a la historiografía se pone en tela de juicio, al tiempo que se dismantela la urdimbre que subyace en cualquier historia, oficial o no, contada por el ser humano. Desde una consciencia postmoderna, se nos advierte que si bien toda historia –ya sea en forma de registro histórico, narración, pintura, música, escultura, edificio, vestuario, relación interpersonal, etc.– posee una superficie, un producto final fabricado, en primer lugar cuenta con un manto freático que la dota de sentido y de carga semántica como objeto histórico y, sobre todo, cultural. En estas profundidades se entretejen conexiones intertextuales y se articulan condicionantes discursivos que configuran unas redes de significados que, por carecer de transparencia, no dejan de ser problemáticas.

A continuación abundaremos en nuestra condición heredada de contadores de historias, no para probarla –su evidencia lo hace innecesario–, sino para hacernos conscientes de dicha circunstancia y de las implicaciones en cuanto al concepto de *historia* que de ella se derivan. En *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon explica que la teoría postmoderna deconstruye conceptos y discursos desde su interior, primero instalándolos para luego subvertirlos (1988: 4). De acuerdo con este principio, realizaremos un recorrido más detallado por las nociones de *historia* e *historiografía* desde sus orígenes hasta llegar a los cuestionadores posicionamientos postmodernos que enfatizarán el carácter discursivo, narrativizado y, por tanto, construido del entramado referencial que actúa de puente sobre la separación ontológica entre la historia como representación del pasado y ese mismo pasado ‘real’, fenomenológico, hacia el que, por definición, apunta como su referente.

1. Historiografía: de literatura a ciencia.

Keith Jenkins coincide con otros teóricos e historiadores en señalar a Heródoto y Tucídides como fundadores de la historiografía tradicional en Occidente (1995: 20), y Georg G. Iggers añade a Sima Qian (“Ssu’ma Chi’en” (1997: 17)) como su homólogo en Oriente. Para estos primeros historiadores, la práctica historiográfica consistía en descubrir y recopilar un conjunto de historias vividas, individuales o colectivas, y en recontarlas en forma de narración. Les movía un esfuerzo por distanciar historia y mito con el fin de lograr una descripción veraz de los acontecimientos del pasado, dependiendo dicha veracidad del grado de correspondencia entre la historia contada y la historia vivida. La aceptación de esta correlación mimética no presentará excesivos problemas en los siglos sucesivos, durante los cuales, y hasta el s. XVIII, la historia se entenderá como un género literario que se propone capturar la realidad de una manera fidedigna y honesta, siempre emparejada a una preocupación por la estética. De hecho, Michael Stanford explica que para los historiadores prepositivistas estilo y presentación ocupaban un segundo lugar, aunque muy igualado, con las cuestiones principales relativas a la veracidad (1998: 229).

Al alcanzar el s. XIX encontramos la figura del historiador alemán Leopold von Ranke, quien, bajo la influencia del positivismo filosófico dominante, convertirá la historia en una disciplina practicada por profesionales formados para tal propósito en universidades. En este punto, la historiografía se desviará de su tradición literaria y recibirá una orientación y un estatus científicos, con el fin de alcanzar un conocimiento objetivo del pasado a través de una investigación metodológicamente controlada que rinda culto al *hecho*. Estos historiadores positivistas criticarán la historiografía tradicional

por ocuparse con exclusividad de los grandes personajes, dejando de lado el contexto social en que operaban. Como contrapartida, aportarán una nueva historia de las ciencias sociales, con la que propondrán una democratización de su disciplina, marcada por el tránsito de un énfasis en lo político a otro en lo social. Esto supondrá que, movidos por el optimismo ilustrado, estos historiadores no dudarán en aplicar la racionalidad científica a los sistemas de ordenación social, haciendo una lectura diacrónica del pasado del mundo y de las civilizaciones que dará como resultado un proceso lineal hacia el desarrollo y el enriquecimiento económico, intelectual y espiritual del hombre que coincide con la historia del mundo occidental. Las palabras que el positivista Robert MacKenzie escribiera en *The Nineteenth Century – A History* (1880) resumen el concepto con claridad: “La historia humana es un registro de progreso –un registro de conocimiento en acumulación y de sabiduría en aumento, de avance continuo desde una plataforma inferior de inteligencia y bienestar a una superior” (citado en Gasiorek, 1995: 150-1).

Resulta indudable que el proyecto de la Ilustración contaba con una cara noble basada en la adquisición y acumulación de conocimiento con la aspiración de hacer al ser humano más libre, ambición sintetizada en el lema *Sapere aude!* –rescatado de Horacio por Inmanuel Kant– o en la recopilación en Francia de un compendio que abarcara la totalidad del conocimiento universal: *L'Encyclopédie*. No obstante, los fundamentos de este discurso ilustrado de la modernidad –basados en la razón, en la ciencia y en los avances tecnológicos que derivarían de ésta última– también ocultaban un lado oscuro, cuya potencialidad ya intuyeron pensadores contemporáneos de la segunda mitad del s. XIX como Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, y que más tarde pudieron

constatar Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes, en *Dialectic of Enlightenment* (1944) –en plena Segunda Guerra Mundial–, afirmaron que la ciencia y la razón que sirvieran de base al proyecto ilustrado habían terminado por identificar la verdad con un mundo matematizado, con un sistema de cálculo insensible manipulado con la finalidad de obtener poder y de llevar a cabo intereses personales (Stanford, 1998: 245).

Los métodos empíricos guiados y justificados por la ciencia y la razón como camino hacia la paz, la felicidad y la fraternidad universales –opuestos al mito de un orden cósmico divino propuesto por la religión y al despotismo que había caracterizado etapas anteriores– habían alimentado un nuevo mito que ahora mostraba su cara más oscura: la razón instrumental y abstracta. Esta visión distorsionada del pensamiento racional había reducido la verdad a lo científico, lo cualitativo a lo cuantitativo, diluyendo el concepto de individuo humano entre procesos y estructuras sociales abstractas y abriendo las puertas a aberraciones como genocidios mecanizados auspiciados por dictaduras totalitaristas. Se había hecho evidente el poder de la ciencia y de su tecnología para controlar al hombre y a la naturaleza, y que la aplicación de la razón abstracta podía usarse como herramienta para legitimar modelos de dominación.

Después del azote de dos guerras mundiales, tras el Holocausto nazi como muestra de la cualidad destructiva del proceso de civilización, y con la desintegración de los últimos imperios coloniales, la década de 1960 se caracterizará por una conciencia de crisis que certificará en gran medida el fracaso del experimento social de la modernidad. El gran metadiscurso occidental basado en el progreso continuado y en el consiguiente bienestar social ha perdido toda credibilidad

y se verá cuestionado y desarticulado por una proliferación de discursos teóricos encaminados hacia la humanización de un individuo que había sido excluido, impersonalizado y, en definitiva, deshumanizado por la perversión de los principios, en origen nobles, del humanismo liberal ilustrado.

Como no podía ser de otra manera, inmerso en esta situación de cuestionamiento de los usos de la razón y de la ciencia, el método historiográfico abanderado por Leopold von Ranke que aspiraba al conocimiento científico de una realidad objetiva mediante el análisis de unos hechos que contenían y transmitían la esencia de un pasado recuperable también se verá enjuiciado. A estas alturas, ni la *objetividad* ni la *verdad* serán un terreno firme sobre el que construir una realidad definitiva, cerrada y universal. Esta desconfianza epistemológica en cuanto a la posibilidad de alcanzar un conocimiento histórico verdadero –y, por tanto, único y excluyente– conducirá a un renovado interés por el aspecto literario e interpretativo de la historia como archivo del pasado. Dicho giro supondrá la caída definitiva del modelo de *Historia* propuesto por MacKenzie y otros historiadores positivistas como registro de un progreso lineal, teleológico, único y universal, y legitimará la aparición de otras *historias* que (re)compondrán la identidad de unos grupos desplazados a posiciones marginales, ex-céntricas, por un discurso totalizador que hasta entonces se había erigido como centro incuestionable.

2. De ciencia a literatura: el ‘giro narrativo’, o hacia la concepción postmoderna de la historia.

En *La Condición Postmoderna*, Jean-François Lyotard manifiesta la incredulidad contemporánea hacia las grandes narrativas o metarrelatos como el que había caracterizado y hecho posible el espíritu de la modernidad. Después

de que Nietzsche hubiese abierto la veda de las grandes superestructuras normalizadoras al anunciar la muerte de Dios, en la segunda mitad del s. XX se irán sucediendo las bajas de sus vicarios seculares: verdad, conocimiento absoluto, autor, patriarcado, colonialismo, *Historia*, etc. Las certezas asumidas por el humanismo liberal se verán interrogadas por teóricos como, por ejemplo, Roland Barthes y Jean Baudrillard (desde posicionamientos postestructuralistas), Jacques Derrida (deconstruccionismo²), Julia Kristeva (feminismo), Michel Foucault (influyente en el nuevo historicismo y en los estudios culturales) o Edward Said (postcolonialismo). A través de estas y otras vías de erosión, el discurso dominante de la modernidad –fundamentado en la unidad establecida a partir de oposiciones binarias y excluyentes donde siempre impera una parte correcta y legítima, justificada por la existencia del *otro*, que aparece como incorrecto e ilegítimo–, se verá fragmentado y relativizado, dando entrada al discurso de la postmodernidad. Este pensamiento postmoderno no será monolítico, sino

2) Derrida introdujo el concepto de *deconstrucción* por primera vez en *De la Grammatologie* (1967). Con él quiso definir las implicaciones surgidas al cuestionar e invertir el entendimiento tradicional de, por una parte, el habla como manifestación inmediata del lenguaje y, por otra, de la escritura como derivación inferior de dicha producción oral. Derrida propone que el lenguaje es, en primer lugar, escritura, y añade:

La ‘racionalidad’ ... que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la deconstrucción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de *verdad*. (2005: 16-17)

De la afirmación de Derrida se desprende que, al entender el lenguaje como escritura, su significado ya no se origina en el emisor –que, a diferencia del hablante, está ausente– ni se halla bajo su control. Del mismo modo, dicho significado tampoco puede ser decodificado de una manera transparente por el lector, sino que debe ser recreado a través de un proceso de interpretaciones y negociaciones. Dicho de otra manera, el significado ha de ser *deconstruido* por parte del lector para ser interpretado.

polifacético y multidisciplinar y estará constituido por una proliferación de narrativas que compartirán sospechas hacia los mecanismos que conducen a la construcción del significado y hacia los problemas de representación que surgen en el seno de toda relación referencial con el mundo ‘real’.

Amparándose en esta desconfianza hacia la gran metanarrativa científica y racional diseñada por la modernidad y en su consiguiente desarticulación, Lyotard también señala un cambio en la concepción de la historia, un tránsito de una única *Grand Histoire* a una multiplicidad de *petites histoires* como característica de nuestra era postmoderna. Una de las claves fundamentales que posibilitaron esta diseminación de la *Historia* en *historias* fue el *giro narrativo* que en el último tercio del s. XX sufrió la consideración de los procesos historiográficos. En aquellos años, teóricos de la historiografía como Tony Bennett, Frank A. Ankersmit y Hayden White, apoyados por críticos y filósofos como Roland Barthes, Michel Foucault o Jacques Derrida, empezaron a manifestar que el producto de la investigación sobre la ‘realidad’ del pasado que denominamos *historia* tiene un carácter inherentemente narrativo, textual, al igual que los *hechos* históricos de los que se nutre y en los que se apoya para instituirse como registro veraz.

Apuntando hacia este giro narrativo de la noción de historia, Roland Barthes recurre a los postulados estructuralistas que Ferdinand de Saussure recogiera en su *Curso de Lingüística General* (1916), donde se definía el lenguaje como un sistema autónomo y cerrado ordenado por una estructura sintáctica. También se aclaraba que el lenguaje no es un medio para comunicar significado, sino que el significado constituye una función del lenguaje, es decir, que es parte y producto de su propio sistema. En “El discurso de la historia”, Barthes

extiende las consecuencias de estas afirmaciones al texto histórico y concluye que “el hecho sólo puede tener una existencia lingüística, como término en un discurso, y sin embargo es exactamente como si esta existencia fuese la ‘copia’, pura y simplemente, de otra existencia situada en un dominio extra-estructural de lo ‘real’”. “[S]e señala al referente como algo externo al discurso sin que haya ninguna posibilidad de alcanzarlo fuera de este discurso” (1967: 17). Con estos argumentos, Barthes pone de manifiesto el carácter retórico y, por tanto, construido de los hechos históricos que sirven como base del análisis científico llevado a cabo por los historiadores, al tiempo que problematiza la asumida correspondencia entre el discurso histórico y un referente externo a ese discurso.

Desde esta óptica, la historia se convierte en una disciplina por medio de la cual los historiadores entran en contacto no con un pasado real, fenomenológico, sino con unos archivos historizados –previamente convertidos en textos históricos– de los que parten para establecer sus conexiones e interpretaciones. En esta línea, Tony Bennett define la historiografía como “un régimen discursivo específico ... a través del cual se regula el mantenimiento/transformación del pasado como un conjunto de realidades existentes en ese momento. Supone un medio disciplinado para la producción de un ‘pasado histórico’” (1991: 50-1). Bennett coincide con Barthes en que no existe un referente extradiscursivo para el registro histórico y, por consiguiente, el historiador siempre se aproxima a un pasado textualizado, sedimentado por estratos de lecturas e interpretaciones anteriores que generan un entramado intertextual. Por tanto, recurriendo al concepto de *simulacro* expresado por Jean Baudrillard –según el cual se crea una copia a partir de un original que no existe, de modo que la copia se constituye como tal y como original–, la historia

no refleja un pasado ‘real’, sino que lo (re)crea, convirtiéndose de ese modo en el propio pasado. Por otra parte, y de manera paradójica, la veracidad y precisión del conocimiento histórico en que la historia se sustenta para erigirse como reflejo de un pasado ‘real’ se miden inevitablemente a través de su correspondencia con los textos que le sirven de andamiaje.

El filósofo e historiador Hayden White es una figura clave en esta reconsideración de la historia como discurso literario. White no duda en afirmar que las narraciones históricas son “ficciones verbales, cuyos contenidos son más *inventados* que *hallados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con aquéllas en la ciencia” (1978: 82). Para White, más allá del mero dato o de la crónica, el texto histórico se hace autorreferencial y se apoya en los argumentos interpretativos del historiador, que aportan un sistema de coherencia y una estructura narrativa con los que esos datos iniciales no contaban. El historiador no se limita a registrar hechos, sino que establece conexiones entre ellos y los organiza semánticamente creando contextos que no tienen referentes en el pasado, pues no existen historias originales con las que estas estructuras y significados se correspondan. Mientras que el dato podría ser *hallado*, el contexto siempre será *inventado/imaginado*, de manera que ninguna historia puede ser completamente factual o verdadera, sino, en gran medida, metafórica o, en términos de White, *metahistórica*.

Frank A. Ankersmit emplea el término *imagen/icono del pasado* para expresar un concepto similar al *contexto inventado/imaginado* que describe White. Ankersmit entiende el texto histórico como la suma de muchos datos que, individualmente y dependiendo de si en realidad se refieren a un fragmento del pasado o no, podrían ser verdaderos o falsos. No obstante, la suma colectiva de esos datos constituye una imagen metafórica

del pasado cuya veracidad no puede ser cotejada con un referente. Tanto Ankersmit como White están de acuerdo en el carácter de constructo que define al texto histórico y que lo emparenta con el literario. Basándose en esta cualidad retórica, metafórica y autorreferencial, White concluye que “la ‘historia’, como pleno de documentos que rinden testimonio del acontecer de eventos, se puede agrupar en un número de versiones narrativas diferentes e igualmente plausibles de ‘lo que ocurrió en el pasado’” (1973: 283). Estableciendo una distinción entre *sintaxis* y *semántica* de la historia, White argumenta que los mismos hechos pueden recibir diferentes significados y relevancia, sin violar su integridad como hechos o su secuencia cronológica, simplemente por destacar algunos de ellos como causas, conclusiones, símbolos estructurales, etc. Debido a esta jerarquía de significación aplicada por el historiador, la posible objetividad histórica queda relegada a un proceso de lectura e interpretación que siempre puede dar como resultado otro *contexto inventado*, otra *imagen del pasado*.

3. Historia y postmodernidad.

3.1. De verdad histórica a ‘interpretación verdadera’.

Del giro narrativo o conciencia textual al que se ha visto sometido el proceso historiográfico durante las últimas décadas emana uno de los fundamentos esenciales de la teoría postmoderna de la historia: no existe correspondencia real entre la historia escrita por el historiador y el pasado fenomenológico y extradiscursivo que asegura reflejar. No obstante, el énfasis que la separación ontológica entre historia y pasado ‘real’ recibe por parte de los filósofos, críticos e historiadores mencionados anteriormente no implica que desde

una postura postmodernista se niegue la existencia material de ese pasado. Como Patrick Joyce, historiador cultural y social británico, explica: “se puede afirmar que lo ‘real’ existe independientemente de las representaciones que hagamos de ello, pero nunca está presente para nosotros más que en forma de discurso. No existe otra estructura subyacente que haga de referente para ese discurso” (1991: 208). Existe un mundo fenomenológico, el mundo de lo que Jacques Lacan llama ‘lo real’³, y ese mundo cuenta con un pasado, pero sólo nos podemos aproximar a él a través de las representaciones historiográficas realizadas en cada momento concreto, siempre de manera discursiva, siempre como un pasado previa e inevitablemente textualizado. El pasado se erige así como el objeto ‘ausente’ de una investigación y sólo se hace presente a través de sus rastros, que se convierten en las únicas muestras ‘reales’ del pasado de que disponemos, no porque funcionen como referentes asentados en una realidad extradiscursiva, sino porque “constituyen el último tribunal de apelación en las discusiones históricas”, el punto en que se toca fondo, pero un fondo que no puede transgredir los límites de un discurso (Jenkins, 1995: 17).

Si desde una postura postmodernista se problematiza el acceso a un pasado ‘real’ que haga las veces de referente

3) Daniel Lea parte de *Écrits: A Selection*, de Jacques Lacan, para explicar que el modelo Lacaniano del orden simbólico “define lo Real como aquello que se encuentra fuera del dominio de lo simbólico. Para Lacan lo Real es el espacio nebuloso de arreferencialidad, incontrolable y sin orden, en el cual lo simbólico (en forma de construcción de lenguaje y significado) hace incisiones en una lucha por arrancar significado a lo que no lo tiene”. Lea continúa diciendo que “lo Real Lacaniano nos obliga a ver la significación como una aproximación imprecisa de la realidad que nunca puede describir su totalidad. De este modo, siempre existe una excedente de Realidad que escapa a la habilidad del lenguaje para contenerla e identificarla”. (2005: 9)

del discurso histórico, también se podría concluir que con ello se niega la posibilidad de adquirir un conocimiento histórico real y verdadero. Sin embargo, más que a negarlo, nos vemos obligados a renegociar la extensión y el significado de los epítetos *real* y *verdadero* cuando califican al sintagma *conocimiento histórico*. La distinción que el filósofo Richard Rorty hace entre las afirmaciones ‘el mundo está ahí fuera’ y ‘la verdad está ahí fuera’ resulta útil para este fin:

Decir que el mundo está ahí fuera, que no es creación nuestra, es decir, con sentido común, que la mayoría de las cosas en el espacio y en el tiempo son los efectos de causas que no incluyen estados mentales humanos. Decir que la verdad no está ahí fuera es decir simplemente que donde no hay frases no hay verdad. (...) La verdad no puede estar ahí fuera –no puede existir con independencia de la mente humana– porque las frases no pueden existir así, o estar ahí fuera. El mundo está ahí fuera, pero las descripciones del mundo no. Sólo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo en sí mismo –sin la ayuda de las actividades descriptivas de los seres humanos– no puede serlo (1989: 5).

Para Rorty, la existencia de un mundo fenomenológico es incuestionable, pero la verdad no puede residir más allá de nuestras mentes. El término *verdad* se revela como un concepto delimitado por las barreras ontológicas de un signo lingüístico, como una figura retórica basada en la autorreferencialidad y que, por tanto, carece de conexión intrínseca con el mundo ‘real’. En consecuencia, aquella historia presentada como ciencia, como registro de un diálogo ‘real’ entre el historiador y un pasado supuestamente constituido de manera no historiográfica, no difiere en esencia de la ficción, sino que se manifiesta como una de sus formas. El aparato retórico,

interpretativo e intertextual que subyacía oculto bajo la voz aparentemente universal, objetiva e imparcial del historiador positivista del s. XIX ha quedado desenmascarado y no se sostiene más que como un estilo narrativo que (re)crea *una* verdad.

Hayden White y Frank A. Ankersmit ya demostraron que el proceso historiográfico es, en esencia, interpretativo. Partiendo de los mismos hechos y aplicando diferentes interrelaciones semánticas fundamentadas en jerarquías de significado, se puede llegar a diferentes *contextos históricos* o *imágenes del pasado*. La verdad histórica se convierte así en *interpretación verdadera*, a pesar del oxímoron que la unión de los dos términos constituye. Según explica Richard Rorty, la verdad siempre se crea, nunca se encuentra (1989: 3), y en términos historiográficos esa verdad recurre a fuentes históricas anteriores para su verificación. De este modo, la distinción original entre fuente primaria –rastros del pasado– y fuente secundaria –texto del historiador– se anula, pues la verdad histórica reside ahora, principalmente, en las fuentes secundarias previas, que pasan a hacer las veces de primarias. Dicho de otro modo, el texto histórico se convierte, una vez más, en el propio pasado, validando su carácter ‘real’ y ‘verdadero’ a través de sistemas de correspondencias intertextuales que no trascienden más allá de un discurso histórico más amplio constituido por textos de otros historiadores. Esta capacidad del ser humano para construir verdades a través de sus constructos discursivos llevó a Michel Foucault a afirmar en *Power/Knowledge* que “la ‘verdad’ va unida ... a sistemas de poder que la producen y la mantienen” (1981: 133). Para Foucault, la verdad depende de que alguien tenga el poder para hacerla verdadera y una de sus funciones es la de ejercer de censor de otras posibles verdades. Si extrapolamos esta relación entre verdad y poder al campo

de la historia, podemos concluir que en el discurso histórico la expresión *verdad* y otras similares son mecanismos para imponer interpretaciones –nunca libres, intencionadamente o no, de ideologías– y para establecer una línea de separación que evite un desorden subversivo que pudiera amenazar la hegemonía de un régimen de poder. Foucault concluye que “la verdad no existe fuera del poder” (1981: 131) y Hans Kellner completa afirmando que “‘verdad’ y ‘realidad’ son ... las principales armas autoritarias de nuestro tiempo” (1982: 301).

3.2. La atomización del la historia: los discursos marginales.

Si queda demostrado que no hay una única verdad metadiscursiva y, por tanto, objetiva, tampoco puede existir una única *Historia* verdadera y no interpretativa. El metarrelato global y totalizador de la modernidad ha perdido su calidad de centro y ha sido reemplazado por una proliferación de discursos menores. Del mismo modo, la aproximación positivista al concepto de *Historia* como un centro de conocimiento histórico verdadero y, paradójicamente, no posicionado, se ha visto afectada por la misma incredulidad hacia los metadiscursos, dando como resultado su descomposición en *historias*.

En tiempos de la postmodernidad, la ausencia de los grandes centros ha posibilitado la inclusión en la arena histórica de lo ex-céntrico, de los discursos marginalizados por la incuestionable verdad que ostentaban e imponían las metanarrativas anteriores. La voz de estos segmentos periféricos ha servido para legitimar otras historias que re(d)escriban el pasado partiendo de diferentes orígenes, proponiendo conexiones y argumentos que conducen a otras verdades, (re)creando, en definitiva, otras *imágenes del pasado* hasta entonces silenciadas por una matriz dominante. De

este modo, la historia se revela no sólo como una disciplina que aspira al conocimiento real y absoluto del pasado, sino como un discurso que ofrece a las personas del presente –sobre todo a aquellos grupos que habían sido olvidados, ignorados u obliterados del panorama histórico– la posibilidad de reorganizar las huellas del pasado según sus necesidades. El prerrequisito para construir una historia propia, una *autobiografía colectiva* que restituya y dé sentido a la identidad de un segmento silenciado, es la deconstrucción de la versión histórica impuesta por aquéllos que han esgrimido la ‘verdad’ imperante. El postestructuralismo, el deconstruccionismo y el pensamiento postmoderno, entre otros, se han erigido como herramientas adecuadas para este fin, pues han ofrecido la posibilidad de diseccionar y reemplazar con nuevas propuestas legados discursivos en declive como, por ejemplo, el dominio histórico del falogocentrismo o estructuras de ordenación social tan cuestionables como el colonialismo eurocentrista o los fascismos.

En *Postmodernist Fiction*, Brian McHale confirma esta tendencia contemporánea que “intenta reparar el equilibrio del registro histórico escribiendo historias de los excluidos, de aquéllos relegados permanentemente a las áreas oscuras de la historia” (1987: 90). McHale define estas “áreas oscuras” como “aquellos aspectos acerca de los cuales el registro ‘oficial’ no tiene nada que informar” (87) y explica que, mediante la aplicación de estrategias postmodernistas, esas áreas se ven iluminadas para dar como resultado “historias apócrifas o alternativas” que suelen contradecir la versión oficial de dos maneras: bien “*suplementando* el registro histórico, afirmando que se restablece lo que se ha perdido o ha sido suprimido”, o bien “*desplazando* la historia oficial por completo”. En el primer caso se opera desde las “áreas oscuras” de la historia,

mientras que en el segundo se violan los límites de esas “áreas oscuras” ofreciendo otra versión completamente distinta de la establecida como oficial (90). El uso de estos mecanismos desarticuladores y reparadores, unido a las alternativas con respecto a la versión oficial de la historia que posibilitan, ponen de manifiesto, por una parte, el carácter discursivo, retórico y con una alta carga de elementos inventados que caracteriza a las nuevas versiones propuestas; por otra, también nos invitan a cuestionar estos mismos supuestos ontológicos entre mundo ‘real’ y mundo (re)creado en lo que atañe a la versión oficial y tradicionalmente canónica de la historia.

A estas alturas, queda más que demostrado el carácter de constructo que subyace al concepto positivista de *Historia* que proponía McKenzie y que respaldaba Leopold von Ranke desde su aproximación científica al proceso historiográfico a través de su conversión en unas ciencias sociales. Esta conciencia de artificio posibilita la reescritura o suplementación de la *Historia* y ofrece nuevas alternativas desde ángulos liberados. No obstante, la aparición de estas *historias* no será posible mientras no se abandone el enfoque macrohistórico y macrosocial que sostenía el andamiaje de la *Historia*. Ya hemos explicado que la equiparación del método histórico con unas ciencias sociales había conducido a la aplicación de una excesiva racionalidad abstracta que se limitaba al análisis de procesos históricos y estructuras sociales donde el individuo quedaba reducido a una cifra dentro de una muchedumbre anónima. El coste humano que esta despersonalización había acarreado a lo largo del s. XX –propiciado por la devastadora energía destructiva derivada del lado oscuro de la modernización, el progreso y su desarrollo tecnológico– desencadenó objeciones hacia los métodos empleados para recrear el pasado y definir el presente desde las ciencias sociales. Si el individuo, junto al

grupo del que forma parte, había de recuperar su (id)entidad, el análisis historiográfico debía desplazarse de la burocracia de unas instituciones centrales y unos procesos macrosociales a los márgenes donde ese individuo dejara de ser anónimo. Georg G. Iggers lo explica del siguiente modo:

si uno desea rescatar lo desconocido del olvido, se requiere una nueva aproximación conceptual y metodológica a la historia que no la vea como un proceso unificado, como una gran narrativa donde se encuentran sumergidos una multitud de individuos, sino como un flujo polifacético con muchos centros individuales. Lo que importa ahora no es la historia sino las historias, o, mejor, los relatos. (1997: 103)

Este tránsito supone, en definitiva, la desmembración de una única macrohistoria en múltiples y diferentes microhistorias, paso respaldado principalmente por sectores de las escuelas de historia alemana e italiana en el último cuarto del s. XX. Tanto la propuesta de una *Alltagsgeschichte*—historia cotidiana—, encabezada por Hans Medick, como la de una *microstoria*, conducida por Giovanni Levi, Carlo Ginzburg y Carlo Pontì, abogaban por un giro historiográfico hacia la cultura popular que ya venía gestándose desde la década de 1970. Ambas escuelas proponían concentrar la atención del estudio histórico en la experiencia vital de las personas comunes, de seres humanos concretos que transmitieran la visión de un pasado también concreto frente a la abstracción favorecida por las ciencias sociales.⁴ Sin embargo, advertían que

4) Esta tendencia hacia una microhistoria tiene mucho en común con el concepto de *intrahistoria* que Miguel de Unamuno ya propusiera a finales del s. XIX en su libro de ensayos *En torno al casticismo* (1895), donde afirma:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del presente momento histórico, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con

esta individualización de la historia no debía entenderse como una atomización drástica hacia un sujeto aislado, sino como el acercamiento a una serie de individuos que, si bien no se acomodaban a las normas establecidas por el constreñimiento de una generalización abstracta, sí existieron e interactuaron dentro de las redes de un contexto macrocultural. Podemos tomar como ejemplo paradigmático de esta propuesta de estudio microhistórico la obra de Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del s. XVI* (1976). En ella encontramos al molinero italiano Manocchio, a partir de cuyos procesos mentales, recreados por la imaginación de Ginzburg, se reconstruye desde lo local un proceso social, político y cultural mucho más amplio que refleja la historia cultural de la Europa de finales del medievo y albores de la Edad Moderna. Este vínculo entre lo particular y lo general muestra cómo desde la *Alltagsgeschichte* y la *microstoria* se asume la existencia de una cultura popular de conjunto que da sentido al devenir cotidiano del individuo, de ahí el énfasis de la microhistoria en la antropología con su aproximación semiótica a las expresiones simbólicas de la cultura (Iggers, 1997: 105). De este modo, se puede concluir que es el entramado cultural en que se desenvuelve el individuo el que ayuda a definir su identidad y la del grupo al que pertenece,

respecto a la vía intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como la de las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. (...) Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras. (2005: 144-5)

diferenciándolo de otros grupos, al tiempo que también deja entrever las características compartidas.

3.3. El giro cultural.

El giro narrativo y cultural al que se han visto sometidos los procesos historiográficos desde el último cuarto del s. XX han ido encaminados hacia la individualización y consiguiente humanización de los estudios históricos. A través de los postulados de la microhistoria y de la introducción de una historia cultural con intereses eminentemente antropológicos, se ha hecho concreto el estudio de un pasado que desde el s. XIX se había visto envuelto en continuos procesos de abstracción, mediante una concentración exclusiva en el plano macrosocial, y que anteriormente sólo había atendido a grandes personajes como condicionadores de los sucesivos cambios políticos. Ahora los estudios históricos permiten un acercamiento a unidades sociales menores constituidas por individuos cuyas (id)entidades se hacen más manifiestas, si bien no serían del todo comprensibles de no estar enmarcadas dentro de una visión histórica más amplia en términos de transformaciones sociales y culturales.

Para el antropólogo cultural Clifford Geertz, “el hombre es un animal suspendido en redes de significado que él mismo ha tejido” y esas redes conforman la cultura (1973: 5). Más tarde, define *cultura* como el concepto que “denota un patrón de significados encarnado por símbolos y transmitido históricamente, un sistema de concepciones heredadas expresado a través de formas simbólicas y por medio del cual los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre la vida y sus actitudes hacia ella” (89). Este carácter simbólico inherente a la cultura la convierte en un sistema referencial similar al que constituye el lenguaje y, por

tanto, la hace susceptible de ser estudiada, al igual que un texto literario, desde un plano semiótico. De este modo, el análisis de la cultura no se entiende como una ciencia experimental en busca de leyes, sino como un estudio interpretativo en busca de significado. No obstante, mientras que la escuela de Leopold von Ranke asumía que los textos históricos y las huellas del pasado contenían un significado claro que se podía reconstruir a través del análisis científico, la nueva historia cultural nos muestra que el significado de esas textualizaciones del pasado nunca ha sido cristalino, sino que siempre ha estado marcado por rupturas y contradicciones.

La introducción de este enfoque cultural en la historiografía y del giro narrativo ya descrito facilitó la aparición de tendencias analíticas e interpretativas como el nuevo historicismo y los estudios culturales en la década de 1980. El nuevo historicismo, encabezado por Stephen Greenblatt e influido en gran medida por las teorías de Hayden White, propone que “un texto literario ... no debe ser estudiado simplemente como un trabajo de arte contenido en sí mismo”; “también deberíamos examinar las circunstancias de su producción y su impacto sobre los contemporáneos. En resumen, su significado no se va a encontrar leyéndolo o contemplándolo aisladamente, sino poniéndolo en su contexto cultural e histórico” (Stanford, 1998: 237). Desde la postura del nuevo historicismo, la cultura se entiende como un conglomerado de textos –entre ellos los literarios– que difieren los unos de los otros sólo en grado de complejidad organizativa, no en esencia. Esto se debe a que las mismas fuerzas derivadas de la intención y de la imaginación humanas que generan el texto literario, impregnado y determinado por los códigos culturales que posibilitan todo significado, también producen los demás textos comprendidos en la cultura. Si a esto añadimos

que, como Hayden White ha demostrado, los textos históricos y los literarios están gobernados por un repertorio común de tropos dominantes (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) que conducen a la (re)creación de un *contexto histórico*, el resultado es que el nuevo historicismo se aproxima al texto literario como a un texto histórico más, equiparando la validez de ambos como documentos del pasado.

En este marco de acercamiento entre historia y cultura, la figura de Michel Foucault es determinante como puente entre el nuevo historicismo y los estudios culturales. Para Foucault, el contexto histórico queda definido esencialmente en términos de jerarquías de poder determinadas a través de categorías de género, raza y clase. De este modo, la sociedad produce textos –literarios, históricos y de cualquier otro tipo– que no se rigen por meros condicionantes estéticos o científicos, sino que forman parte de una red donde están en continua interrelación con otras formas y prácticas culturales, así como con los discursos ideológicos que las generan y mantienen. El nuevo historicismo y los estudios culturales –mediante su reubicación de los textos en su contexto histórico, con lo que quedan enmarcados dentro de jerarquías de poder que regulan y difunden la creación de significado en las sociedades– constituyen dos frentes desde los que se analizan y deconstruyen las presiones histórico-sociales que subyacen a la producción de cualquier texto o constructo humano.

Uno de los ejemplos más claros de cómo todo discurso está marcado de manera ideológica y vertebrado por relaciones de poder es el discurso del imperialismo colonial europeo, iniciado en el s. XV y practicado a gran escala durante el s. XIX gracias a las demandas del desarrollo económico fruto de los avances ofrecidos por la modernidad. Tras la Segunda Guerra Mundial, asistimos a la desintegración de los grandes

imperios coloniales construidos por Gran Bretaña, Francia, Bélgica, los Países Bajos y otras potencias, ahora debilitadas a causa de la magnitud de los enfrentamientos bélicos. Este proceso de descolonización económica, política y territorial vendrá acompañado por la desarticulación del discurso centralizado y monolítico en que se había sustentado y justificado la expansión imperialista occidental. En este punto, los márgenes (re)cobran nuevos significados a través de la deconstrucción del metarrelato dominante, expuesto ahora como un constructo, como una invención. A continuación nos aproximaremos a la contribución de Edward Said y Gerald Vizenor para ilustrar el desarme del discurso colonial desde una perspectiva oriental y desde la óptica de los nativos norteamericanos, respectivamente.

En 1978, el crítico político y teórico literario palestino Edward Said publicó una obra titulada *Orientalismo* y definió el término como la 'ciencia' ideológica acerca de Oriente institucionalizada por Occidente. En *Orientalismo*, Said analiza e interpreta la historia de la producción textual que se ha elaborado sobre Oriente Próximo desde una perspectiva francesa, británica y americana y la presenta como un discurso masivo, sistemático y disciplinario que se ocupa no sólo de *mostrar*, sino también de estructurar y de gobernar sobre Oriente de una manera racista, sexista e imperialista. Para Said, la descripción consensuada acerca de Oriente reproducida una y otra vez por medio de ese *orientalismo* no guarda relación con la verdadera experiencia humana de los individuos que aparenta describir, tampoco con su cultura; tan sólo se revela como un mecanismo imperialista para la invención del *otro*. Said concluye que estudio, entendimiento y conocimiento, aunque enmascarados como camino hacia la armonía, no son más que instrumentos de conquista. De este modo, coincide

con Foucault en que el conocimiento va unido de manera indisoluble al interés y al poder, visión que contradice y muestra las limitaciones de la expresada por un racionalista del s. XIX como Matthew Arnold, cuyo pensamiento político se apoyaba en las posibilidades ofrecidas por el conocimiento puro, el pensamiento desinteresado y un estado racional benigno.

Gerald Vizenor, escritor y crítico literario descendiente de los *Anishinaabeg* nativos norteamericanos, realiza una crítica parecida a la de Edward Said con respecto a los mecanismos discursivos de la colonización, si bien su esfuerzo se centra en desmontar el constructo del *indio* americano inventado por los colonizadores europeos. Vizenor está familiarizado con corrientes de pensamiento y análisis como el postestructuralismo, el deconstruccionismo o el postmodernismo y se apoya en ellas para afirmar que, “[u]na vez sujetos a la mirada, a la política, al poder y al lenguaje Euro-Americanos, la gente Nativa ... se convirtió en ‘el otro’” y “sus vidas e historias se hicieron quimeras, sombras, figuras de fantasía en todo un diorama de invención” (Lee, 2000: 5). Recurriendo a nociones expresadas por Jacques Baudrillard, Vizenor expone el concepto de *indio* como un simulacro sin referente: “No es más que una pura invención, y luego esa invención se convierte en lo real, de tal manera que tienes que sospechar de tu propia memoria, de tu propia experiencia” (Foley, 1999: 310). Mediante la crítica de esta memoria falsa implantada mediante un discurso confeccionado en torno a la oposición salvajismo/civilización, Vizenor deconstruye esa tradición histórica y muestra cómo ha sido manufacturada y propagada usando como principales vehículos la fotografía y luego las películas de Hollywood.

Vizenor explica que las fotografías de estudio realizadas a los líderes *Anishinaabe*⁵ en la década de 1850 los mostraban en poses que se asemejaban a la de los retratos europeos, empleando fondos artificiales y caracterizados con ropas y accesorios que respondían al estereotipo que los blancos estaban creando de las comunidades tribales. El ejemplo más claro al que Vizenor recurre para evidenciar el carácter construido de las representaciones de los nativos es el caso del fotógrafo estadounidense Edward Sheriff Curtis que, a principios del s. XX, viajó con su cámara hasta producir un archivo pictórico del *indio norteamericano* que recogería en veinte volúmenes, vendidos por suscripción entre 1907 y 1930. Vizenor afirma que, desde un principio, los *anishinaabeg* habían estado dispuestos a adoptar innovaciones tecnológicas, pero Curtis retocaba sus fotografías para eliminar esos elementos modernos y pagaba a los nativos para posar según sus demandas e intenciones estéticas. Según Vizenor, Curtis “viajaba con su cámara para capturar a las tribus neónobles, para preservar a los metasalvajes en el presente etnográfico como objetos consumibles del pasado” (Vizenor, 1990: 84).

Vizenor es consciente de la naturaleza arbitraria con que ha sido construida la identidad del *indio* norteamericano a través del lenguaje y de otros discursos representacionales. Para él, la historia cultural y política de los *anishinaabeg* ha sido definida lingüísticamente a través de un discurso, ha sido “escrita en la lengua de aquéllos que inventaron al *indio*, que renombraron las tribus, que repartieron la tierra, que dividieron la ascendencia según diseños geométricos y que categorizaron la identidad según reservas coloniales” (1993: 138). Para desarticular este constructo sin referente Vizenor propone la

5) *Anishinaabe* (sg.), *anishinaabeg* (pl.).

práctica de lo que él define como *socioacupuntura*, técnica consistente en “[c]oncentrar la presión y mediación cultural necesarias en el simulacro de los nativos” para evidenciar “las ambigüedades de asociación y de significado” (1999: 83) y la naturaleza absurda de la categorización racial y nacional. En definitiva, y como apunta Chris Lalonde, a través de sus textos Vizenor hace lo que, según Foucault, nos convierte en locos ante los ojos de la comunidad: “cruza los límites de la cultura burguesa dominante para revelar las mentiras en las que ésta se basa” (1997: 25). Vizenor lucha por humanizar el constructo histórico y cultural que ha dado como resultado el simulacro del *indio*; insiste en deshacer las “costuras” de ese artificio y al lograrlo halla al individuo, al mestizo descendiente de nativo tribal y de colono europeo a quien él llama *mixed-blood* o *crossed-blood*. Es esta figura humana y real la que, según él, “deshace las costuras del velo de las identidades” y las muestra, irónicamente, como “simulacros de dominación ... cosidos una vez y otra por científicos sociales y otros inventores del Indio Americano” (1999: 79). El mestizo tiene el poder de exponer la naturaleza construida de la identidad del *indio*, de probar la diferencia entre sangre y cultura, de deconstruir un diorama étnico recreado por un simulacro cultural.

Después de tener en cuenta las figuras ilustradoras de Edward Said y Gerald Vizenor, queda patente la manera en que los discursos surgidos en el seno de la postmodernidad nos capacitan para adoptar posturas cuestionadoras y críticas ante lo que nos llega etiquetado como ‘historia objetiva, única y verdadera’. Desde la postmodernidad se recela de toda homogeneidad amparada en la negación racional de lo heterogéneo. Como Linda Hutcheon advierte, nuestra cultura no se reduce a un monolito centralizado con el perfil “clase media, varón, heterosexual, blanco, occidental”; desde

una perspectiva descentralizadora, los grupos anteriormente relegados a un plano marginal, a lo ex-céntrico dentro de las categorías de clase, género, orientación sexual, raza y origen étnico, cobran un nuevo significado (1988: 12). Por este motivo, la atención de la crítica y de las teorías analíticas contemporáneas se centra en aquéllos enfoques que puedan atender a la heterogeneidad de las personas, tradiciones, formas y valores que coexisten en el mundo multiétnico y multicultural en que vivimos. Así, según Hutcheon, el concepto alienante del *otro* es sustituido por el de *diferencia*, lo que da como resultado no una igualdad centralizada, sino una comunidad descentralizada (1988: 12).⁶

Para (re)construir las historias pasadas y, en consecuencia, definir y dar sentido al presente de estos segmentos ex-céntricos, la literatura y, sobre todo, los mecanismos empleados para

6) Uno de los ejemplos más ilustradores de esta inclusión de lo ex-céntrico en el panorama histórico, crítico y teórico se aprecia en la propuesta de unos estudios del discapacitado –*disability studies*– realizada, entre otros, por Rosemarie Garland Thomson. En *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Thomson explica que su intención es “desnaturalizar la codificación cultural” ejercida sobre la figura del físico extraordinario, tradicionalmente descrito mediante etiquetas como “monstruosidad”, “mutilación”, “deformación”, “invalidez” o “discapacidad física”. Thomson, en cambio, ofrece un estudio de estos cuerpos extraordinarios en los mismos términos en que se analizan otras diferencias físicamente justificadas pero culturalmente condicionadas como pueden ser las de raza, género, etnia y sexualidad (1997: 5). De este modo, Thomson traslada la figura del discapacitado desde un acostumbrado contexto de patología médica al de las minorías políticas con el fin de demostrar que:

las maneras en que los cuerpos interactúan con un entorno socialmente diseñado y se acomodan a las expectativas sociales determinan los diversos grados de discapacidad o de capacidad física, de lo extra-ordinario o de lo ordinario.

En consecuencia, el significado atribuido a los cuerpos extraordinarios no reside en defectos físicos inherentes, sino en relaciones sociales en las que un grupo es legitimado por poseer características físicas valoradas y mantiene su supremacía y su propia identidad imponiendo sistemáticamente el papel de inferioridad cultural o corporal sobre otros. (1997: 7)

generar las ficciones en que se sustenta, adquieren un papel esencial. En palabras de Brian McHale, “la ficción ... puede competir con el registro oficial como vehículo hacia la verdad histórica” (1987: 96), puede ser usada como recurso para mostrar, descoser y volver a coser de una manera diferente los respuntes de cualquier ‘realidad’ histórica. Donde mejor se aprecia este proceso crítico y de-/reconstructivo de la noción de historia y de las ‘realidades’ que se crean y transmiten a través de ella –junto a las posibilidades que ofrece la interrelación abierta entre hecho y ficción– es en el híbrido que Linda Hutcheon denominó *metaficción historiográfica*, una modalidad de texto histórico-narrativa por definición, engendrada por y, a través de un proceso de retroalimentación, en parte engendradora de la concepción postmoderna de la historia.

4. Metaficción historiográfica: ‘historiaficción’, ‘ficciónhistoria’.

Tanto el antropólogo cultural Clifford Geertz como el representante de la *Alltagsgeschichte* alemana Hans Medick coincidían con Hayden White, con los nuevos historiadores y con los historiadores culturales, sobre todo los de la escuela norteamericana, en que la existencia del discurso histórico se ve posibilitada y condicionada por su inherente consustancialidad con el discurso literario. Como consecuencia de este razonamiento, la línea que delimita hecho y ficción se fluidifica y permite un tránsito abierto y menos problemático de un territorio a otro, hasta el extremo en que la distinción entre qué suelo estamos pisando puede complicarse o hacerse imposible. En este terreno liminal surge la *metaficción historiográfica*, definida por Linda Hutcheon como “esas conocidas novelas populares que son intensamente autoreflexivas y que, sin embargo, paradójicamente también

reclaman hechos y personajes históricos”. Hutcheon añade que la *metaficción historiográfica* incorpora los dominios de la literatura, la historia y la teoría en una misma obra, es decir, “su conciencia teórica de la historia y de la ficción como constructos humanos (*metaficción historiográfica*) se convierte en el terreno para su reconsideración y reelaboración de las formas y contenidos del pasado” (1988: 5). Como ejemplos de este tipo de novelas podríamos citar *La mujer del teniente francés* (John Fowles, 1969), *Terra Nostra* (Carlos Fuentes, 1975), *El hotel blanco* (D. M. Thomas, 1981), *Hijos de la medianoche* (Salman Rushdie, 1981), *Waterland* (Graham Swift, 1983), *Hawksmoor* (Peter Ackroyd, 1985), *Foe* (J. M. Coetzee, 1986), *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* (Julian Barnes, 1989) y *Posesión* (A. S. Byatt, 1990).

Por norma, las descripciones históricas, ya sean en la historiografía ya en la ficción de corte histórico realista, suprimen las referencias a los elementos discursivos, de manera que los hechos pasados parecen narrarse por sí mismos. Desde una aproximación postmoderna, la historia se convierte en un texto más, en un constructo discursivo, y esto permite que la ficción se abastezca de las fuentes históricas como si de cualquier otra obra literaria se tratara con el fin de instalar, cuestionar y desarticular sus formas, contenidos y contextos. Por esta razón, en la (re)escritura postmoderna de la historia encontramos una contaminación deliberada de lo histórico mediante alusiones abiertas y autoreflexivas a los elementos retóricos y constructivos que intervienen en la (re)creación del pasado, con lo que se desafían los supuestos historiográficos de objetividad, neutralidad, impersonalidad y transparencia de representación (Hutcheon: 91-92).

El recurso destabilizador dominante en la metaficción historiográfica, según Hutcheon, es la parodia de textos,

teorías y definiciones anteriores, si bien este mecanismo no debe entenderse como una imitación ridiculizadora. Por el contrario, se trataría de una repetición de esos archivos y procedimientos empleados para retratar el pasado, estableciendo el distanciamiento justo para poder dirigirse al discurso previamente establecido por ellos sin perder de vista su interior. Por tanto, este modo de parodia no implica la destrucción de lo que ha quedado recogido como *el pasado*: se manifiesta como una técnica para cuestionar ese registro dominante, sea cual sea su formato, desde sus propios cimientos estructurales, discursivos y representacionales. La metaficción historiográfica se coloca de este modo en una posición paradójica con respecto al *centro* establecido, pues está dentro y fuera de él, es decir, confía en el centro y, al mismo tiempo, parte de él para definir lo ex-céntrico. Las fisuras creadas mediante este diálogo subversivo con un posicionamiento excluyente y fundamentado en oposiciones binarias que dan como resultado una realidad inmutable permiten que se filtre lo marginal, marcado por un carácter inclusivo, por una multiplicidad de perspectivas y, en definitiva, por una heterogeneidad descentralizadora.

La metaficción historiográfica formula preguntas tanto de carácter epistemológico –¿cómo conocemos el pasado (o el presente)?– como ontológico –¿cuál es el estado ontológico de ese pasado, de sus documentos, de las narraciones que de él creamos?–. Con este cuestionamiento, la novela postmoderna primero instala y luego pone en tela de juicio los pilares que sustentaban el espíritu positivista del humanismo liberal: trascendencia, certeza, autoridad, unidad, universalización, centro, teleología, cierre, jerarquía, homogeneidad, origen, etc. (Hutcheon, 1988: 50, 57). De la fragilidad manifestada por estos contrafuertes surge una aproximación postmoderna al término *verdad* siempre caracterizada por lo local, lo limitado,

lo temporal, lo provisional, lo contingente. Sin embargo, el hecho de que desde el postmodernismo se cuestionen los sistemas jerarquizados, totalizadores y cerrados no significa que no se tenga en cuenta la necesidad que el ser humano siente de establecer un orden dentro del caos de su experiencia vital. Esta urgencia se reconoce, pero, al mismo tiempo, se pone de manifiesto que los órdenes que creamos, con sus sistemas de asignación de significado y de representación de la realidad, no son entidades naturales, sino constructos humanos.

En resumen, y aunque existen opiniones contrarias, algunas de las cuales citaremos a continuación, el postmodernismo constituye un intento de re-historizar y no des-historizar el arte, la teoría y la cultura. Es evidente que no podemos prescindir de nuestras representaciones si queremos dar sentido a nuestra existencia. Necesitamos asignar significado a aquello que Lacan definiera como 'lo real' y a su pasado, pero desde el postmodernismo se enfatiza que, aunque ese pasado haya existido, sólo puede ser restituido como un mero rastro de una realidad desplazada en el tiempo y, en última instancia, como el referente ausente del lenguaje. En los tiempos que vivimos no tiene mucho sentido empeñarse en demostrar que nuestros sistemas de referencia cuentan con una naturaleza empírica. Por el contrario, nos vemos obligados a reconocer que no tenemos acceso a 'lo real' –pasado o presente– más que de manera simulada, por medio de las estructuras que constituyen nuestros discursos acerca de esa 'realidad'. Estos discursos se fundamentan en unos sistemas de significación que nunca se han visto tan problematizados como en nuestros tiempos postmodernos, cuando todo conocimiento histórico se revela como provisional, historizado y discursivo, si bien eso no quiere decir que carezca de significado o que no se constituya como *interpretación verdadera* por acomodación a

los criterios internos establecidos para tal efecto corroborante en el seno del propio sistema discursivo.

La metaficción historiográfica, como herramienta discursiva característica del postmodernismo, y gracias a la fusión entre *hecho* histórico y ficción que propone, recurre a la narrativa para contrarrestar con una corporalidad fictiva la abstracción impuesta por el registro histórico. Desde esta óptica, tiene mucho en común con los principios por los que se rigen las escuelas de la microhistoria, sobre todo la alemana, en su oposición a la interpretación genérica y neutralizadora que con respecto al individuo formulan las ciencias sociales originalmente instauradas por los historiadores científicos del s. XIX. En la médula de la metaficción historiográfica siempre hallaremos un cuestionamiento, por definición autoreflexivo, de nuestros sistemas de representación y de cómo a través de ellos se legitiman ciertos tipos de conocimiento y de poder que llegan a propiciar la manipulación de los individuos. Michel Foucault insistió en que aquéllos que tienen el poder controlan la historia, a lo que Linda Hutcheon añade que “[e]l marginal y ex-céntrico, sin embargo, puede refutar ese poder, incluso manteniéndose dentro de su alcance” (1988: 197). A través de las posibilidades subversivas que ofrecen la metaficción historiográfica y el resto de aproximaciones teórica y discursos que conforman la condición postmoderna, se pueden reclamar acontecimientos, personas y grupos silenciados y excluidos del pasado por los narradores-historiadores. También se puede demostrar que no existe una sola verdad y que lo falso quizá no sea más que la verdad de otro(s).

5. ¿El final de la historia?

Roland Barthes y otros postestructuralistas, junto con filósofos como Richard Rorty o John R. Searle⁷ y antropólogos culturales como Clifford Geertz, han demostrado que lo que entendemos por 'realidad' y el significado que se le asigna no se comunican a través del lenguaje o de otros sistemas referenciales que constituyen la sociedad y la cultura, sino que son contruidos a través de estos propios mecanismos. Por otra parte, historiadores y teóricos de la historiografía como Tony Bennett, Hayden White y Frank A. Ankersmit han defendido que no existe una historia de carácter natural, que no hay una correspondencia entre historia y pasado 'real', sino que todo registro histórico es una textualización, un constructo retórico donde conceptos como *verdad* y *objetividad* quedan definidos por aquéllos que han tenido el poder para hacerlo. Todas estas afirmaciones y la consistencia argumental en que se sostienen han despertado una comprensible ansiedad entre un sector de historiadores y teóricos más tradicionalistas que no han dudado en mostrar objeciones. Estas reacciones

7) Searle comienza *La construcción de la realidad social* manifestando que "hay porciones del mundo real, hecho objetivos en el mundo real, que sólo son hechos por acuerdo humano. En cierto sentido hay cosas que existen sólo porque creemos que existen. Estoy pensando en cosas como el dinero, la propiedad, los gobiernos y los matrimonios". Luego añade: "Éstos contrastan con hechos tales como que el Monte Everest tiene hielo y nieve cerca de la cumbre o que los átomos de hidrógeno tienen un electrón, que son hecho totalmente independientes de cualquier opinión humana" (1995: 1-2). Al primer tipo de hecho Searle los llama "institucionalizados", pues requieren de una institución humana para su existencia, mientras que el segundo tipo serían "no institucionalizados" o hechos "en bruto". No obstante, Searle nos advierte que incluso estos últimos hechos "en bruto" también necesitan otro tipo de institución humana para su establecimiento, la del lenguaje, lo que nos llevaría a proponer una distinción más entre "*hecho establecido*" y el propio "*establecimiento del hecho*" (1995: 2). Tras estas aclaraciones preliminares, Searle dedica su estudio a analizar cómo se crean y se estructuran los hechos institucionalizados, es decir, cómo el ser humano crea gran parte de lo que entendemos por 'realidad'.

han sido más o menos airadas y coinciden en que corrientes como el postestructuralismo, el postmodernismo y otros discursos teóricos que han predominado en las últimas décadas favorecen y promueven un relativismo peligroso o un nihilismo anárquico y subversivo que pueden poner en peligro la disciplina de la historia.⁸

La amenaza principal que detectan estos historiadores en las propuestas postmodernas es la defensa de una ‘textualización’ de la historia. Lawrence Stone y Gabrielle Spiegel, por ejemplo, han advertido que todo historiador debería oponerse a ideas como que “el lenguaje es el que crea el significado que a su vez crea nuestra imagen de lo real”, es decir, que “la realidad se define *simplemente* como lenguaje”. Para Stone estas afirmaciones constituyen una amenaza a la historia porque, “si no hay nada fuera del texto, entonces la historia tal y como la hemos conocido se derrumba por completo, y hecho y ficción no se distinguen el uno del otro” (1992: 190). Spiegel, por su parte, expone sus inquietudes diciendo: “Si los textos –documentos, obras literarias, lo que sea– no reflejan de manera transparente la realidad sino otros textos, entonces el estudio histórico apenas se puede distinguir del estudio literario, y el ‘pasado’ se disuelve en literatura” (1992: 197). A través de sus quejas, Stone y Spiegel ofrecen un claro resumen de la definición que Hayden White y Frank A. Ankersmit hicieron de lo que dio en llamarse ‘giro narrativo’, aunque también precipitan la caída de la historia como disciplina, hecho que ni White ni Ankersmit han vaticinado, ni siquiera

8) Sirva como claro ejemplo el título de la obra que Keith E. Windschuttle publicara en 1994: *The Killing of History: How a Discipline Is Being Murdered by Literary Critics and Social Theorists*. No deberíamos pasar por alto que en las sucesivas reediciones de este volumen el subtítulo fue modificado a *How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past*, con lo que la víctima del asesinato pasa de ser una mera ‘disciplina’ a convertirse en ‘nuestro pasado’.

insinuado, y que tampoco se desprende de la manera en que se aproximan a la historiografía.

Michael Stanford hace un tipo de réplica parecida a la de Stone y Spiegel en una sección de su libro titulada “El ataque a la historia” (1998: 232-7), donde critica a Ankersmit por afirmar que “las palabras que existen para hablar *de* la realidad *se convierten* en esa realidad”. Acto seguido crea un símil entre el texto histórico y una vidriera tintada y explica que Ankersmit y otros ‘textualistas’ no se preocupan por mirar el cielo o el paisaje que puede verse a través de ella, sino que se limitan a contemplar el cristal. Luego da un paso más y defiende que el énfasis exclusivo en esta posibilidad autorreferencial llega a anular la ‘realidad’ que reside tras la representación, con lo que ya no nos queda paisaje detrás de la vidriera, sólo tenemos un cristal coloreado. Su conclusión es que este análisis textual y discursivo del proceso historiográfico constituye “un ataque aniquilador contra toda la empresa histórica” (1998: 234), según el cual ya no nos queda pasado, sino sólo su interpretación. En una línea parecida, Geoffrey Elton, heredero de la metodología historiográfica positivista del s. XIX, para quien el historiador se limita a trasladar el pasado al presente como en un acto de ventriloquia, también ataca a los principios expuestos por el ‘giro narrativo’ llamando a sus defensores “teóricos molestos” o “profetas de la incertidumbre y el relativismo” (1991: 54).

Estos ejemplos dejan claro que la aproximación que desde el postestructuralismo y el postmodernismo se hace al concepto de *historia*, lejos de ser motivo de consenso entre historiadores y críticos, resulta no sólo inaceptable sino también alarmante para algunos sectores. No en vano, el crítico literario Terry Eagleton llegó a afirmar que el postestructuralismo supone la “liquidación de la historia” (1983: 150), mientras que el crítico

francés Alain Touraine describió el postmodernismo como una suerte de ‘posthistoricismo’ que niega que la historia tenga un curso ordenado, que conozcamos de manera aproximada cuál es ese curso y que nos movamos hacia una mayor racionalidad, prosperidad y libertad (1995: 178). En las palabras de Touraine apreciamos claramente una añoranza por mantener vivo aquel espíritu positivista descrito por McKenzie que impregnaba el proyecto de la modernidad. Para muchos, el pensamiento postestructuralista y postmoderno supone una maniobra radical deconstructiva y destructiva de este espíritu a través de su ataque a la verdad y a la objetividad del historiador, maniobra con la que se está poniendo a la historia en peligro de muerte o convirtiéndola, según las palabras cargadas de ironía de Gerald Graff, en “un refugio deshonesto contra la verdad” (1973: 403).

En contra de esta opinión, Linda Hutcheon aclara que la (re)escritura postmoderna de la historia y de la literatura no supone una manera deshonesto de refugiarse de la verdad, sino una forma de reconocer abiertamente lo innegable: que “la historia y la ficción son discursos, que ambas constituyen sistemas de significación a través de los cuales damos sentido al pasado” y que “el significado y la forma no residen *en los acontecimientos*, sino *en los sistemas* que convierten esos ‘acontecimientos’ pasados en ‘hechos’ históricos presentes” (1988: 89). Es cierto que la aceptación de esta evidencia conlleva reconocer las limitaciones a las que se enfrenta el historiador. Entre ellas está la fragilidad epistemológica que siempre ha afectado a la historiografía, puesto que resulta imposible acceder a un conocimiento real y absoluto del pasado. Los acontecimientos –luego convertidos en *hechos*– del pasado son ilimitados y el historiador sólo puede recuperar fragmentos recogidos a través de narraciones anteriores que constituyen

estratos interpretativos subrogados de una narración original 'real' que no existe. Por otro lado, todo historiador, incluso el cronista más empírico, se encuentra con condicionamientos metodológicos, pues se ve obligado a inventar estructuras narrativas por mucho que se esfuerce en crear la ilusión de que el pasado puede hablar por sí solo. Por último, una de las mayores limitaciones para la objetividad del historiador es la carga ideológica con que voluntaria o involuntariamente dota a su registro histórico. Toda historia es un constructo subjetivo que, como Foucault se esforzó en demostrar, puede ser ordenado y reordenado basándose en relaciones de poder, con lo que se erige como una herramienta de legitimación –hemos visto que incluso de invención– de identidades de clases o grupos.

La demostración manifiesta que de estas limitaciones hacen las teorías que ha generado y que, a un mismo tiempo, retroalimentan a la postmodernidad nos lleva a concluir que no existen unos cimientos 'reales' en los que se asiente el estudio histórico, ni una autenticación ontológica y epistemológica para cualquier registro histórico más allá de la autoreferencia retórica en que todo discurso se apoya. Esta frontalización de la condición textual subyacente a todo tipo de trabajo o conocimiento histórico y la negación de cualquier acceso no mediatizado a una realidad pasada cuestionan las certezas que caracterizaron al discurso historiográfico positivista. Así, desde una aproximación postmoderna, la objetividad se disemina en interpretaciones, la imparcialidad en posicionamientos y perspectivas, los *hechos* del pasado se ven como constructos narrativizados y la verdad se convierte en verosimilitud.

¿Significa el desmantelamiento de todo este entramado textual, reflexivo y metahistórico que, como algunos críticos e historiadores han augurado, el advenimiento de

la postmodernidad supondrá el final de la historia? Si por historia entendemos el concepto ilustrado y positivista de una única y Gran Narrativa del pasado marcada por un carácter objetivo, lineal, teleológico y coincidente con el crecimiento incesante e ilimitado de una civilización occidental que aspira a un orden social mejor y a la libertad humana a través de la racionalidad científica y el progreso tecnológico, la respuesta es sí. Si algo ha quedado suficientemente probado es que la dependencia exclusiva de la razón y la ciencia estaba conduciendo a la destrucción del elemento mítico y poético que dota de significado a la existencia humana y que sirve para entretejer las redes culturales que dan sentido y coherencia a nuestras experiencias. Este elemento humano que favorece la reafirmación del individuo es el que se reclama desde la concepción postmoderna de la historia como definitorio de la identidad humana. Esta vuelta a la humanización de la historia se encauza a través del énfasis en lo narrativo y en las posibilidades imaginativas que ofrece la ficción –que ha derivado, por ejemplo, en la práctica de la microhistoria o de la metaficción historiográfica– y por medio de una apertura hacia lo cultural que diversificará desde la década de 1980 la oferta en las universidades y en los campos de la teoría crítica con la introducción de estudios de género, étnicos y de culturas no occidentales.

Visto desde este prisma, la historia, lejos de haber llegado a su fin, se ha pluralizado y renovado, ha cobrado vida y se ha convertido en un mecanismo más honesto y sincero a través del cual los segmentos marginados, ignorados e incluso evitados por discursos y formas de comunidad anteriores pueden aspirar a su liberación gracias a la construcción de narrativas históricas que definan y transmitan la identidad que caracteriza la experiencia vital de su grupo. En definitiva, las

teorías postmodernas no conducen, como algunos insisten en afirmar, hacia la relativización y consiguiente aniquilación de la historia, sino que constituyen un baluarte ante la amenaza de todo constructo narrativo que pretenda anular al individuo y a su memoria mediante una síntesis histórica y experiencial totalizadora.

“Una vida anfibia”: entre historias y ‘realidad’.

En las primeras páginas de *On ‘What Is History?’*, Keith Jenkins expone: “Hoy vivimos dentro de la condición general de la *postmodernidad*. No tenemos otra elección. Pues la postmodernidad no es una ‘ideología’ o una posición a la que podamos elegir suscribirnos o no; la postmodernidad es precisamente nuestra condición: es nuestro destino” (1995: 6). A pesar de lo apocalíptico que a algunos pueda parecerles este comentario, la condición postmoderna a la que Jenkins alude prestando eco al manifiesto que en su día hiciera Lyotard es una matriz sobre todo cultural que determina nuestras concepciones epistemológicas y ontológicas acerca del mundo en que vivimos. Esta matriz postmoderna interroga aquellos mecanismos referenciales que subyacen a todo constructo humano encaminado a la creación de significado. Dicho cuestionamiento no invalida necesariamente esos sistemas representacionales que tratan de reflejar o de dar sentido a una realidad extradiscursiva –entre ellos la historiografía–, pero, al hacernos conscientes de su condición construida, les confiere un inevitable carácter provisional, inestable, contingente, redefinible.

Abriamos este capítulo haciendo referencia a *Waterland*, ejemplo paradigmático de metaficción historiográfica por su conciencia teórica y autoreflexiva de la interrelación entre historia y ficción como constructos humanos. En esta novela

donde Graham Swift definía al ser humano como “el animal que cuenta historias” (1984: 62-3 [89]), el contexto espacial dominante es la región pantanosa del condado inglés de Cambridge denominada los Fens, descrita por Swift como “tierra reclamada, tierra que una vez fue agua, y que, incluso hoy, no es del todo sólida” (8 [23]). La manera en que el hombre drena estas áreas y las sedimenta de modo artificial con el fin de convertir el mar en un terreno ‘firme’ actúa como símil de cómo el hombre escribe y se ve obligado a describir y reescribir la historia para dar explicación a una realidad pasada y también presente. Los Fens nunca se solidifican en un suelo definitivo, “[p]orque el sedimento obstruye a medida que construye, deshace a medida que hace” (11 [27-8]). Debido a este proceso inacabado, “todos los habitantes de los Fens sufren de vez en cuando la ilusión de que la tierra sobre la que caminan *no está ahí*, que flota...” (13 [30]).

Tom Crick, el narrador de *Waterland*, desciende por línea paterna de una familia de escluseros que, en un acto paralelo a la necesidad de crear y mantener tierra firme mediante el intento de controlar el poder del agua, se refugian en la práctica de contar historias como manera de burlar la inmediatez de la realidad, a veces no deseable, en que viven. Las historias siempre han sido imprescindibles para el ser humano y en estos tiempos postmodernos somos más conscientes de ello que nunca. Toda historia o relato es, como Tom Crick descubre de niño, “una manera de sortear la realidad” (263 [335]), “una lucha por preservar un artificio. Todo es una lucha para que parezca que las cosas no carecen de significado. Una lucha contra el miedo” (241 [307]). Las teorías postmodernas subrayan que el significado de toda historia –ya sea cuento de hadas, relato, documento histórico, etc.– se apoya en un sistema de representación que no sólo aspira a describir una

‘realidad’ metafísica y arreferencial que, por esencia, se resiste a ser definida, sino que, en el mismo proceso, crea esa misma ‘realidad’ pasada o presente.

Sin negar en ningún momento la existencia de una realidad fenomenológica y extradiscursiva, sí podemos afirmar que es imposible acceder de manera directa a esa realidad. Sólo podemos confeccionar una representación, una interpretación de ella, lo que, en términos de Jean Baudrillard, nos conduce al concepto de *hiperrealidad*, es decir, a “la generación por medio de modelos de algo real sin origen o realidad” (1990: 166). No obstante, el hecho de que todo significado que el ser humano asigna a esa realidad se base en constructos discursivos diseñados para tal efecto no quiere decir que tales significados, que tal manera de entender y explicar el mundo en cada momento determinado, quede invalidada. Como Tom Crick reconoce en *Waterland*, “eso a lo que llamamos civilización, eso que llevamos construyendo desde hace tres mil años ... es un bien precioso. Un artificio –tan fácil de derribar– pero precioso” (239-40 [306]). Sean más o menos objetivos, sean juzgados como portadores de mayor o menor carga de verosimilitud, el ser humano se ve obligado a recurrir a estos sistemas de significación para construir historias. Sin embargo, esas historias sobre las que caminamos, al igual que los Fens, no son tierra firme, no son una ciencia objetiva y científicamente demostrable, pero tampoco agua insípida que ondea a la merced de los influjos de un relativismo absoluto y anárquico. Nuestras historias son –no podemos perder de vista el título de la novela de Swift– una *tierra de agua*, un terreno pantanoso, liminal, donde, a pesar de la fragilidad que han adquirido conceptos como verdad, referencia y objetividad, podemos pisar para seguir forjando nuestras identidades. Katherine Hayles, desde una postura claramente

postmoderna, afirma que “el lenguaje desnaturalizado es lenguaje entendido como suelo pintado bajo nuestros pies mientras colgamos suspendidos en un vacío”. Acto seguido reconoce que “[n]o podemos prescindir de la ilusión de ese suelo, porque necesitamos un lugar desde el que hablar. Pero [ese lugar] queda colocado entre paréntesis porque sabemos que se trata sólo de una pintura, no de un suelo natural” (1990: 269). Nuestro entendimiento de ‘lo real’ –presente o pasado– siempre será una interpretación, algo que podría denominarse *una metáfora ‘real’*, una historia que nos contamos para no precipitarnos al vacío arreferencial y asimbólico del silencio.

Ahora, para concluir, retomemos a la pequeña diosa de piedra que aquella niña cavernaria desenterrara al comienzo de esta historia a la que vamos a imponer un final. La pequeña piedra había pasado de simbolizar a la diosa de la fertilidad a tener como referente la imagen de una madre desaparecida. Un simple objeto, gracias a la carga semántica con que la niña lo había dotado, atesoraba sus experiencias vividas junto a su madre y, junto a otras historias que hablaban de otras personas, incluso de los grandes seres mágicos que traían la caza, el día y la noche, era capaz de recrear toda la urdimbre de relaciones interpersonales que conformaban no sólo el pasado de la pequeña, sino su identidad y la de todo su clan. Las cosas no han cambiado tanto hasta el día de hoy. Aún nos vemos apremiados por esta urgencia que nos impele a forjarnos una identidad a través de nuestra memoria, individual y colectiva. No importa si esta memoria es interpretativa, selectiva y subjetiva, tampoco que no existan *hechos* en la experiencia pasada, sino acontecimientos y vivencias no narrativizadas que, después de ser visitadas una y otra vez, se hacen indistinguibles de la ficción.

Nos guste o no, vivimos inmersos en una existencia postmoderna donde la fisura entre ‘lo real’ y su representación es cada vez más evidente en todos los niveles y desde todas las disciplinas. Esta condición postmoderna nos abarca con sus brazos abiertos a la salida del sol y nos da las buenas noches cuando éste se oculta. ¡Alto! Detengámonos para considerar por un momento el carácter retórico, autorreferencial y, por tanto, inventado que determina a la última oración. Por una parte, un concepto abstracto como *la condición postmoderna* carece de brazos que poder abrir y de aparato fonador con que darnos las buenas noches. Por otra, aunque nuestra niña cavernaria estuviese convencida de que aquel astro incandescente *salía* por un extremo de la cúpula celeste y *se ponía* por el otro, esta creencia perduraría sólo hasta que Copérnico, entre otros, nos previniera de que aquel desplazamiento del sol no era más que una ilusión normalizada. Tras este breve análisis, y a pesar de que nos haya hecho aún más conscientes del carácter esencialmente discursivo de nuestro lenguaje y del significado que a través de él (re)creamos, nada nos impide insistir en la falacia del mito geocéntrico y en el uso metafórico que continuamente hacemos de las palabras movidos por nuestra necesidad de dotar a ‘lo real’ de un significado.

Las teorías críticas surgidas en el seno de la postmodernidad han posibilitado continuos ejercicios de autorreferencialidad, acompañados del consiguiente cuestionamiento y dismantelamiento de los andamiajes, mecanismos y manipulaciones que subyacen en todo constructo humano. También nos han hecho más conscientes de que, dada nuestra condición de animales que cuentan historias, no tenemos más alternativa que vivir lo que Graham Swift denomina “una vida anfibia” (1984: 207 [267]), una existencia entre la realidad experimentada a través de los acontecimientos

vivididos y la ficción inherente a las historias de que nos valemos para imponer orden, sentido y coherencia a esa experiencia caótica con el fin de hacerla comprensible, aunque no haya salido jamás de nuestras mentes. Swift deja claro que, debido a esta ineludible condición anfibia en la que nos movemos, en cada una de las narraciones forjadas por el ser humano, sea cual sea su vehículo de transmisión y naturaleza, “la historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula” (1984: 208 [268]).

OBRAS CITADAS

- Ackroyd, Peter (1993) [1985]. *Hawksmoor*. London: Penguin.
- Ankersmit, Frank A. (1990). "Reply to Professor Zagorin". *History and Theory* 29: 275-296.
- Barnes, Julian (1989). *A History of the World in 10½ Chapters*. London: Jonathan Cape, Ltd.
- Barthes, Roland (1981) [1967]. "The Discourse of History", trans. Stephen Bann. *Comparative Criticism: A Yearbook* 3. Ed. E. S. Shaffer. Cambridge: Cambridge UP: 7-20.
- Baudrillard, Jean (1990). "Simulacra and Simulations". *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Oxford: Blackwell. 169-187.
- Bennett, Tony (1991). *Outside Literature*. London: Routledge.
- Byatt, Antonia S. (1990) *Possession: A Romance*. London: Chatto and Windus, Ltd.
- Coetzee, J. M. (1987) [1986]. *Foe*. London: Penguin.
- Derrida, Jaques (2005) [1967]. *De la gramatología*. Trad. O del Barco y C. Ceretti. México: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Elton, Geoffrey (1991). *Return to Essentials*. Cambridge: Cambridge UP.
- Foley, Jack (1999). "Interview with Gerald Vizenor". *Mythosphere* 1.3: 304-317.
- Foucault, Michel (1981). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon.
- Fowles, John (1969). *The French Lieutenant's Woman*. Boston: Little, Brown and Company.
- Fuentes, Carlos (1977) [1975]. *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral.

- Gasiorek, Andrzej (1995). *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Ginzburg, Carlo (2009) [1976]. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del s. XVI*. Madrid: Ediciones Península.
- Graff, Gerald (1973). "The Myth of the Postmodern Breakthrough". *TriQuarterly* 26: 383-417.
- Hayles, Katherine N. (1990). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell UP.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1997) [1944]. *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso Books.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Iggers, Georg G. (1997). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. London: Wesleyan UP.
- Jenkins, Keith (1995). *On 'What Is History?'* London: Routledge.
- (1991). *Re-Thinking History*. London: Routledge.
- Joyce, Patrick (1991). "History and Post-Modernism". *Past and Present* 133 (November): 204-9.
- Kellner, Hans (1982). "The Politics of Interpretation". *The Politics of Interpretation*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.
- Lacan, Jacques (2001). *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. London: Routledge.
- Lalonde, Chris (1997). "The Ceded Landscape of Gerald Vizenor's Fiction". *Studies in American Indian Literature*, 2nd ser., 9 (Spring): 16-32.

- Lea, Daniel (2005). *Graham Swift*. Manchester: Manchester UP.
- Lee, Robert A., ed. (2000). *Loosening the Seams: Interpretations of Gerald Vizenor*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Liotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge UP.
- Rushdie, Salman (1981). *Midnight's Children*. London: Penguin.
- Said, Edward (2003) [1978]. *Orientalism*. London: Penguin.
- Searle, John R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: Simon & Schuster.
- Spiegel, Gabrielle M. (1992). "History and Post-Modernism". *Past and Present* 135: 194-208.
- Stanford, Michael (1998). *An Introduction to the Philosophy of History*. Oxford: Blackwell.
- Stone, Lawrence (1992). "History and Post-Modernism". *Past and Present* 131: 189-194.
- Swift, Graham (1992). *El País del agua*. Barcelona: Anagrama.
- (1984) [1983]. *Waterland*. London: Picador.
- Thomas, D. M. (1982) [1981]. *The White Hotel*. New York: Pocket Books.
- Thomson, Rosemarie Garland (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP.
- Touraine, Alan (1995). *Critique of Modernity*. Oxford: Blackwell.

- Unamuno, Miguel de (2005) [1895]. *En torno al casticismo*. Ed. Jean-Claude Rabaté. Madrid: Cátedra.
- Vizenor, Gerald (1990). "Socioacupuncture: Mythic Reversals and the Striptease in Four Scenes". *Crossbloods: Bone Courts, Bingo, and Other Reports*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 83-97.
- (1993). *Summer in the Spring: Anishinaabe Lyric Poems and Stories*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Vizenor, Gerald and Robert A. Lee (1999). *Postindian Conversations*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- White, Hayden (1973). *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- (1978). *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Windschuttle, Keith E. (1994). *The Killing of History: How a Discipline Is Being Murdered by Literary Critics and Social Theorists*. Sydney: Macleay Press.

DE CUERPO PRESENTE: PRÓTESIS, PLIEGUES Y LA NUEVA CARNE

Carolina Sánchez-Palencia Carazo

La medicina define al “cuerpo extraño” como cualquier elemento ajeno a nuestro organismo que penetra y se aloja en éste con mayor o menor fortuna como huésped; pero podríamos ir más allá y aventurar que “cuerpos extraños” son también todos aquellos que habitan más allá de nuestras fronteras anatómicas. Y si seguimos indagando, podemos concluir que incluso nuestro propio cuerpo puede hacerse “extraño”, si ejercemos sobre él una mirada distanciada, descreída, desnaturalizada. Quizás sea ésta una buena premisa: extrañarnos de nuestro cuerpo; poner en cuestión las ideas recibidas y los significados ineludibles asociados a la ética cartesiana; ésa que siempre ha privilegiado la mente, el alma o el espíritu a expensas de la materialidad de la carne. No hay que olvidar que la somatofobia, bien asentada en el imaginario cultural de Occidente, se ha basado precisamente en el intento de neutralizar las bajas pasiones o apetitos carnales que pudieran desviar o distraer al *homo cogitans* de su actividad intelectual. Sin embargo, como en el caso de la sexualidad en el siglo XIX, al cuerpo puede aplicársele lo que Foucault llama la “hipótesis represiva”, dado que es precisamente el intento de silenciamiento por parte del poder lo que da lugar a un incremento de debates y prácticas en torno a ese tema. De hecho, en los últimos treinta años hemos asistido a tal proliferación de discursos filosóficos sobre el cuerpo y sus significados que podemos incluso hablar de una verdadera “resurrección de la carne”, aunque no desde luego en el sentido de la ortodoxia cristiana, sino más bien para referirnos al hecho de que el cuerpo ha pasado de ser

“el gran ausente de los discursos sociales” a ser objeto de escrutinio ya no sólo científico sino cultural, y por lo tanto atravesado por una multitud de disciplinas que van desde la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología, la historia del arte, la semiótica, la informática o la publicidad entre otras. Disciplinas que nos ayudan a entender cómo a partir de sus progresos y de la transferencia de conocimiento entre unas y otras es posible elaborar y reformular nuevas teorías y políticas del cuerpo.

El cuerpo es nuestro referente más inmediato y cotidiano, el lugar donde se fundamenta o se realiza la identidad del sujeto, aquello que más evidentemente nos define, nos contiene y nos delimita; la forma en que nos presentamos ante el mundo, y también la forma en que representamos el mundo.

Sin ir más lejos, el cuerpo es inseparable del lenguaje mismo y ambos comparten una retórica que en el habla cotidiana hemos naturalizado pero que sugiere una identificación entre, por ejemplo, las partes de un texto y la anatomía; así, hablamos del encabezamiento, los apéndices, o las notas a pie de página, pero también del cuerpo del texto o del corpus literario. Igualmente, nos servimos de las partes del cuerpo para expresar estados emocionales, condiciones o sentimientos que en principio nada tienen que ver con lo somático. Así decimos de alguien que “no tiene un pelo de tonto” o “no tiene dos dedos de frente”; que “habla por los codos”, “tiene la cabeza muy dura”, o “la mano muy larga”; que estamos “hasta las narices” o “metidos hasta el cuello”, que tenemos “algo en la punta de la lengua” o bien “metido entre ceja y ceja”; que nos “han puesto los dientes largos” o nos “han dejado con la miel en los labios”; que “seguimos al pie del cañón” o que “tenemos las carnes abiertas”. El isomorfismo entre el funcionamiento del mundo y la estructura orgánica

de los seres humanos explica también un determinado orden social y político en términos de metáforas corporales: ser “cabeza de gobierno”, “mano derecha del presidente”, “mantener la frente alta”, o “no vivir de rodillas”, son algunas de las posibilidades por las que el cuerpo se transforma en un símbolo de la sociedad misma. En definitiva, lo que estas construcciones idiomáticas evidencian es una conexión íntima entre lo textual o lo verbal (i.e., la forma en que representamos el mundo) y lo anatómico; una conexión que podemos rastrear hasta el inicio y origen de todas las cosas, pues la Biblia ya nos dice que “al principio fue el verbo” y que “el verbo se hizo carne”. De hecho, el cuerpo también nos sirve para comprender lo invisible e inmaterial, y eso explica que en casi todas las mitologías los dioses se encarnen para presentarse ante los mortales, desde Zeus asumiendo formas humanas o animales para seducir a las ninfas, a Jesucristo, que es Dios corporeizado en el vientre inmaculado de María para sufrir y morir en la cruz, y así redimir a la humanidad.

Y a pesar de esa ubicuidad de lo corporal, hemos naturalizado de tal manera lo que somos, de qué estamos hechos y cuáles son nuestras funciones que somos reacios a poner en duda, extrañarnos o revisar los cambios con los que cada momento histórico y cada sociedad ha ido reformulando sus representaciones corporales. Se trataría pues de convertir el cuerpo en objeto de escrutinio no sólo científico sino cultural. Un planteamiento constructivista que nos llevaría a considerar que, incluso aunque asumamos que hay una materialidad biológica previa al discurso, la forma en que la percibimos, la usamos y nos relacionamos con ella, siempre está determinada por la cultura.

Hablamos del cuerpo como significante, es decir, como soporte material de determinados significados, como síntoma

de la cultura y sus prácticas cotidianas: los cuerpos maquillados, tatuados, mutilados o transformados por *piercings* o cirugía nos hablan de la interacción y del encuentro, una visión en la que el cuerpo ocupa un espacio central como soporte de lo individual y lo colectivo, como marca tanto de integración como de exclusión social. Aquí quizás convenga recordar el concepto de “estigma” en el sentido en que lo usaban los griegos, es decir, como una serie de cortes o quemaduras en el cuerpo que advertían que el portador, ritualmente deshonrado, era un esclavo, un criminal o un traidor, a quien debía evitarse, especialmente en lugares públicos.

En esta línea constructivista que se opone al biologicismo y al esencialismo, quizás sean los argumentos de Michael Foucault los que merezcan una mayor atención por ser los que más claramente han influido a críticos y filósofos contemporáneos. En *Vigilary Castigar: Nacimiento de la prisión*, Foucault lleva a cabo un examen de todas aquellas instituciones de confinamiento --prisiones, hospitales, asilos, escuelas, conventos-- que fueron fundamentales en la constitución de ese cuerpo dócil y disciplinado, base de la sociedad burguesa racionalista (39-74). Este planteamiento que Foucault llamó el “biopoder” evidencia que, lejos de ser esencial, inmutable y universal, el cuerpo tiene una historia, y que se trata en gran medida de una historia de vigilancia encaminada a configurar un individuo controlado y supervisado por una serie de regímenes de poder, como son la religión, la ciencia o el arte, regímenes que actualmente han derivado en nuevas formas de disciplina --mercado, tecnología, moda-- para adaptarse a la nueva sociedad de consumo, pero que ejercen sobre los cuerpos esa misma función normativa. Recuérdese, por ejemplo, cómo recientemente se ha intentado homogeneizar el sistema de tallas de ropa catalogando a las mujeres españolas

en tres morfotipos: campana, diábolo o cilindro.

Y es que los cuerpos femeninos han sido doblemente objeto de estas prácticas disciplinarias, por lo tanto es lógico que las primeras en reivindicar una nueva representación del cuerpo en el lenguaje y en la cultura fueran las feministas, por entender que las mujeres siempre han sido oprimidas y excluidas a causa de la biología. Por ello, uno de los primeros compromisos en la agenda del feminismo fue desligar el componente biológico (sexo) de los significados culturales a él asociados (género). Con ello, se empezaba a cuestionar explícitamente la visión esencialista del cuerpo como algo natural e inmanente y se proponía abordarlo desde su status de construcción histórica.

Y así al menos parece haberlo entendido una parte de la crítica feminista –bautizada por Elizabeth Grosz como “body feminism”-- que a partir de los años 80 se ocupa, desde distintos ámbitos, en re-pensar el cuerpo femenino, aquello que, según Estrella de Diego, siempre nos ha definido pero nunca nos ha pertenecido: “Los cuerpos femeninos acaban por ser lo que la mirada del poder quiere o puede construir, quitando y poniendo según convenga, desposeyendo a las mujeres de aquello que supuestamente es lo único que han poseído, de aquello que la historia les ha dicho que es su misma esencia” (29). Dado que no existe cuerpo sin mirada que lo represente y sin lenguaje que lo nombre, y que en este caso, ambos son instrumentos de poder, será necesario desde el feminismo romper la mirada dominante e inventar un nuevo lenguaje. Y en esa tarea se empeñó el feminismo francés de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig--, quienes, partiendo de los estudios psicoanalíticos de Jacques Lacan, empezaron en la década de los 70 a proponer una inscripción literal y metafórica del cuerpo femenino en la escritura.

El objetivo es, por tanto, re-significar el cuerpo femenino y sus discursos asociados, pero esta tarea no está exenta de polémica: si efectivamente el cuerpo femenino ha sido —y sigue siendo— un instrumento de represión, ¿puede ahora utilizarse como soporte de la transgresión? ¿es posible plantear una política corporal alternativa? ¿pueden las mujeres reivindicar y recuperar su propio cuerpo para la cultura, y convertirlo en una de esas metáforas rebeldes, plurales y renovadoras? Lo cierto es que a menudo los productos finales de la transgresión, aunque eficaces como bofetada estética, resultan ambiguos y problemáticos, porque es muy difícil romper la mirada dominante e introducir nuevos significados. ¿Cuál es finalmente la diferencia entre una imagen de la pornografía para hombres y algunos de los cuerpos segmentados que utilizan las artistas contemporáneas? Parece obvio que la intencionalidad es diametralmente opuesta: la iconografía de las mujeres desea desenmascarar los trucos del poder a través de sus propias estrategias subvertidas.

Un claro ejemplo de este ejercicio de deconstrucción es el que lleva a cabo Annie Sprinkle en su “Anatomy of a Pin-up Photo”, al tomar uno de los temas clásicos en la historia del arte, la lección de anatomía, para, en este caso, diseccionar no un cuerpo real sino toda la imaginería de la fotografía erótica. Vestida y maquillada como la típica chica del calendario, Sprinkle se autorretrata acompañando su imagen sensual y morbosa de irónicas anotaciones al margen en las que va desmontando uno a uno todos los artilugios de una feminidad que queda reducida a pura mascarada: las pestañas y las cejas son falsas; el corsé oculta una barriga prominente, y está tan ajustado que casi le impide agacharse y respirar con normalidad; las botas de caña y tacón de veinte centímetros son una tortura que hacen imposible caminar y prácticamente mantenerse en

pie. Así, estableciendo una especie de diálogo entre lo real y lo artificial, el deseo y la repulsión, el *pin-up* pasa del ámbito de lo visible al de lo legible, de manera que lo “real” (alusiones al vientre abultado o el pecho caído, por ejemplo) se formula en el plano de la escritura, y es desmentido por lo ideal, que se relega al plano de la imagen. “La visualidad del cuerpo erótico se convierte, gracias al humor de Sprinkle, en una suerte de ejercicio performativo, en una recodificación de lo corporal a partir de la puesta en escena y deconstrucción de los códigos de la representación erótica” (Giménez Gatto “Cuerpo explícito”) El cuerpo erótico y al mismo tiempo deserotizado de Annie Sprinkle se convierte en un texto indiscreto, que cuenta lo que no debe, lo que no se espera de él (que es proyectar la mirada de placer de la fantasía masculina), un texto/cuerpo que rebasa sus propios límites y se sirve de otros discursos (la ironía, la crítica feminista, los debates sobre pornografía, etc.) para resignificarse.

El de Sprinkle no es un caso aislado sino más bien característico de todo un proceso de desnaturalización que afecta a nuestra forma de entender los cuerpos en la cultura contemporánea. El cuerpo, tradicional soporte de la identidad, contorno de un sujeto estable y definido, se ha convertido en “campo de batallas ideológicas”, como reza el famoso poster de la artista norteamericana Barbara Kruger “Your Body is a Battleground” (1989) donde una leyenda radical, que claramente nos remite al estilo agit-prop, acompaña a la fotografía de un rostro de mujer dividido donde se superponen el negativo y el positivo de una imagen queriendo significar precisamente ese lugar de la negociación, el conflicto y la indefinición con que el pensamiento contemporáneo quiere representar la anatomía humana y sus discursos asociados. Conviene recordar que la obra fue compuesta para apoyar la

marcha de los movimientos de mujeres a Washington en 1989 en su reivindicación de derechos reproductivos como el aborto regulado o el control de la natalidad, por lo que cuestiones relativas al poder y la explotación de los cuerpos femeninos están claramente formulados en esta pieza que combina los recursos de la publicidad con los de la propaganda política.

Como en el caso de Sprinkle, en su combinación de lenguajes y formatos, Kruger nos remite al concepto de intertextualidad (aquel según el cual los textos están presentes en otros textos hasta el punto de que las fronteras entre unos y otros se vuelven indiscernibles) como herramienta para repensar nuestros cuerpos y la manera en que nos relacionamos con ellos. Al igual que ya no puede hablarse de un texto libre de intertextos, una especie de “Texto Alfa” no informado ni mediatizado por otros textos o discursos, tampoco podría pensarse en un cuerpo “natural” previo o ajeno a los discursos culturales e ideológicos que nos ayudan a percibirlo.

Es evidente que las nuevas tecnologías como la robótica, la telemática, la cirugía o la biogenética nos ofrecen la posibilidad de transformar los cuerpos congénitos e incluso prescindir de ellos, pero esta realidad también se acompaña de fenómenos tan característicos de la cultura postmoderna y las sociedades postindustriales como la disolución de la identidad o el descentramiento del sujeto, todo lo cual nos obliga a repensar el cuerpo en su dimensión simbólica y a destacar su cualidad problemática y alejada de las certezas ontológicas de otros tiempos. Los debates éticos y mediáticos provocados por cuestiones como el derecho al aborto, la eutanasia o el suicidio asistido, las leyes anti-tabaco, el dopaje, el uso de tejidos fetales o de células madre, la ingeniería genética, la clonación, las madres de alquiler, la objeción de conciencia a los trasplantes, la mutilación genital por motivos religiosos, o

el uso del cuerpo para la experimentación, la pornografía, la publicidad, o el arte (recuérdese, por ejemplo, la controversia surgida en algunas de nuestras ciudades respecto la plastinación de cadáveres humanos con ocasión de la exposición *Body Worlds*) evidencian que el cuerpo no puede separarse de su dimensión simbólica, histórica, social, económica y cultural, y que, ni la carne, ni la anatomía recubren la complejidad de la corporeidad humana que se teje en un “conjunto de sistemas simbólicos”. Una de las preguntas clave que se hace Donna Haraway es ¿por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel?, y sobre todo en la postmodernidad donde han surgido tantas subjetividades diferentes, apoyadas en corporealidades nada ortodoxas (305). En la mejor definición de lo que es un intertexto, el cuerpo se dibuja con los otros y es, al mismo tiempo, el lugar de la diferencia individual y del cruce con los otros.

Desde luego, la idea de cuerpo como “commodity”, objeto de intercambio o mercancía de consumo no es nueva, si tenemos en cuenta toda la teorización marxista que analiza el trabajo humano dentro de las sociedades industriales y cómo éste deja de ser parte de la vida cotidiana y se convierte en un alienante bien comercial. Por cierto, que también en este ámbito se emplea la retórica del cuerpo para referirse al proletariado como “mano de obra” o “braceros”. Las fotografías de Sebastiao Salgado, por ejemplo, a las que resulta difícil mirar con indiferencia, nos devuelven a la materialidad del cuerpo para esculpir sobre él las marcas del sufrimiento, el dolor y la extenuación en su colección *Workers*. Como señala Eduardo Galeano, frente a la exhibición morbosa y rentable de la miseria, la cámara solidaria de Salgado no viola el alma humana sino que reclama su dignidad, y ahí radica precisamente su belleza (77-92).

De forma mucho más extrema, en la actualidad observamos cómo la anatomía se ha ido tornando en objeto de consumo. Pensemos, como sugiere Mark Dery, en el mercado de órganos, semen, sangre, óvulos, fetos, tejidos, vientres, células, y en los contextos más futuristas hasta conciencias o mentes descargadas en microchips; todo un catálogo de mercancías que, sin embargo, no nos deben hacer olvidar la fisura entre el primer y el tercer Mundo, si consideramos que el milagro económico, científico y tecnológico de unos países se produce a expensas de la degradación de otros (256). Se ha hablado del cuerpo ante la barbarie, del cuerpo como lugar de la fragilidad humana y como recordatorio ineludible de lo real, de ahí que sus representaciones tengan ese valor político en la medida en que son utilizadas para influir en nuestras opiniones y en nuestros actos. Observar los cuerpos vulnerados en Vietnam, Auschwitz o Abu Ghraib, nos convierte en testigos presenciales de la tragedia y el horror y esa visión sirve para remover nuestras conciencias ante esta barbarie que, sin el testimonio del cuerpo explícito y visible, pasaría desapercibida.

Pero más allá de esa dimensión política de los cuerpos me gustaría volver sobre ese complejo proceso de “desnaturalización” o “extrañamiento” que tiene lugar en los distintos ámbitos del pensamiento contemporáneo y que, en lo que al cuerpo se refiere, se manifiesta en los distintos intentos de deconstruir esa lógica cartesiana basada en estructuras binarias —salud/enfermedad, entero/fragmentado, normal/anormal, mortal/inmortal, masculino/femenino, homosexual/heterosexual, uno/otro, propio/ajeno—destinadas a configurar determinadas versiones de lo corporal a expensas de otras, convirtiéndose así en un ejercicio de poder y exclusión. Parece evidente que en este nuevo escenario, el cuerpo no está fina-

lizado y todos podemos añadir nuestra propia marca, nuestro propio signo de identidad en tanto que lo anatómico se convierte en la materia manipulable y transformable para la persona que lo habita.

Desde este punto de vista podemos decir que estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el que el cuerpo postmoderno pasa de ser “lugar de la identidad” (entendiendo identidad como concepto ontológico y referido a las esencias, a los significados fijos e inmutables) a “escenario de la performance” (entendiendo performance como ejercicio de provisionalidad, precariedad, mutabilidad). Otra manera de ver esta transición es partir del cuerpo como significante (es decir, síntoma y sustento de la raza, el género, la clase, la nacionalidad, la sexualidad, etc.) para llegar a un cuerpo des-significado de sus antiguas esencias y re-significado por las nuevas tecnologías y nuevos soportes. Uno de estos cuerpos re-significados es el de Michael Jackson a quien Cecilia Bartoli considera el “auténtico castrato postmoderno” y cuya estética aparece como epítome de toda forma posible de mutación, precursor, como apunta Baudrillard, de un mestizaje perfecto entre el blanco y el negro, lo masculino y lo femenino, el niño y el adulto; su reconstrucción total —aclaramiento de la piel, desrizamiento del cabello, cirugía plástica en todo el cuerpo— ha hecho realidad el sueño (quizás a la vista de su trágico final debiéramos preguntarnos si no es un sueño fallido) de una existencia más allá de todas las razas (1991: 9).

Esta es sólo una de las nuevas anatomías que comienzan a surgir —cuerpos digitalizados, travesties, prótesis, cyborgs, cuerpos monstruosos o abyectos y hasta el no cuerpo— que prefiguran un nuevo escenario o, al menos, presentan una alternativa a los modelos vigentes. Y para analizar algunas de ellas es interesante partir de los planteamientos de Baudrillard

en torno a la idea de simulacro, simulación o hiperrealidad, dado que podrían aplicarse a fenómenos como la transexualidad o a marcos teóricos más amplios como la política postmoderna del cuerpo que aquí tratamos de esbozar.

Si partimos de lo que Baudrillard llama “ruptura de la representación” quizás podamos apreciar la cualidad “hiperreal” de las drag queens, drag kings o los transexuales, en cuanto que estas figuras ponen de manifiesto que ni la masculinidad ni la feminidad existen como identidades reales adscritas a una anatomía determinada, sino más bien como signos auto-referenciales, ilusiones o en última instancia, mascaradas de las identidades de género normativas. El hecho de que estas representaciones irónicas se produzcan sobre el cuerpo de hombre o de mujer (y no precisamente sobre el que el espectador esperaba) supone un cuestionamiento de la tradicional adscripción de significados de género a uno u otro sexo biológico y ofrece una noción performativa (no esencialista o biologicista) del cuerpo. Cuando los/las drags o travesties juegan con las expectativas y estereotipos de género, ubicándolos en un cuerpo de sexo contrario, todo el imaginario cultural que los ha sustentado se viene abajo, y se hace necesaria una mirada paródica a las nociones más hegemónicas de masculinidad o feminidad y a la forma en que éstas se han ido esculpiendo en los cuerpos sexuados. Estas prácticas paródicas tratan de demostrar que los significantes masculinos pueden desprenderse de un cuerpo de varón y re-ubicarse en un cuerpo de mujer y viceversa. Pero, ¿qué sucede con el significante masculino por excelencia, el falo? El uso de un pene postizo o dildo suscita una serie de cuestiones relacionadas con el deseo y la orientación sexual. Si para algunos supone reforzar la simbología falocéntrica y la supuesta envidia del pene, para otros (y éste sería el sentido que aquí nos interesa) constituye

un mecanismo que deconstruye una determinada definición genérica asignada a los genitales masculinos (identificada con el poder, el dominio, etc.). La apropiación paródica de aquello que siempre había dictado los términos de la diferencia sexual y, según Judith Butler, su re-ubicación en un cuerpo de mujer es un subversivo ejemplo de la plasticidad e inestabilidad de ese símbolo hasta ahora incuestionable (1993: 57-59). Al cambiar de contexto (físico, pero también ideológico), el falo también es privado de su autoridad patriarcal hasta el punto de convertirse en un fragmento sustituible, transferible, expropiable, prescindible.

Lo cierto es que, en cualquiera de sus versiones, la prótesis se ha convertido en todo un icono de la postmodernidad: pone en cuestión la idea del sujeto autónomo de la modernidad y privilegia la noción del sujeto como puerto, aquello a lo que se pueden enchufar e incorporar prótesis y dispositivos periféricos. Además de ser copias cuyo original se ha perdido (y me remito otra vez al simulacro de Baudrillard), las prótesis aparecen como ejemplo de la confusión entre lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno, lo natural y lo artificial, lo presente y lo ausente, representando, en última instancia, la ruptura de los límites discretos del cuerpo. En este contexto, lo discreto no tiene tanto que ver con el exhibicionismo (otra característica del cuerpo postmoderno) como con los límites. De hecho ya no podemos hablar del cuerpo como “templo” o “fortaleza”, dado que éste ha dejado de ser una entidad cerrada, con fronteras definidas y perfectamente reconocibles. Nuestros cuerpos son más bien sistemas abiertos que se prolongan al exterior y que permiten la inclusión de elementos ajenos que los modifican.

La sustitución de unos fragmentos orgánicos por otros inorgánicos es consustancial al desarrollo mismo de la huma-

nidad y como tal reflejada en los mitos, la literatura y la cultura popular de todos los tiempos. Desde las alas de Ícaro, hasta el garfio del Capitán Garfio, desde la pata del capitán Ahab a los muñones recosidos de la criatura de Frankenstein, desde los dedos de Eduardo Manostijeras hasta las utopías futuristas de Cronenberg, la prótesis es la manifestación material de un sueño, el de mejorar, adaptar o modificar nuestros cuerpos, que culminará en la figura del ciborg, ese ser híbrido, bricolado que integra al humano y a la máquina. Pero en este contexto, esta desmembración puede servir para ilustrar la idea de un sujeto y una identidad igualmente incompletos, protésicos, reemplazables.

Por otra parte, la fascinación por el fragmento es una característica de la cultura y el arte contemporáneos. En la pintura y fotografía del siglo anterior al siglo XX fragmentar el cuerpo habría sido indecente, puesto que el objetivo de los artistas era crear una estética de la figura. Es cierto que existían, por ejemplo, estudios de manos o cabezas, pero no tenían la categoría o el valor de obra de arte, se trataba de bocetos que formaban parte del proceso de creación. A medida que avanza el siglo XX, la tendencia científica a fragmentar el tiempo, la materia y el espacio en unidades cada vez menores, así como la mirada de los pintores cubistas y futuristas contribuyeron a una visión más fragmentaria del cuerpo, como puede apreciarse en “Las Señoritas de Avignon” de Picasso. Asimismo, en la medicina, el arte, el cine, la fotografía, la literatura o la publicidad cada vez más imágenes del cuerpo, pedazos de carne humana son objetivados, cuantificados y disociados del todo al que pertenecían. Cuando la fotografía contemporánea nos ofrece imágenes de fragmentos corporales, por un lado podríamos decir que nos encontramos ante imágenes decididamente “realistas”, sin embargo la literalidad de estos primeros planos

tiene un efecto perverso: al carecer de contexto —una zona del cuerpo con la que referenciar ese plano— el espectador apenas puede reconocer si se trata de un ombligo, una ceja, un pezón o cualquier otra parte de nuestra anatomía. Paradójicamente, la excesiva “cercanía” de la lente respecto a su objeto provoca un “distanciamiento” del espectador respecto a dicho objeto. Los autorretratos fragmentados de John Coplans o las esculturas gigantescas de Ron Mueck también tienen esta intención desfamiliarizadora, al convertir el propio cuerpo, con sus arrugas, pelos, lunares e imperfecciones en una forma compleja que se aleja totalmente de lo documental, pero en la que lo que nos atrae y nos repele al mismo tiempo es la materialidad, la fisicalidad en bruto. En cualquiera de estos casos, podemos concluir que la sensación de dislocación implícita en una visión fragmentaria es una evocadora metáfora de la condición postmoderna.

El cuerpo humano se encuentra como el punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos y es cierto que a lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado, más o menos antropomórficamente, sin embargo, esa presencia del cuerpo y su percepción por parte de los artistas en la reciente historia del arte —entiéndase por reciente el último tercio del siglo XX y la primera década del XXI—, ha mostrado un cambio más que significativo: el cuerpo ahora es usado no sólo como “contenido” de la obra, sino también como soporte, como lienzo, pincel, marco y plataforma. La artista norteamericana Cindy Sherman se autorretrata reproduciendo las imágenes femeninas dominantes en el canon visual del patriarcado (los cuentos populares, el cine clásico, la historia del arte, la publicidad), convirtiéndose así en objeto y sujeto de la propia representación, y contestando a una tradición que marcaba una clara distinción entre la hegemonía de

la mirada masculina y la pasividad sumisa de la modelo. En la serie “Film Stills”, por ejemplo, Sherman recrea una galería de estereotipos femeninos asociados al cine de los años 50 —el ama de casa, la bibliotecaria sexy, la secretaria, la rubia coqueta--, y aunque las escenas nos resultan familiares, se produce un efecto de distanciamiento que nos obliga a mirar de otra manera. Frente al discurso clásico del retrato, que trataba de capturar el alma del retratado, en todas estas fotografías se genera un vaciamiento de la identidad, dado que mediante disfraces, maquillaje, decorado, maniqués, prótesis, y en definitiva una sofisticada teatralidad, se juega precisamente con la feminidad como mascarada, como algo culturalmente construido, que no revela, sino más bien oculta, a la mujer real.

Cindy Sherman ha sido relacionada con el movimiento llamado Body Art, un grupo de artistas empeñados en rebasar los confines del cuerpo dócil y disciplinado para producir un cuerpo abyecto, grotesco y anatómicamente incorrecto, obligando a la mirada a encontrarse con algo que no espera en un lugar en el que no espera encontrarlo. Quizás el más conocido sea el ejemplo de Orlan, por ser su trabajo pionero en lo que ella misma, en su manifiesto, llamó “arte carnal”, y que, en palabras de esta performer francesa, no es sino un autorretrato en el sentido clásico, ubicado entre la figuración y la desfiguración, aunque realizado con la tecnología contemporánea. En un claro desafío a lo natural y lo congénito, el cuerpo de Orlan se convierte en algo “modificado y recién hecho” cuando, durante años se somete a distintas operaciones de cirugía estética, que, con la ayuda de la anestesia epidural ella misma va retransmitiendo mientras lee en voz alta pasajes de Julia Kristeva, Antonine Artaud y otros pensadores contemporáneos. Como en el principio de Zeuxis, el objetivo era crear a la mujer más hermosa, a partir de las partes más bellas de las

mujeres más hermosas que jamás han existido. Así, en esta especie de homenaje macabro a la historia del arte que combina la belleza con el horror, ha ido reconstruyendo, fragmento a fragmento, sobre su propio cuerpo, el canon estético femenino: la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Geròme, la nariz de Diana de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y la barbilla de la Venus de Botticelli. Unas imágenes así casi nos obligan a apartar la mirada con desagrado, pero en definitiva lo que Orlan nos está mostrando a través de su broma siniestra es la imagen más cruda y explícita de un fenómeno cada vez más frecuente en las sociedades capitalistas contemporáneas que se llaman civilizadas. A este respecto resulta muy interesante la denuncia de Naomi Wolf al modelo feroz —por inalcanzable— que plantea la industria de la moda obligando a las mujeres a regímenes perniciosos, desórdenes alimenticios, peligrosísimas operaciones de cirugía estética, así como ritos iniciáticos enormemente traumáticos; en definitiva un modelo tiránico, sustentado por prácticas disciplinarias basadas en criterios de exclusión, carencia e inadecuación. Habría que añadir que actualmente ese canon de belleza ha adquirido una dimensión digital en la medida en que el modelo ideal de un cuerpo y un rostro perfectos está diseñado por un programa informático que corrige los rasgos de los pacientes.

Orlan y otros Body Artists nos enfrentan a la supuesta paradoja de que la incorporeidad o desaparición última del cuerpo implícita en la era de lo tecnológico parece conllevar el retorno siniestro de la materialidad de la carne, y ahí es donde encontramos a David Cronenberg como uno de los profetas de la Nueva Carne, una estética que, básicamente aboga por la superación de la naturaleza. En sus películas de terror y ciencia ficción este director de cine canadiense muestra todo un

catálogo de mutaciones e hibridaciones (humano con mosca, humano con máquina, humano con humano, hombre con mujer) bastante significativas de la crisis de la identidad post-moderna. Para Cronenberg los lugares de lo monstruoso ya no son las tinieblas o el espacio exterior, sino el propio cuerpo y sus apéndices. Algo parecido podría decirse del artista suizo H.R.Giger, seducido por la sensualidad de lo tecnológico y diseñador de biomecanoides, como puede apreciarse en toda la iconografía que creó para la película *Alien*, una criatura que provoca pesadillas futuristas pero inspirada en los terrores del pasado, y más concretamente en las fantasías masculinas sobre la sexualidad femenina. De hecho, el simbolismo sexual y la imaginería en torno a la penetración constituyen uno de los más potentes leitmotifs de la película. La nave alienígena se presenta como una metáfora del cuerpo femenino al que se accede mediante puertas vaginales, se evocan imágenes intrauterinas y de regresión al estado embrionario, como la de la sala los huevos extraterrestres, y en última instancia, el temor a la castración, encarnado en la doble mandíbula del alien, que nos remite a una inmensa y terrorífica vagina dentata.

En este catálogo de nuevas anatomías tenemos que detenemos también en la figura del ciborg (literalmente organismo cibernético) aunque implícitamente ya nos hemos referido a ellos al mencionar la importancia de la prótesis o la interacción del cuerpo con las nuevas tecnologías. En este punto, ya no podemos decir que los ciborg “están entre nosotros”, sin más bien que “somos nosotros”. No han bajado de un platillo volante, sino que, como dice Donna Haraway, forman parte de nuestra postmoderna naturaleza. A la vista de que cada vez un mayor número de nuestras funciones mecánicas y cognoscitivas están siendo usurpadas por la tecnología, en algunos ámbitos empieza a hablarse del cuerpo post-humano como

aquel que ha sido modificado en su corporeidad (mediante un hueso sintético, un marcapasos, un implante de silicona o un cambio de sexo).

Si, el cuerpo humano, heredado y natural se ha vuelto obsoleto e insuficiente, la sociedad tecnolozada exige una modificación corporal, un cuerpo ampliado, y en este sentido ha surgido toda una tendencia tecnófila que incluye a artistas, críticos y científicos que basan su trabajo en la asimilación de la tecnología como forma de superar las limitaciones de nuestra anatomía. Para estos autores el cuerpo es una especie de vestigio arqueológico, prueba de la existencia de una antigua humanidad (que podríamos calificar de civilización asentada en lo corporal), que busca pasar a un nuevo estadio en el que la mente se ha liberado de los límites corporales. (Nótese que, paradójicamente, se trataría de una vuelta al dualismo cartesiano, aunque ahora con una dimensión virtual). Por ejemplo, podemos destacar las prótesis e implantes del australiano Philippe Stelarc, donde la extensión y “amplificación” anatómica (en forma de una Tercera mano o Tercer Oído) se nos presenta como una modificación del cuerpo en toda regla, quedando éste como una entidad híbrida, combinada, donde la metamorfosis permite nuevos diseños para adaptarnos a nuevas condiciones: hipogravitación, simultaneidad, velocidad supersónica o visión lateral entre otras.

En línea con las teorías de Haraway hay algunas ciberfeministas que prefieren, en vez de cuerpo, hablar de corporeización (embodiment/disembodiment) un nuevo concepto surgido de la pérdida de seguridad ontológica que acompaña a todo este proceso de desnaturalización que hemos analizado, y que implica que somos “sujetos situados” capaces de asumir posiciones, identificaciones, representaciones múltiples y provisionales, como las que ofrece, por ejemplo, el ciberespacio,

que libera a los usuarios de las limitaciones físicas (lugar y tiempo) y fisiológicas dado que en el espacio virtual se han borrado los rostros, el estado de salud, la edad, el sexo, la configuración física, etc.

Manuel Castells llega a hablar incluso de una verdadera “revolución sexual” producida por las nuevas tecnologías de la comunicación, a las que, por cierto, accedemos protésicamente, con el uso de máscaras o avatares, es decir, identidades ficticias. Estas prácticas permiten que el deseo se desvincule de sus tradicionales significados patriarcales: la familia, el matrimonio, el discurso sentimental o la heteronormatividad. El hecho mismo de que en estos contextos virtuales a los que cada vez nos incorporamos más activamente desaparezcan las marcas de género ha dibujado la posibilidad de un futuro agénérico.

Pero lo cierto es que más que una descorporeización, lo que tiene lugar en la realidad virtual y otras simulaciones electrónicas como chats y videojuegos es más bien una re-conceptualización del sujeto genérico y de su anatomía, pero en ningún caso, como auguran los nuevos profetas del apocalipsis electrónico, su desaparición.

Internet, por ejemplo, está llena de descripciones corporales y de cuerpos que interactúan, y el hecho de que las identidades sean construidas y ficticias no quiere decir que sean acorpóreas ni anónimas; el cuerpo, lejos de desaparecer en la red, se recrea de distintas maneras. Los emoticonos, por ejemplo, sirven para suplir el componente gestual visible en la comunicación cara a cara (llanto, risa, emoción, acercamiento, alejamiento, deseo, etc.). Por otra parte, es interesante comprobar cómo en el desarrollo actual de las modernas tecnologías de lo virtual se produce una progresiva “encarnación”, que consiste en un creciente acoplamiento del cuerpo a los

sensores y expositores de la interfaz. A esta relación se refiere Frank Biocca con el término de “compromiso sensorial”, y puede verse en algunos casos: en el grado de fidelidad sensorial mediante el cual la resolución y el color en el canal virtual, por ejemplo, se acercan cada vez más a nuestra visión real; en la potenciación de los canales sensoriales comprometidos con el entorno virtual y supresión de los no comprometidos, como sucede en el cine, donde la oscuridad y el Dolby Surround exacerbaban vista y oído anulando los demás sentidos; o en el compromiso motor que permite que el movimiento y la actividad corporal formen cada vez más parte de la interfaz, mediante herramientas que van desde el ratón o la pantalla táctil hasta los videojuegos que implican al cuerpo, de manera que los cambios de posición del cuerpo se corresponden con cambios en la interfaz (piénsese en la tecnología de algunas videoconsolas como la Wii).

En cualquier caso, frente a estas pesadillas futuristas sobre la desaparición final del cuerpo, su fisicalidad vuelve a aparecer (en forma, por ejemplo, del dolor, el propio y el ajeno) como el mejor recordatorio de lo humano, de lo real. Al igual que Roland Barthes, Mikhail Bakhtin o Julia Kristeva conciben el texto en términos de red y se valen precisamente de este modelo para describir la intertextualidad, es necesario abandonar la idea de cuerpo discreto y autónomo para integrarlo en una trama de circuitos interconectados, una representación que tiene su expresión más dramática en la expansión de la enfermedad del Sida que ha debilitado las fronteras tradicionales del cuerpo discreto y atravesado los límites sexuales, raciales, sociales y económicos. En esta misma línea me gustaría terminar con un poema que el fallecido Harold Pinter leyó con ocasión de la concesión del Premio Nobel de Literatura 2005 a través de una videoconferencia (una suerte de irónica

telepresencia porque la enfermedad terminal no permitió al cuerpo del dramaturgo viajar a Estocolmo). En un contexto, como el de la guerra donde prolifera el lenguaje eufemístico y la abstracción para ocultar el horror (piénsese en términos como “daños colaterales”, “fuego amigo”, o “ataque preventivo”) el poeta, en contraste con el título de carácter abstracto (“Muerte”) que no se refiere a nadie y que nos incluye a todos, elabora un interrogatorio interesándose por las vicisitudes de ese cuerpo muerto, que son a veces cuestiones de tipo práctico, pero que con ese énfasis en la materialidad, nos devuelven a lo real y en última instancia nos remiten a la iconografía cristiana del “Ecce homo”, es decir, la presentación del cuerpo lacerado de Cristo para reivindicar su humanidad.

“Muerte”

¿Dónde se halló el cadáver?

¿Quién lo encontró?

¿Estaba muerto cuando lo encontraron?

¿Cómo lo encontraron?

¿Quién era el cadáver?

¿Quién era el padre o hija, o hermano
o tío o hermana o madre o hijo
del cadáver abandonado?

¿Era ya un cadáver cuando fue abandonado?

¿Fue abandonado?

¿Quién lo abandonó?

¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje?

¿Qué le hizo declararlo muerto?

¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver?

¿Cómo de bien conocía al cadáver?

¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver?

¿Lavó el cadáver?

¿Le cerró ambos ojos?

¿Enterró el cuerpo?

¿Lo dejó abandonado?

¿Le dio un beso al cadáver?

(Harold Pinter, 2005)

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean (2001). "Simulacra and Simulations".
Selected Writing. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford
University Press: 169-187.
----- (1991). *La transparencia del mal: Ensayo sobre los
fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Biocca, Frank. (1997). "The Cyborg's Dilemma: Progressive
Embodiment in Virtual Environments". *Journal of
Computer-Mediated Communication* Vol. 3, No. 2
September. [http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.
html](http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.html)
- Butler, Judith (1993). "The Lesbian Phallus and the
Morphological Imaginary". *Bodies that Matter*. New
York: Routledge.
- Castells, Manuel (1999). *La era de la información: economía,
sociedad y cultura*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI.
- De Diego, Estrella (1993). "Ver, mirar, olvidarse,
reconstruirse". *100%*. Consejería de Cultura de la Junta
de Andalucía e Instituto Andaluz de la Mujer: 28-35.
- Dery, Mark.(1998). *Velocidad de escape: La cibercultura en el
final del siglo*. Madrid: Siruela.
- Foucault, Michel (2006). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la
prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Galeano, Eduardo (1992). "Las fotografías de Sebastiao
Salgado: La luz es un secreto de la basura". *Ser como ellos y
otros artículos*. Madrid: Siglo XXI Editores: 77-92.
- Giménez Gatto, Fabián (2007). "Cuerpo explícito: anatomías
de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan
y Orlan". *Discurso Visual: Revista digital*. Nº 9 Diciembre.
[http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/
agofabian.htm](http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agofabian.htm).

- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: U of Indiana P.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Orlan. (2001) *Carnal Art*. Miriapodus Film.
- Pinter, Harold (2005) Nobel Lecture.
Trad. <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/perfiles/124/>
- Ruiz Mantilla, Jesús.(2009). “Entrevista: Cecilia Bartola, Mezzosoprano” <http://www.elpais.com/articulo/cultura>
- Wolf, Naomi (1992). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Anchor.

LA ALTERIDAD, LA ALIENACIÓN Y EL
POSTMODERNISMO
EN LA NOVELA INGLESA CONTEMPORÁNEA

Brian Crews

El postmodernismo tiende a cuestionar las nociones tradicionales acerca de nuestra visión del mundo y las formas de representarlo. La disyunción entre el lenguaje y la realidad, nuestra incredulidad acerca de la autoridad de cualquier discurso, o una nueva noción de la historia que ahora se considera como ficción son algunos aspectos que influyen sobre el escepticismo que caracteriza la postmodernidad. Se empieza a tener una visión cambiante del mundo, de la naturaleza del ser, y de la identidad; hasta se cuestiona qué entendemos por la referencialidad (parece ser que no conocemos el mundo, sino formas de representarlo), para luego descubrir que no podemos conocer la realidad ya que resulta estar siempre ausente de nuestras representaciones de la misma.

Anteriormente a las nuevas tendencias de la psicología, nuestra noción de la identidad había sido que el individuo era un ser único, que detrás de las falsas apariencias existía una esencia del yo. El psicoanálisis de Freud buscaba lo mismo a través de la interpretación de los sueños: el verdadero ser. Sin embargo, se han desbancado estas ideas para considerar que el yo se conoce a través del otro; que el individuo no es único, sino una serie de individuos que existen en función de su relación con los demás: el individuo es, por tanto, plural, heterogéneo, y siempre otro. Vemos que, en la era de la llamada postmodernidad, ha habido no solo una serie de cambios de actitudes hacia la representación de la realidad sino también de la identidad: las relaciones entre el individuo y el mundo

y también la relación entre el discurso y la realidad se han replanteado; hasta se cuestiona en qué consiste el significado y la naturaleza de la significación.

Desde el siglo XIX, existen varias teorías que han tenido grandes repercusiones sobre el pensamiento y sus aplicaciones en la postmodernidad. Sirven para entender nuestro lugar en el mundo y las relaciones entre las personas: en particular, consideraremos las nociones de la alienación y, lo que es más reciente, de la alteridad. El concepto marxista de la alienación contribuye a varios planteamientos nuevos acerca de la relación del hombre con su entorno y consigo mismo e influye sobre el pensamiento de los *Situationists*, Jean Baudrillard y otros. Para ellos, nuestra sociedad es la sociedad del espectáculo donde la imagen ha sustituido la realidad; esto se refleja también en la narrativa postmodernista.

Asimismo, consideraremos cambios en el pensamiento humano desde *La fenomenología del espíritu* de Hegel, que influye sobre las ideas de Feuerbach y Marx referente a la alienación, además de resaltar los cambios en las posturas del psicoanálisis después de Lacan; también veremos cómo las posturas acerca de la naturaleza del lenguaje han cambiado desde Saussure y Derrida y que para ellos, como para Wittgenstein y Heidegger, el lenguaje es realmente lo que constituye el mundo: hablamos de una nueva forma de conceptualización.

Todos ellos han contribuido al pensamiento postmoderno y ejercen una gran influencia sobre la crítica y los textos literarios que resaltan estas nuevas ideas. En la crítica cabe destacar una noción de la alienación en la literatura que es la de Bertolt Brecht que está derivada de Viktor Shklovsky: para ellos lo literario es procurar volver el mundo y la experiencia extraños, lo que Shklovsky llama la *desfamiliarización*, a través de la representación (5-24). Para ver cómo esto funciona en

los textos literarios, trataremos varios ejemplos: algunas de las novelas de Martin Amis y Will Self presentan una visión satírica del mundo; en ellas, sus personajes viven en un estado de alienación pero tarde o temprano descubrimos que no son como antes habían pensado; son otros.

Para tratar las teorías sobre la identidad, su relación con el otro y si podemos conocernos a nosotros mismos, un posible punto de partida son las ideas de Jacques Derrida. Empezamos aquí precisamente porque su obra implica la deconstrucción de las ideas anteriormente aceptadas dentro de la filosofía occidental para proponer la imposibilidad de descubrir algún concepto del significado o de la verdad que no dependa de la noción de la diferencia; rechaza los conceptos de algún último significado transcendental y por tanto de la noción de la esencia. Como respuesta a, o desarrollo de, las ideas de Ferdinand de Saussure, ratifica que un signo únicamente adquiere algún significado a través de su posición diferencial dentro del sistema del lenguaje. Es decir, no existe relación alguna entre el signo y algún referente extra-lingüístico (en Sarup: 3). La palabra como signo es arbitrario y su significado depende de su relación con otras palabras dentro del sistema que es el lenguaje. Cualquier lengua es un constructo ontológico independiente que se auto-regula. Por tanto, no existe ninguna relación con el mundo o, si se prefiere, con algún significado o referente real. El significado de la palabra depende de su diferencia con las demás palabras, pero su significado también depende de su definición a través de las demás palabras. Por este motivo, Derrida utiliza el término *différance* para resaltar que el significado, cualquiera que sea el ámbito de su aplicación, depende de la diferenciación pero que también está siempre diferido sin llegar a algún significado final o definitivo (“La Différance” [1972] en Thiher: 87-89). Por tanto, y de

igual manera, en el ámbito que nos concierne a nosotros, podemos decir acerca de la identidad que la deconstrucción de la metafísica occidental realizada por Derrida significa que no es posible llegar a conocer la identidad que está siempre pospuesta e igualmente dependiente de la diferencia. Esto también implica que la identidad únicamente se conoce a través del otro.

Un filósofo que trata de forma más directa el tema de la alteridad, de este deseo o necesidad de conocerse a uno mismo a través del otro es Emmanuel Levinas. En uno de sus trabajos ha comparado la alteridad con la búsqueda de la caricia (en el estudio del mismo nombre) que es la búsqueda de lo desconocido: si la caricia desconoce lo que busca, lo que se busca es “siempre inaccesible, siempre por venir” (Levinas, 1993: 133), lo cual recuerda a la noción de *différance* de Derrida ya que esta noción de la caricia siempre difiere el conocimiento del otro. Por tanto, para él nunca se llega a conocer al otro ni a uno mismo, ya que sólo nos conocemos a través del otro. En su ensayo sobre Proust, “El Otro en Proust” de *Nombres Propios*, Levinas opina que la enseñanza más profunda de Proust está en situar lo real en una relación con lo que sigue siendo siempre otro, con el otro como ausencia y desconocido (en Weller: 11, y Levinas, 2008). Esta relación entre el yo y el otro, entre la presencia y la ausencia obviamente sigue siendo problemático.

Thomas Docherty tiene un enfoque que se centra más sobre lo literario. Considera que en el siglo XVIII la noción del carácter fue algo formalmente estático y que el desarrollo del carácter dependía de la revelación de una realidad latente detrás de las apariencias. Es decir, se evitaba la temporalidad y el cambio. Hoy día, según Docherty, la noción del carácter en la literatura está basada en la idea de la *différance* y, por

tanto, la sencilla dicotomía entre la apariencia y la realidad se cuestiona particularmente en la novela postmodernista (40). Si el carácter se basa siempre en la *différance* nunca está completo, sino siempre en proceso, siempre ausente. Acerca de este tema, hace referencia a Frederic Jameson que considera el carácter como un constructo y resalta como Jameson opina que el sujeto individual de la literatura burguesa del XVIII no sólo es algo del pasado, sino que también es un mito que nunca existió en la realidad (38). Para Docherty, entonces, la ética de la alteridad también es un proceso en el cual la producción de la identidad está siempre diferida. No existe una identidad propia y presente que se determina empíricamente ni una identidad transcendental, la identidad solo puede encontrarse a través del otro en forma de historia. De esta manera la identidad se descubre a través de la diferencia y debe entenderse en términos del otro (41).

Según estos criterios, el carácter en la literatura postmodernista deja de ser homogéneo y evita la noción de un *yo* esencial. Los personajes, por tanto, se caracterizan por la diferencia y no por la identidad, pero no sólo con otros personajes, sino también con sus propias supuestas identidades. La supuesta homogeneidad de un personaje desaparece a favor de una serie de narraciones que refieren a éste y que hace que su identidad se difiera, que sea siempre pospuesta (Docherty: 63). En este tipo de narrativa, el personaje conoce el yo a través del otro, aunque también se conoce a través de las categorías del discurso y de la representación ya conocidas.

Ha habido una serie de aplicaciones de esta forma de pensar por parte de teóricos de la filosofía y de la literatura. Por ejemplo, Émile Benaviste considera, como otros, que el ego es un constructo lingüístico y que yo no soy yo, sino lo que llamo yo: esto nos conduce a la conclusión de que

el yo existe como parte de un discurso que necesariamente depende de algún complemento, *tú*, el otro (en Siemerling: 7). Una manifestación de esta idea aparece en el *dialogismo* de Mikhail Bakhtin: él afirma que nuestro habla (que en el fondo constituye al individuo), se forma a través de muchos discursos y que es, por tanto, lo que se traduce como una *heteroglossia* (“Discourse in the Novel” en Bakhtin: 263). Según esta idea, existe una continua interacción de distintos discursos en distintos contextos que conduce a la noción de que el yo también sea *heteroglot*, o plural, y que existe a través de una serie de constructos (y también una serie de contratos sociales) constituidos por discursos diversos que varían con los distintos momentos de encontrarse con el otro, que está igualmente construido.

Sin embargo, Winifred Siemerling (10) también afirma que conocemos la alteridad a través de nuestros propios códigos; es decir, entendemos el otro desde nuestra propia percepción del yo, que se realiza en función de lo conocido. Una vez más parece que lo único que conocemos de *verdad* son las formas, las convenciones para representar las ficciones que son nuestro mundo y a nosotros mismos.

La noción de la alienación no es realmente contemporánea. Se usó por primera vez por el filósofo Hegel y posteriormente por Feuerbach para después formar parte de la teoría de Karl Marx (véase Gouldner: 177-198). Hablaremos ahora de algunas de estas nociones pero cabe destacar que desde los años 60 la alienación es un concepto fundamental en el pensamiento de los *Situationists* que se ve reflejado en *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord y en el pensamiento de Jean Baudrillard. Básicamente, todos estos autores explican los motivos de por qué nos sentimos como extraños o fuera

de lugar dentro de la sociedad y por qué observamos nuestras propias acciones como si fueran de otro.

Según Hegel, de donde procede la noción originalmente, las personas, a través de su actividad, crearon una cultura que posteriormente se percibió como una fuerza ajena a la que estaban enfrentadas. La alienación es, entonces, la condición de estar enfrentados a poderes ajenos a su propia creación y dominado por ellos. (Gouldner, *ibidem*). Para Marx, las personas están ajenas a su trabajo y a los frutos de su trabajo. En la sociedad capitalista, el trabajo asalariado se ha convertido en la forma más profunda de la alienación ya que el trabajador vende su labor como una mercancía. El capitalista es el propietario del proceso de trabajo y el producto del trabajo es ajeno al trabajador: se convierte en el producto del capitalista. Además el trabajador está alienado del mismo acto de producir y de sus compañeros ya que realiza trabajos aislados y no conoce el producto final. Su trabajo no sirve para cumplir con la necesidad, ni es una expresión de la naturaleza humana; sólo sirve para ganarse la vida. Por tanto el dinero se convierte en la esencia alienada del trabajo y logra dominar al trabajador, ya que se convierte en la esencia de su vida. En la sociedad capitalista, entonces, el dinero es el fin del trabajo, e, irónicamente, el dinero sólo sirve para comprar los productos del trabajo. Es significativo que Marx, en el primer capítulo de *Das Kapital* hace referencia al fetichismo de la mercancía, ya que parece que el hombre alienado trabaja únicamente para comprar o consumir estos productos, frutos de la labor de los trabajadores (Gouldner, capítulo 6). Lo anterior tiene una gran influencia sobre las ideas expuestas a continuación.

Jean Baudrillard describe nuestra sociedad así: todo se ha convertido en un producto comercial/mercancía y esto incluye hasta las cualidades abstractas como el amor, el bien,

y el conocimiento que también se venden y se compran. Ya no se distingue entre el área de la producción económica y lo que tiene que ver con la cultura y la ideología (Baudrillard, 1975). En esta sociedad la imagen se ha convertido en la mercancía más importante. Pero la imagen o el signo ya no tienen una función referencial y vivimos en un mundo de apariencias. Afirma que ahora vivimos en la era de la simulación: el signo se ha convertido en su propio simulacro (Baudrillard, 1983: 10); nuestras vivencias no se experimentan en directo, sino de segunda mano; nuestra vida es un simulacro. En la comunicación, en nuestras relaciones, en todo somos participantes y nos observamos como si formáramos parte de un *reality show*. Hoy en día este proceso ha conducido a una situación en la cual nos observamos a nosotros mismos, separados de nuestra experiencia. Según Baudrillard, el simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero. (Baudrillard, 1983: 1).

A finales de los años 50, se formó el grupo *Situationists International*, un grupo subversivo, una mezcla de marxismo y anarquismo. Criticaron la sociedad consumista moderna por alienar a las personas y convertir sus vidas en una búsqueda de productos comerciales sin sentido. Guy Debord fue su líder y intentó convertir SI en una organización política. Es significativo que había asistido a una serie de conferencias de Henri Le Febvre, en las cuales participó Jean Baudrillard, entre 1957 y 1958. La finalidad era liberar al hombre de la alienación del trabajo, del fetichismo del consumismo y del dinero. Debord, en *La Sociedad del Espectáculo*, considera que las relaciones sociales están mediadas por imágenes. Éstas separan a las personas; convierten a las personas en estereotipos que ocupan un papel determinado: somos lo que

hacemos (el trabajo que hacemos) y las cosas (productos) que consumimos.

El epígrafe del libro está tomado de Ludwig Feuerbach del Prefacio a la segunda edición de *La Esencia del Cristianismo*:

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado. (en Debord: n.p.)

Esto anticipa el pensamiento de Baudrillard divulgado posteriormente y está claramente influido por las nociones de la alienación propagadas por Marx. En todos los casos los seres humanos están separados de sus propias existencias.

Bajo la influencia de los anteriores, en *La sociedad del espectáculo*, Debord elaboró una serie de aforismos que describen nuestra sociedad del espectáculo, que describen el estado de alienación de las personas. He aquí algunos ejemplos:

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.
(1)

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que seudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes

del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. (2)

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. (4) (Debord: n.p.)

Así que, la vida se vive de segunda mano a través de las representaciones ya que la vida o el mundo se han convertido en objeto de contemplación. La relación social entre las personas, dominada por el espectáculo, se convierte, por tanto, en un simulacro.

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye. (18) (Debord: n.p.)

El resultado de todo esto es que lo interior y lo exterior ya no coinciden y el individuo ya no encaja en el mundo. El

lenguaje ya no puede reestablecer la relación entre el hombre y su entorno. Debord insiste que la vida humana es únicamente una vida social y que es, por tanto, una mera apariencia: “Sus diversidades y contrastes son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser a su vez reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (10). La naturaleza de las relaciones humanas también ha cambiado: el espectáculo es una tendencia a hacernos ver el mundo por medio de varias mediaciones especializadas (ya no se puede concebir directamente). Además, Debord sugiere que nuestros gestos ya no son nuestros sino los gestos que otro realiza por nosotros:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. (30) (Debord: n.p.)

Nos hemos convertido en los espectadores de nuestros propios actos. Debord también hace referencia al fetichismo de la mercancía ya que la sociedad ha llegado a ser dominada por los objetos; el mundo ha sido sustituido por la imagen y el simulacro ahora domina la sociedad. El hombre está aún más alienado de la sociedad ya que la sociedad se ha convertido en

un espectáculo basado en la separación, de la misma manera que describe Marx.

Este es el mundo extraño, alienado, de la postmodernidad; también es el mundo que describen los autores que nos conciernen aquí. Sin embargo, antes de considerar algunas novelas que reflejan estos complejos temas, deberíamos mencionar a Jacques Lacan. Él nos enseña que el individuo se define únicamente a través del lenguaje; que no existe ninguna separación entre el ser y la sociedad, ya que él se construye de manera social y lingüística (en Sarup: 6). El ser humano se hace social a la vez que adquiere el lenguaje, y es el lenguaje lo que nos constituye como sujetos. Además, no se puede separar al sujeto de la sociedad. El ser se define entonces en función de su relación con la sociedad, es decir, con el otro. El ser forma parte de una estructura social y ocupa un lugar determinado dentro de ella. Sin embargo, el sujeto no es siempre consciente de la naturaleza de esta estructura: tiene una perspectiva limitada impuesta por el lugar que ocupa en ella (sexo, clase, etc.). Conocerse a sí mismo es únicamente conocer una mirada o un aspecto. No llegamos a conocernos verdaderamente. Si existe alguna estabilidad para el sujeto acerca de su identidad, esto se proporciona a través de los demás (el otro). De hecho, no existe la imagen estable, ya que siempre se interpreta en función de la posible respuesta del otro. Un ego estable es una ilusión.

Por otro lado, el sujeto siempre se convierte en objeto ya que el sujeto no existe excepto como representación y, hasta cierto punto, uno se ve como cree que otros lo ven. La identidad depende, por tanto, del reconocimiento del otro. Asimismo, el deseo humano consiste en la necesidad de ser deseado o reconocido por el otro, aunque esto en sí constituye una forma de negación y cualquier descripción de un objeto

(o persona) se contamina por el deseo del sujeto. Llega a decir que toda acción humana viene del deseo del reconocimiento del otro de una manera u otra y reflejada en la mirada del otro (Lacan, *Ecrits* 1977 en Sarup: 189-90). El sujeto nunca constituye una personalidad total y está siempre separado del objeto de su deseo. Esto puede relacionarse con Jaques Derrida y su noción de que el signo se manifiesta como una presencia ausente, o con las ideas de Michel Foucault que el individuo es un vacío que se llena de discursos varios como la *heteroglossia* de Bakhtin. Como una realidad siempre ausente, o la identidad como producto del deseo, estas nociones nos permiten replantear nuestras nociones del carácter y también de cómo entendemos el carácter de los personajes literarios.

La crítica y la teoría postmodernistas además de la literatura de esta era también reflejan estos cambios en nuestros planteamientos de lo que es y si podemos representar nuestro mundo o nosotros mismos. También empieza a creerse que el mundo y la propia identidad son unos constructos ficticios (Calinescu: 303-4). Si no conocemos el mundo ni a nosotros mismos de alguna forma directa debemos pensar que lo que sí conocemos son las formas o modos de representarlos. Por tanto, construimos mundos convencionales, mundos posibles, pero que también son ficciones (Calinescu: 303-4). El postmodernismo *desfamiliariza*, es decir, hace extraño, según la terminología de Shklovsky, estas circunstancias (5-24).

De igual modo, el postmodernismo, y en particular, la narrativa postmodernista, considera cómo o si puede aproximarse a la realidad o incluso si es posible representar la realidad como tal, ya que siempre existe una diferencia entre la realidad y el conocimiento de la misma. Lo mismo sucede con el individuo. Por tanto, existe en el postmodernismo una tendencia a cuestionar e incluso rechazar las formas

convencionales de la representación como ficticias. Esto conduce a algunas alternativas a lo convencional, entre ellas las perspectivas postcolonial, gay, lesbiana, y feminista, ya que buscan formas alternativas de construir la nacionalidad, la raza y hasta los géneros. Además, parece que la *nueva* conciencia del postmodernismo conduce a la búsqueda de formas alternativas para reflejar la experiencia y la realidad, con la certeza de que la realidad siempre será otra.

Aquí cabe mencionar el hecho de que en el Modernismo se hallaban distintas maneras de presentar una misma realidad. Brian McHale llamaba esto el dominante epistemológico mientras que el postmodernismo se caracteriza por el dominante ontológico, ya que considera que cada individuo crea su propia realidad en vez de tener una perspectiva alternativa de un mundo único (McHale: xii). También podríamos mencionar a Henri Bergson y la filosofía del tiempo psicológico que determina que el tiempo es siempre relativo, que el pasado en ocasiones se vuelve presente, que cada momento volvemos a narrar la ficción que es nuestra vida, desde una nueva perspectiva, conscientes de nuevas relaciones entre el pasado y el presente, aunque nos convertimos, asimismo en un personaje, el protagonista, de esa ficción. En resumidas cuentas, en la postmodernidad, el individuo ya no se considera homogéneo, único, sino múltiple, heterogéneo. Cada vez que se representa el individuo, incluso a uno mismo, este resulta ser otro. Además, la relación con su entorno y con los demás seres es de ser un extraño, así que en estos tiempos el individuo está cada vez más alienado de su entorno.

Ya que ha habido un replanteamiento de la idea de la relación entre la ficción, la realidad y la historia, lo cual conlleva el rechazo de las convenciones que supuestamente nos permitían acceder a la realidad a través de la palabra,

ahora debemos admitir que al construir la realidad o nuestra noción de ella y también de la individualidad, lo que hacemos es construir una ficción. Además, si construimos el mundo en que vivimos a través de la palabra, el mundo se convierte en objeto, y cabe la posibilidad de que no pertenezcamos a él.

Filósofos como Wittgenstein y Heidegger nos indican que el último logos no está en el mundo, sino en el lenguaje; que el logos no es Dios, sino el verbo, la palabra, el lenguaje (en Thiher: 39-41). François Lyotard indica que cada verdad, cada realidad, necesita representarse a través del lenguaje; más aún, necesita de una narrativa para representarse. Por tanto, existe una diferencia entre el lenguaje y el mundo. Nos recuerda que el conocimiento es esencialmente narrativo o que, al menos, necesita una narrativa para legitimarse (Lyotard: 7). Así que el conocimiento de uno mismo o del otro también es esencialmente narrativo.

Asimismo, se puede distinguir entre el ser y lo que es la ficción que se construye a través del discurso. Por tanto, una biografía no es más que un constructo ficticio llevado a cabo a través de fragmentos de anécdotas, cartas, diarios, conversaciones, biografías anteriores, recortes de prensa, y demás: una ficción. Un biógrafo reúne y recompone pero además enlaza los fragmentos con una narrativa que puede que no vaya más allá de la suposición. Hasta esta conclusión también llega una autora inglesa con una novela reciente que trata de este mismo tema: escrita por A.S. Byatt, titulada *The Biographer's Tale* (*El cuento del biógrafo*, 2000), cuenta cómo el afán de contar la verdad conduce a un estudiante de literatura a escribir una biografía con el irónico resultado anteriormente descrito. Por tanto, si el discurso no representa al mundo, sino nuestra forma de entender y representarlo, es decir, las formas y convenciones que nos permiten construir mundos posibles,

pero ficticios, la realidad, por tanto, debe de ser siempre otra, siempre ausente. La novela de Byatt nos indica que hasta en una biografía, que pretende descubrir la identidad del sujeto, sólo se puede crear una ficción (posible) hecha de otras narraciones (también ficciones) y de la mera suposición: el sujeto de esta biografía también se queda en el misterio, también ausente. Inevitablemente, todo esto nos conduce a la realización de que la distorsión que implica la representación asegura la transformación de la realidad o de la persona.

Debido a todo lo que se ha dicho anteriormente se podría afirmar lo siguiente: yo soy el narrador en primera persona de la ficción en que me convierto en personaje, en protagonista; es decir, en otro. Mi papel cambia dependiendo de mi estado de ánimo, de la manera de unir los fragmentos y de relacionar el pasado y el presente. Mi vida cambia en función de la distancia en el tiempo de los hechos que narro: mis identidad no es singular, sino plural.

En la narrativa postmodernista hay autores que utilizan estrategias innovadoras para resaltar estas nuevas formas de entender la personalidad humana y las relaciones entre las personas con la sociedad y con ellos mismos. Uno de ellos es Martin Amis. Su polémica novela *La Flecha del Tiempo* (*Time's Arrow*, 1991), trata de un médico en Estados Unidos que resulta ser un criminal de guerra nazi huido. La historia está contada al revés, como si de un video dando marcha atrás se tratara: empieza con la muerte del protagonista y en ese momento su "alma" nace y empieza a contar su vida, pero al revés y sin ningún conocimiento previo de ella. Las relaciones causa-efecto también están al revés mientras cuenta su historia desde su muerte hasta su nacimiento. Al principio de la novela, conocemos al protagonista como un médico retirado viviendo en los Estados Unidos llamado Tod T. Friendly. Pero la novela

va hacia atrás en el tiempo hasta que descubrimos que fue en realidad Odilo Unverdorben, un médico implicado en los campos de concentración del Holocausto.

Este proceso demuestra que un entendimiento de lo que sucede en el presente depende de nuestro conocimiento del pasado; sin embargo, en esta novela el pasado existe solo como un presente continuo y cualquier entendimiento del mismo es siempre diferido. Mientras la narrativa progresa hacia adelante, nosotros regresamos en el tiempo para descubrir la verdadera identidad de Tod, que siempre está atormentado por recuerdos que su conciencia o alma (la voz narradora) no puede percibir y nunca entiende, debido a que esta conciencia empieza su existencia al final de su vida (puede significar que Tod no tenía conciencia): no tiene conocimientos previos de nada de lo sucedido en su vida y por tanto no logra entender su presente, y ni siquiera entiende quién es.

Al nacer con su muerte, la voz en primera persona no sabe nada sobre sí mismo: existe una disyunción entre el yo que narra su propia experiencia y el yo que ha vivido esas experiencias, entre la experiencia como tal y el lenguaje que intenta representarla, aunque la voz que intenta dar significado a esa experiencia sea la suya propia. El efecto es como una amnesia: el observador, sin comprender, debido a estas circunstancias, no entiende o malinterpreta sus experiencias y desconoce quién es realmente. No existe una identificación entre el individuo y su conciencia sino una sensación de alienación.

La novela muestra una realidad que se ha vuelto extraña, incluso fantástica (aunque podemos reconocerlo a través de un proceso de deconstrucción y reconstrucción). Cuestiona la lógica que impone las relaciones causa-efecto ya que esa misma lógica puede convertirse en absurda cuando el individuo parte

de una premisa errónea (esto nos permite construir mundos falsos o ficticios, pero lógicos). Por tanto, la técnica de esta novela puede relacionarse con el pensamiento de Jacques Derrida: el significado siempre queda diferido y en la novela nos da la impresión que la misma realidad es algo pospuesto. De hecho, en la novela, debido a la inversión del tiempo, el pasado se convierte en futuro, con la consiguiente implicación que nuestro entendimiento, incluso nuestro conocimiento de la experiencia, también están siempre diferidos.

En una exageración clara de la inevitable disyunción entre el yo-narrador y el yo de la experiencia, la voz del narrador se encuentra alienada de sí misma: el yo deja de ser yo y se convierte en un nombre que se llama yo; el sujeto se convierte en objeto, una tercera persona, el otro. De hecho, en esta novela el narrador utiliza la tercera persona para referirse a sí mismo. Esto sugiere que el individuo no es sólo uno sino, por lo menos, dos. Esto también se refleja en otros momentos de la novela cuando, aunque el yo de la narrativa ignora quién es, se refiere a sí mismo en primera persona.

Otra curiosidad es que debido a la cronología inversa, cada momento sucesivo del tiempo presente que retrocede es una novedad, desconocido pero exento de relaciones causales. El conocimiento del ser, por tanto, se convierte en el conocimiento de algún otro: el yo es otro cuyo conocimiento está sujeto al aplazamiento inevitable causado por la cronología inversa, aunque el efecto es hacer que el lector reconsidere la naturaleza de la relación entre el pasado, el presente y el ser, o serie de individuos que conforman la persona de Tod Friendly a lo largo del tiempo. Igual que el yo-narrador no se entiende a sí mismo, no entiende, según nuestra lógica, los sucesos en los campos de concentración en Auschwitz y Treblinka, ya que cree que Tod, ahora Odilo, por fin está ayudando a la gente

que ahora salva de la muerte para que vuelvan con sus familias (recuérdese que todo se cuenta en orden inverso); antes, irónicamente, pensaba que en America, Tod, como médico, cogía a personas sanas para luego producirles lesiones que se llevarían consigo al dejar el hospital.

En esta novela, la razón es algo separado de y posterior a la experiencia y es absurdo buscar preguntas falsas y pseudo-respuestas para darle algún significado a la experiencia (“aquí no existe el por qué” es el título de uno de los capítulos), lo cual recuerda a las ideas de Heidegger sobre *dasein*: el hecho de estar en el mundo parece necesitar alguna explicación; sin embargo, cuando Heidegger utiliza la metáfora del juego de un niño para describir la existencia, descubre que el niño juega simplemente por jugar y el por qué de la existencia desaparece (véase Thiher: 61-62). Es imposible conocer a Tod/Odilo y las razones para sus actos, o que él se conozca a sí mismo. El juicio o entendimiento en la novela, igual que en nuestras vidas, están separados e independientes de nuestra experiencia y es absurdo imponer una causalidad humana sobre ella, ya que son constructos ficticios y las razones que atribuimos a nuestra conducta/experiencia son igualmente ficticias. Tod Friendly es literalmente un muerto viviente pero su conciencia/alma no entiende nada de su vida. Al cobrar vida en el momento de su muerte no podrá llegar a entender ni quién es ni quién ha sido. Con estas estrategias, la novela separa de forma exagerada la experiencia del entendimiento que es siempre posterior a ella.

Asimismo, la novela mira hacia adelante en términos del tiempo (verbal) del discurso pero mira hacia atrás en el tiempo de la historia (de los hechos) en un fútil intento de llegar a comprender la existencia del protagonista (así lo hacemos todos); inevitablemente Tod descubre que es otro (literalmente es Odilo), pero, más simple aún, es que el personaje nunca

puede llegar a entenderse a sí mismo. La sensación de la alienación se intensifica al romper la relación entre la voz (el discurso) y la persona; esto resalta que el entendimiento de nuestra naturaleza está condicionado por la necesidad de narrar nuestro pasado y que esa narrativa es inevitablemente una ficción.

En resumidas cuentas: los procesos mentales están separados de la experiencia (en la novela y en la vida misma). Esto significa que el narrador (y nosotros también) siempre está buscándose a sí mismo para descubrir su identidad (pero irónicamente en tiempo real el criminal de guerra está intentando escapar de su pasado y de sí mismo mientras la novela le lleva hacia ambos). Continuamente, el yo-narrador busca construir una narrativa que explique quién es con unos resultados obviamente absurdos; sin embargo, el hecho de distorsionar, fabricar o transformar la realidad (de forma plural y continua) es común al narrador y a nosotros también. Como el protagonista de una obra del existencialismo, su voz y su discurso están aislados de sí mismo; no tiene conocimiento de su pasado, y se presenta como un extraño en un mundo desconocido, sin esperanza para el futuro: así es el protagonista de esta novela.

Notamos también otro aspecto de la alteridad/alienación: el mundo al revés que presenta el narrador se reconoce; sin embargo, es extraño y la causalidad y lógica inversas chocan con nuestro entendimiento de los eventos del Holocausto. Esto requiere que el lector reconstruya los hechos según nuestros propios criterios. Sin embargo, nuestro mundo lógico y comprensible se vuelve igualmente absurdo al no encontrar ninguna razón para lo ocurrido en los campos de concentración. La lógica en que confiamos no nos permite entender el por qué

y descubrimos que proyectamos las formas, convenciones y leyes en un mundo que probablemente no tiene sentido.

Tanto el yo-narrador como el lector buscan la identidad de Tod/Odilo y sus motivos por actuar cómo lo hizo en los campos de concentración pero ambos llegamos tarde y debemos entender que nuestro entendimiento está siempre separado de nuestras experiencias. En esta novela, Amis muestra cómo tendemos a imponer orden y sentido en un mundo que no lo tiene. Esto es debido a una disyunción entre la experiencia y nuestro entendimiento de la misma, entre la existencia y la narrativa que la permite nacer, debido a que el yo siempre es otro, y a que la alienación del individuo de su entorno no nos permite reconocer un mundo al que no pertenecemos.

Otra novela de Amis, igualmente merecedora de consideración en este contexto es *Éxito (Success)* de 1978. La novela es una sátira en la tradición de Swift que destaca la decadencia y corrupción en nuestra sociedad y trata el tema en distintos ámbitos relacionados con los negocios, los sindicatos, el racismo, los indigentes, la clase alta, etc. También refleja la misma decadencia y corrupción en las relaciones sexuales. Pero como sugiere el título, la novela trata del éxito, del éxito en el sentido material o en las relaciones sexuales (dinero y sexo) como la base fundamental de nuestra noción del éxito hoy en día.

Otro aspecto de la novela, sin embargo, tiene que ver con el miedo en una sociedad donde ya no hay ninguna sensación de permanencia o seguridad, un mundo que ha perdido la inocencia, donde ya no existe ninguna sensación de continuidad. Esto, digamos, es el trasfondo de una novela postmodernista que presenta una realidad plural a través de dos narrativas paralelas que cuentan no sólo dos versiones diferentes de los mismos hechos sino que también pueden considerarse

como dos constructos ontológicos distintos. Además, a lo largo de la novela, la realidad de los hechos cambia para cada uno de los narradores. Esto hace que la realidad e incluso la verdad se conviertan en algo variable y múltiple. A la vez, esta realidad cambiante se relaciona también con la noción de la identidad de los narradores.

A lo largo de la novela descubrimos que la identidad personal de los personajes que narran sus vidas resulta ser un papel que cada uno interpreta y que su identidad es otra distinta de lo que habían pensado; vemos cómo la ficción que cada uno crea a lo largo de la novela se desmorona. Para ampliar el contexto, cada narrativa, como en un diario, y en cierto modo de los diarios de los protagonistas se trata, cada sección va precedida por el mes del año de enero a diciembre: esto sugiere que el momento de narrar cada historia cambia y por tanto las perspectivas de los personajes también cambian en el tiempo. Vemos cómo los acontecimientos posteriores cambian, no sólo la actitud de los personajes hacia el pasado, sino también vemos un continuo desarrollo en los personajes, tanto complementario como inverso: mientras uno va desde el fracaso hacia el éxito, el otro hace lo contrario. El fondo de la cuestión es que ambos narradores construyen su identidad a través de modelos ya existentes, lo cuál indica que ésta es otra: su identidad es distinta a la ficción que cada uno ha creado.

Hay varias pistas en la novela que nos conducen a una serie de conclusiones interesantes/intrigantes pero, primero, conozcamos a los protagonistas: Gregory Riding de clase alta, alto, guapo, un ganador con éxito; y su hermano adoptivo, Terry Service, de clase baja, inseguro de sí mismo, un perdedor. Cada uno describe cómo se conocieron en su niñez y cada uno utiliza una misma frase al hacerlo; en la traducción, esta frase aparece como “se volvió a mirarme

con ojos ausentes” (Amis 2000: 40, 69), mientras que en el original aparece como “stolen eyes” (Amis: 1985: 51, 60) que significa literalmente “ojos robados”, lo cual podríamos interpretar como “una mirada robada”. La implicación aquí es que los dos protagonistas se miran desde la perspectiva del otro; yendo más allá, entendemos que ambos se ven como le ve el “otro” o, de otra manera, como creen que le ve el otro, incluso, como quiere que el otro lo vea. La perspectiva de cada uno no es la suya propia. De nuevo, esto se puede relacionar con la clara diferencia que existe entre el yo-narrador y el yo de la experiencia. En esta novela, el yo se convierte en una tercera persona a través del discurso, algo que se manifiesta en las primeras palabras producidas en la obra: “Terry speaking, I said” (“Soy Terry, dije”). Además, en algunas ocasiones ambos se refieren a ellos mismos (como seres del pasado) en la tercera persona. Por tanto, el yo resulta ser producto del discurso que hablamos, el discurso que construye la identidad y que es, a su vez, una ficción.

Otra indicación de cómo los personajes construyen una identidad aparece durante una conversación entre Terry y su hermana adoptiva, la hermana de Gregory, Úrsula. Ella lamenta su estado de auto compasión y su sentimiento de fracaso, pero durante esa misma conversación nos anticipa lo que averiguaremos más adelante, que esto es una pose, un rol que interpreta, un constructo ficticio: “Terry –dijo ella- debes acabar con eso. Terminarás convirtiéndote en lo que finges ser” (81). La implicación está clara: los personajes construyen una identidad en función de las expectativas de los demás, determinada por la mirada del otro.

Otro aspecto de este tema tiene que ver con la manera de construir sus mundos, sus realidades/identidades. El mundo y la identidad se construyen de manera convencional,

determinado por el modelo que cada personaje utiliza. En el caso de Gregory, su modelo, o sistema, empieza a fallar y el exitoso personaje se convierte en un fracaso, y hasta pierde la noción de su identidad. En el caso de Terry, reemplaza el modelo/discurso del fracasado por un discurso que nos recuerda a su hermano adoptivo al principio de la novela, el discurso del éxito.

Hay también otros rasgos que nos conducen a un mayor entendimiento de la alteridad en esta novela. En primer lugar, cada uno compite con el otro para, a través de sus respectivas narrativas, imponer su visión de la realidad. Existe, por tanto, una especie de rivalidad entre ambos y ésta conduce a distintas versiones de cómo es cada uno desde su propia perspectiva y también desde el punto de vista del otro. A lo largo de la novela, una realidad da paso a otra, una identidad se desmorona para dar lugar a otra. Esto sucede por lo siguiente: desde un punto de vista postmodernista, la noción de inmanencia tiene que ver con cómo la mente humana impone sus propias formas y estructuras sobre la realidad (Hassan: 18-23). La realidad se transforma en función de los deseos o del estado de ánimo de los personajes y, por supuesto, en función del discurso/modelo que ellos utilizan para representar la realidad e incluso a ellos mismos. Así, el mundo de Gregory se presenta como una narrativa pornográfica al principio, o como una película porno, con él como protagonista. Luego descubrimos que todo esto no es mucho más que una fantasía, pero la realidad y su identidad están condicionadas y distorsionadas por ella. El motivo: el éxito o la necesidad de aparentar tenerlo. Terry es todo lo contrario: sus fracasos sexuales, laborales y sus quejas le convierten en una especie de *Angry Young Man* (joven airado) que recuerda a los personajes de Kingsley Amis,

el padre del autor, de los años 50 y 60, y en cierto modo parte de la narrativa de Terry recuerda a su obra.

Sin embargo, como dijimos, Terry adopta un nuevo discurso del éxito mientras el disfraz de Gregory se cae o, mejor dicho, el constructo ficticio de su identidad, o el constructo que ha evitado que conozca su verdadero ser, se desmorona:

¿Qué me sucedió allí abajo?

Todo ha cambiado. No se necesitó más que eso. Todo una corteza protectora ha sido arrancada de mi vida. Nada conserva el aspecto que solía tener. Los objetos familiares se contorsionan ahora con furtiva vida propia (creo que hacen cosas a mis espaldas). Cuando mis ojos pasan sobre los trogloditas, los malvivientes, los animales de la calle –esa gente que antes casi nunca estaba allí– soy irremediabilmente absorbido por ellos y percibo el infierno que son ellos también. Ya no doy nada por sentado: la mínima acción o pensamiento se desmenuza en un millón de contingencias. He salido. Ahora soy uno de vosotros. ¿Cómo se me ha contagiado todo esto? (228)

Hay dos cosas a tener en cuenta aquí y se relacionan con la alteridad y con la alienación respectivamente. Básicamente, el discurso que conformaba su identidad ya no le vale y, sin nada que reemplazarlo, se convierte en otro. Ahora su infierno es verse reflejado en la mirada del otro sin nada que le proteja de ella (lo cual nos recuerda al famoso aforismo de Sartre: “el infierno son los otros”). Pero también se trata de la alienación. Ahora Gregory no pertenece a su entorno. El mundo en que vivía sigue allí, lo reconoce, pero se ha transformado de tal manera que ya no desea vivir en él, lo cual recuerda a Wolfgang Kayser que propone una noción de lo grotesco como un mundo alienado (en *Clayborough*: 71).

En esta novela, Amis continuamente hace alusiones a los distintos modelos o discursos que adoptan sus personajes para indicar como cada uno construye su identidad: por ejemplo, la niñez de Gregory en particular parece algo tomado de Dickens; o Terry describe sus deseos de tener algún pariente misterioso como “fieldingueano” (37); Terry también describe Gregory como “un Fauntlery solemne” (38); y la casa como “un opulento Brobdingnag” (40). La señora Daltrey, el ama de llaves, también entra en su habitación “con empuje dickensiano” (40). De hecho, las vidas de los personajes, y por tanto sus identidades, se resaltan como discurso, como una narrativa novelística, como una ficción que cada uno narra, convirtiéndose en su protagonista. En una ocasión, Terry empieza “Durante mi primera etapa. . . ” (39). Pero esto es una traducción de “During that first chapter” (“capítulo” en el original) mostrando claramente cómo el mismo Terry resalta que su vida es como una novela. Esto recuerda lo que comenta Lyotard (7) acerca de la naturaleza intrínsecamente narrativa del conocimiento y la necesidad de alguna metanarrativa para legitimar los conocimientos. Existe también otro aspecto relacionado con la construcción del ser y que trata de la conciencia de clase. En un momento determinado, Gregory dice que todo es una cuestión de clase y parece que cada constructo ficticio de estos personajes también depende de ello. Desde luego Gregory ha podido adoptar su pose de superioridad y éxito debido a ello, y Terry ha dependido de sus orígenes en una familia humilde para escribir su historia también.

Los ejemplos anteriores sirven para establecer que los protagonistas de la novela son los autores de no sólo una ficción sino una serie de ficciones que pretenden representar sus vidas y ellos mismos. Sin embargo, descubrimos que la verdad es

otra y que cada uno es otro. En particular, Gregory finalmente parece haber perdido cualquier noción de su identidad una vez que su discurso del éxito repentinamente se desvanece. Sin embargo, hay otro momento en la novela cuando parece haber recuperado la noción de quién es:

¿Quién iba a pensarlo?

Ayer de mañana pasaba tranquilamente por la estación de metro camino de la parada de autobús. Tenía un aspecto soberbio, con la capa flameando por detrás, como la de Superman, unas finisimas botas nuevas de piel de víbora, el cabello impecable tras un corte de lujo. En un repentino impulso, me detuve y eché un vistazo a la amarilla gruta de puestos de periódico y máquinas expendedoras de billetes. Una robusta mochilera escandinava, soportando el peso de un voluminoso macuto verde del tamaño de un enrollado colchón de dos plazas (portador, sin duda, de una cocina de campaña y una tienda de tres pisos) me miró con descarado deseo. . . .etc.

.

Valoren el estilo (supongo que ahora será mejor que cambie también eso, ¿no?).

Si se lo han creído, se creen cualquier cosa. Era mentira. La simple entrada del metro me hace mear de aprensión. . . .

Era mentira. Yo digo mentiras. Soy un mentiroso. Siempre lo he sido. Perdón. Aquí van los secretos. (243)

Claramente, Amis hace que su protagonista resalte la estrategia que ha adoptado a lo largo de la novela para hacernos creer la ficción que fue su brillante y exitosa vida.

Al final de la novela, Gregory vuelve a la casa de su niñez, fracasado, huérfano de padre, su hermana suicidada,

y él al borde de la locura. El mundo se ha vuelto ajeno, y él ha perdido cualquier noción de quién es o de quién era. En el caso de Terry es todo lo contrario y su última contribución a la novela lo tiene camino hacia Londres, un hombre de éxito, deseando llegar para disfrutar de sus conquistas sexuales y usando un discurso que reconocemos claramente como el de su hermano. Claro está que Terry ya es, pero siempre ha sido, otro.

En estas dos novelas de Amis, hemos visto cómo el discurso no representa la realidad, sino que evita la realidad. Recordando las nociones de Baudrillard y de los *Situationists*, estos personajes viven un simulacro precisamente para evitar cualquier sensación de alienación.

Otro autor, también polémico, que puede ayudarnos a percibir la influencia sobre la narrativa de las nociones actuales acerca de la alienación y la alteridad es el novelista inglés Will Self. Self casi siempre nos presenta un entorno ajeno, visto desde un punto de vista que parece no pertenecer a él. En *Grandes Simios* (*Great Apes* 1997), describe un mundo al revés en una novela que es una sátira de la sociedad contemporánea. Quizás de una forma aún más exagerada que Amis, Self quiere cuestionar nuestra noción de la identidad y, además, mostrar una visión grotesca de un mundo en el que el sujeto se encuentra alienado: aunque el mundo resulta ser reconocible el protagonista no quiere seguir viviendo en él.

La novela *Grandes Simios* está derivada de forma clara de la película *El Planeta de los Simios* y, de hecho, el narrador alude a la película en varias ocasiones. La novela, en términos generales, describe un mundo al revés y se convierte en una sátira de la sociedad contemporánea. Lo normal es el mundo y la perspectiva de los simios y la visión errónea es la del *humano* que realmente es un simio con problemas psíquicos. Para

orientarnos: la novela empieza con una nota del autor (un famoso chimpancé) donde explica que utiliza un protagonista humano para fines satíricos; aún así, nos extraña cuando, después de la primera sección narrada desde un punto de vista *humano*, la psicosis del protagonista humano se revela; es decir, posterior a la introducción por parte de un autor que claramente nos explica que el mundo en que vivimos es el planeta de los simios y que la visión o perspectiva errónea es la humana, estamos obligados a ver la sociedad a través de esta perspectiva y el mundo, o la sociedad, resulta ser conocido, familiar. Sin embargo, el punto de vista del protagonista, mientras nos describe un mundo bien conocido, resulta ser, en este caso, la perspectiva del otro: él realmente es un chimpancé. Un mundo familiar está presentado desde una perspectiva que lo convierte en extraño aunque este mundo alienado de la novela resulta ser también el mundo en que vivimos. Más tarde en la novela cuando el protagonista descubre que realmente vive en el mundo de los simios este proceso se resalta de nuevo cuando continuamente alude a lo familiar de su entorno aunque esto sólo sirve para exagerar las distorsiones que se han practicado sobre él (223).

Digamos que la novela nos obliga a ver el mundo a través de la perspectiva del otro; sin embargo, la ironía es que el otro resulta ser nosotros mismos. En esto consiste la manifestación de la alteridad en *Grandes Simios*. La novela empieza con dos epígrafes: el primero de Cicerón: “Un simio, una bestia muy poco favorecida. Cómo se nos parece en todo lo demás.”¹ Este es una primera pista para indicarnos que la visión *normal* que permite distinguirnos de los monos no va a servir; resulta que en este caso el otro se parece a nosotros.

1) Las citas de esta novela están traducidas del original por el autor.

El segundo epígrafe es de Kafka: “Cuando vuelvo a casa tarde por la noche de banquetes o reuniones sociales, me espera sentada una pequeña chimpancé medio entrenada y me consuelo con ella como hacen los simios. De día, no aguanto verla, porque tiene la mirada de un animal desconcertado y medio roto en mis ojos; nadie más lo ve, pero yo sí, y no puedo aguantarlo.” Me parece que aquí lo que hace Self es dar un ejemplo, citar una fuente, o reconocer una influencia, que resalta ese momento de reconocer que uno mismo es otro, o de reconocer a uno mismo en el otro. La novela parece dispuesta a resaltar aún más lo que es una desagradable realización acerca de la naturaleza humana. Así que el segundo epígrafe anticipa cómo descubrimos la naturaleza humana a través del otro: a lo largo de la novela, la compleja relación entre la identidad y la alteridad resulta inquietante.

La narrativa presenta un mundo al revés y esto conlleva una continua distorsión. La nota del autor es una declaración de sus intenciones: Will Self, el famoso autor-chimpancé, nos relata que “Mi intención al escribir esta novela no ha sido hacer una simple petición a favor de los derechos humanos, ni el bienestar de los humanos” (vii-viii). A la vez considera que deberían seguir los experimentos sobre ellos para investigar sobre el sida que ahora es el VIC, es decir, el virus de inmunodeficiencia chimpancé y no VIH. También declara que deberían estar salvados de la extinción ya que los humanos pueden “enseñarnos mucho sobre nuestras propias orígenes y naturaleza” (viii). Por supuesto, la ironía está clara: hay un intercambio de perspectivas desde el inicio de la novela; un contraste entre la perspectiva humana y la del chimpancé, pero desde el punto de vista del lector resulta difícil saber con cuál de estas perspectivas debería identificarse.

En su nota, Self (el chimpancé) destaca las diferencias en las jerarquías sociales: la falta de respeto por las jerarquías del dominio; que los humanos son anárquicos porque un grupo intenta imponer sus ideas sobre otro; cuidan sus hijos, pero la monogamia significa que los grupos están muy separados del resto de la comunidad; son muy diferentes debido a la actitud humana acerca del “tacto”: los complejos rituales de espulgar y tocar, que son lo que definen la organización social de los chimpancés, y también la gesticulación están ausentes de la vida humana: esta ausencia es la que hace extraño el comportamiento humano a los chimpancés (Self: ix).² Ver nuestro comportamiento descrito desde esta perspectiva lo hace extraño también para los lectores humanos: en esta novela, el humano es un ser cuya visión de la realidad y cuyo comportamiento resultan ser desagradables para la gente normal, los simios de la tierra. El efecto es hacer que el lector empiece a cuestionar este tipo de comportamiento también.

El protagonista de la novela es Simon Dykes, un artista con éxito que está a punto de montar una nueva exposición. Divorciado con hijos, su novia es una atractiva rubia deseada por muchos. Su vida social les lleva a clubes exclusivos donde el uso y abuso de la cocaína y el alcohol es habitual. Sus amistades son la gente guapa, los yuppies, cuya conversación es de lo más superficial y no se tocan nunca excepto para tener relaciones sexuales. Esto se verá como una gran limitación en la vida social de los humanos. De forma retrospectiva nos damos cuenta de que en muchas ocasiones el comportamiento

2) En el original espulgar aparece como “grooming”: este término que viene de *groom* tiene varios significados: como sustantivo puede referirse al novio en una boda o al mozo que cuida los caballos; debido a esto el acto puede significar “cuidar” en un sentido amplio en ambos contextos. Como vemos, en el mundo de los simios tiene que ver con el ritual de espulgar.

humano (visto desde el punto de vista humano al principio de la novela) se describe de una manera similar al comportamiento de los simios: los niños se comportan como chimpancés; los preliminares antes del acto sexual entre Simon y Sarah se describen como “grooming” (48).³ En el mundo humano, el único motivo para ello es el sexo mientras que en el mundo de los simios lo hacen por respeto, afecto y sin ninguna connotación sexual.

Gran parte del humor e ironía de la novela depende de estas similitudes entre los comportamientos humanos y simios o, al menos, en la forma de describirlos que a veces juega con el significado de las expresiones en distintos contextos. Por ejemplo, en un momento de la novela Tony Figs, un amigo de Dykes, *se presenta* ante él. Desde el punto de vista humano no tiene nada de especial; visto desde la perspectiva simia, presentarse significa mostrar el culo o los genitales como gesto de deferencia al interlocutor dominante. Este tipo de humor vuelve a destacarse cuando se comenta que en la Inglaterra de los humanos los políticos lamen el culo de forma figurada y no literalmente como en el mundo de los simios. Aunque todo esto resulta gracioso, Self realmente resalta que el comportamiento humano es extraño, o que resulta serlo cuando se cambia de perspectiva y nos vemos como el otro. Digamos que la novela resalta las similitudes entre el mundo humano y el mundo simio pero también resalta las limitaciones de la vida humana en comparación. De esta manera empezamos a conocernos un poco mejor a través del otro, y también a través de la mirada del otro.

Hasta cierto punto, como hemos comprobado, la novela trata del tema de la perspectiva. Como artista, esta es una

3) Aquí, la forma de cuidar Sarah tiene connotaciones sexuales y el acto se refiere a acariciar.

preocupación para Simon Dykes y se pregunta a sí mismo ¿qué sucedería si perdiéramos el sentido de la perspectiva, si, por ejemplo, sólo pudiéramos ver en dos dimensiones? (1). De hecho, la novela, casi en su totalidad, utiliza una perspectiva distorsionada (tanto en el mundo chimpancé como en el mundo humano). La nota del autor también trata de este tema y explica: “Los chimpancés ahora atravesamos una era en la cual nuestras percepciones del mundo natural están cambiando más rápidamente que nunca. Además, estas mismas percepciones están siendo distorsionadas por nuestras nuevas formas de vida. Algunos pensadores describen nuestra presente forma de vida como poco natural, pero esto es demasiado simple, porque la *chimpanidad* ha sido definida a menudo como este rasgo de adaptación –la capacidad para la evolución social” (vii). Que nuestras perspectivas están cambiando sugiere que nosotros también, y Dykes en particular, al observar a los demás, tiende a resaltar su alteridad –incluso, a veces ve a las personas como animales más que humanos: en una exposición de cuadros observa a una periodista con esta perspectiva alterada: “Simon la miró con su nueva visión sin perspectiva: un hocico, rajado color rojo con pelo animal en lo alto, colmillos, etc.” (5). Dykes ve a la mujer como un animal; de la misma manera el lector está siendo obligado a verse a sí mismo en el otro. En toda la novela observamos la distorsión de lo familiar; estamos obligados a vernos a través de la mirada del otro, a contrastar la perspectiva que compartimos con Simon Dykes en la primera parte de la novela con la visión simia de nuestro comportamiento. El motivo es hacernos ver lo extraño de lo humano: cuando Simon Dykes se despierta en “el planeta de los simios” reconoce su hogar y sus pertenencias pero todo ha cambiado; ha dejado de encajar y no quiere seguir viviendo

allí; su alienación está completa. Irónicamente, este estado de alienación es desconocido para los simios.

El protagonista, Simon Dykes, como dijimos anteriormente, es artista y pasa mucho tiempo observando a los demás. Se describe en estas ocasiones como apartado de las masas. Se siente apartado de los demás en un mundo al que no pertenece. Apartado del resto (esta vez en el mundo de los simios) considera que “hay algo inevitablemente absurdo al contemplar la masa de la *chimpunidad* atendiendo sus asuntos” (225). Por supuesto, en este mundo inverso, el comentario puede aplicarse perfectamente a la humanidad. Relacionados con esto son los cuadros y esbozos de figuras humanas de Dykes: desde el punto de vista de su amigo Tony Figes, también en el mundo simio, dicen algo sobre la *chimpunidad* más claramente que los cuadros de chimpancés. Self, el *chimp*-autor, explica que usa un humano para poder conseguir su sátira (xi); en un mundo al revés, podemos decir que el descubrimiento que Dykes es otro (no es humano sino un simio) refleja lo que hemos considerado como relacionado con la naturaleza de la identidad del individuo; es decir, descubrimos la verdadera naturaleza de Dykes a través del otro; los lectores (simios o humanos) también descubren su verdadera naturaleza en el otro. Will Self utiliza el planeta de los simios para relatar algunas verdades sobre el ser humano.

La historia que nos relata esta novela, revela que Simon Dykes padece un estado de alienación. Su estado le hace verse como un espectador de su propia vida; siente como si formara parte de un espectáculo y se siente enajenado de sí mismo. Parte de esto tiene que ver con el sexo. Su novia, Sarah, considera que “había perdido su suspensión de incredulidad en cuanto al sexo –había dejado de creer en él- podía ver el micrófono en un rincón del recuadro/plano, podía ver la cámara detrás

de los focos” (278). Esto recuerda a la noción de la alienación y de la sociedad del espectáculo, y tiene que ver con lo que llama Dykes una sensación de la “falta de ajuste” (*lack of fit*) entre mente y cuerpo (11-12), algo que se repite con referencias a la dislocación del cuerpo (157): hay un desligamiento entre lo psíquico y lo físico. Ello está relacionado con la sociedad del espectáculo: la idea de que no realizamos el acto sexual, sino que el acto sexual se convierte en un espectáculo, una actuación o una representación. Más aún, lo que hacemos es ajeno a nosotros; nuestras relaciones también: todo se resume en la frase “falta de ajuste.” Dykes vive en un mundo que reconoce pero no pertenece a él; sus actos no son suyos, sino una actuación. Este tema del sexo está también relacionado con Baudrillard y la noción del simulacro.

Simon Dykes termina por reconocerse en el otro y acaba aceptando el hecho que él es otro, que lo que pensaba que era normal no lo era. Además, a través de la yuxtaposición de lo simio y lo humano, la novela continuamente nos hace reconsiderar las nociones aceptadas acerca de la humanidad y las relaciones humanas. En el mundo simio, Simon explica las costumbres de apareamiento de los humanos refiriéndose a la monogamia y a las relaciones de por vida. Esto se plantea como la alternativa humana a la sexualidad simia: un mundo sin amor donde el apareamiento es anónimo y sin sentido. Sin embargo, admite luego la existencia de poligamia y poliandria, y el apareamiento fuera de la relación y, al final, admite que no hay mucha diferencia entre la sexualidad chimpancé y la humana (331). En vez de resaltar las diferencias acaba por reconocer la naturaleza del comportamiento humano en el otro.

Por tanto, el mundo inverso, el otro mundo, se ve cada vez más parecido al nuestro, o nos hace reexaminar nuestras

nociones acerca del mismo. De forma cómica, Self destaca este proceso al hacer a su protagonista ver una película en la tele que resulta ser *El Planeta de los Humanos*. La novela nos obliga a deconstruir y luego reconstruir el mundo desde la perspectiva humana; sin embargo, la ironía es que lo que consideramos normal resulta no serlo. Lo normal, lógico (tocarse, amar libremente, etc.) es del mundo simio, no de la sociedad del espectáculo, y de la alienación de los humanos. El propósito de la novela es hacernos cuestionar nuestros valores y nuestras nociones acerca de la sociedad incluso sobre nuestro comportamiento dentro de la sociedad, y hacernos ver que nuestra forma de ser es “otra” de lo que habíamos pensado. La consecuencia es que nuestra propia naturaleza humana, tal como lo relata Self, resulta ser ajena; la novela resalta nuestra impotencia para encajar o pertenecer en nuestra sociedad para, en fin, afirmar que a todos los efectos el ser humano es un ser alienado.

En estas tres novelas vemos reflejadas las nociones de la alteridad y la alienación como aspectos ineludibles de la vida contemporánea, es decir de la postmodernidad. En ellas, igual que en las visiones de la sociedad y de las personas planteadas por los teóricos, el hombre se encuentra divorciado de la historia, de su entorno y hasta de sí mismo y, como ellos, estos autores también replantean nuestra forma de entender nuestro lugar en el mundo.

OBRAS CITADAS

- Amis, Martin (1985): *Success*. Harmondsworth: Penguin.
----- (1991): *Times Arrow or The Nature of the Offence*.
London: Jonathan Cape.
----- (2000): *Éxito*. Trad. Héctor Silva. Barcelona:
Suma de Letras.
- Bakhtin, M.M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*.
Trans Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin and
London: University of Texas Press.
- Baudrillard, Jean (1975): *The Mirror of Production*. Trans
Mark Poster. St. Louis: Telos Press.
----- (1983): *Simulations*. Trans. Paul Fos, Paul Patton
& Philip Beitchman. New York: Semiotext(e).
- Byatt, A.S. (2000): *The Biographer's Tale*. London: Chatto &
Windus.
- Calinescu. Matei (1987): *Five Faces of Modernity*. Durham:
Duke University Press.
- Clayborough, Arthur (1967): *The Grotesque*. Oxford:
Clarendon.
- Debord, Guy (1998). *La sociedad del espectáculo*. Trad.
Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano.
<http://www.sindominionet/ash/espect.htm>
- Derrida, Jacques (1972): *Marges de la Philosophie*. Paris: Les
Editions de Minuit.
- Docherty, Thomas (1996): *Alterities: Criticism, History
Representation*. Oxford: Clarendon.
- Gouldner, Alvin (1980): "Alienation from Hegel to Marx."
The Two Marxisms. New York: Oxford University Press:
177-198.

- Hassan, Ihab (1987): "Pluralism in Postmodern Perspective." *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu & Douwe Fokkema. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins: 18-23.
- Lacan, Jacques (1977): *Écrits: A Selection*. London: Tavistock.
- Levinas, Emmanuel (1993): *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- (2008): *Nombres Propios*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier.
- Lyotard, Jean François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- Sarup, Madam (1993): *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Self, Will (1997): *Great Apes*. London: Bloomsbury.
- Shklovsky, Viktor (1965): "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Siemerling, Winifred (1994): *Discoveries of the Other: Alterity in the Works of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Bressard*. Toronto: University of Toronto Press.
- Thiher, Allen (1987): *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Weller, Shane (2006): *Beckett, Literature and the Ethics of Alterity*. London: Palgrave MacMillan.

¿ES BORGES UNO DE LOS NUESTROS?

María Caballero Wangüemert

¿Es Borges un autor moderno o inaugura la postmodernidad?

Pregunta comprometida, sin duda: el escritor argentino, aclamado por Genette, Foucault y los estructuralistas franceses como un postmoderno “avant la lettre” en atención a su taller de escritura -que veremos a continuación-, podría considerarse moderno y postmoderno a la vez. Se ha polemizado y escrito mucho al respecto y, sin ánimo de exhaustividad, recogeré aquí argumentos en ambos sentidos. No obstante y reconociendo a primera vista lo postmoderno de su escritura, quisiera subrayar una inteligente acotación de Juan Arana, filósofo que le ha dedicado al menos dos libros, y cuyo trabajo “La superación de la modernidad” arranca con el siguiente supuesto:

Cabe atenerse a la elemental consideración de que modernidad y postmodernidad tienen que ver con la historia y que por tanto son hijas del tiempo, lo cual no les augura una buena recepción en ese denostador de lo temporal que fue Borges. Lo que le fascinaba está más allá del tiempo, sus engaños y asechanzas. (2000: 43)

Es decir, para responder la pregunta ¿es Borges postmoderno, es uno de los nuestros? habría que matizar desde qué óptica fue lanzada, cuánto pesa la intencionalidad del autor en un sentido u otro, lo que en el caso que nos ocupa tampoco resuelve la cuestión: ambigüedad e ironía caracterizan los juegos con el lenguaje de quien, no obstante, permite atisbar un calado mucho más hondo en sus textos, el de las grandes preguntas “metafísicas” bajo la metáfora del laberinto (Dios, universo, conocimiento, el yo). Algo temprano y

mucho más notorio en su poesía, pero en absoluto ausente en la prosa (ensayo, relato). En resumen, tal vez lo acertado fuera no situarse “*detrás* de la modernidad, sino, sencillamente *al margen* de ella” (Arana, 2000: 55).

Aún así ¿cómo lo vivenció el escritor? ¿Cómo lo valoraron sus contemporáneos? Vamos a repasar algunas cuestiones ya sabidas, tratando de poner orden en el asunto que nos convoca.

Borges desconcertó a sus contemporáneos.

Es bien conocida su trayectoria biográfica que él mismo sintetizó muchos años después en *An Autobiographical Essay* (1970): el argentino retorna a su país tras sus años de formación europea (1914-1921) imbuido de vanguardia expresionista y ultra, y dispuesto a ser -como de hecho fue- el padre del ultraismo argentino (1921-1929). Padre y primer heterodoxo porque, mientras embanderaba las paredes de la urbe con ardientes manifiestos vanguardistas, publicaba *Fervor de Buenos Aires* (1923) donde la ciudad no tiene rasgo alguno de ultramodernidad; más bien parece una provinciana herencia de la gran aldea decimonónica, como notaron con asombro sus amigos, Guillermo de Torre a la cabeza. Pero no, no es eso tampoco. Porque se trata de una ciudad vacía, atemporal, desrealizada, por la que transita al “Amanecer” un hablante lírico que parece sostenerla con su vigilia. Una ciudad esencializada, cuyas sucesivas generaciones juegan “El truco”, repitiendo una y otra vez las mismas bazas, mientras confunden su identidad. La ciudad es el soporte de la “durable inquietud metafísica” -como dijera Zunilda Gertel- de un joven Borges más interesado en esos juegos que en el tranvía o la velocidad del recién estrenado siglo XX.

¿Qué ha sucedido entretanto? ¿Por qué ese aparente cambio radical en tan poco tiempo? Tal vez el secundario, culto y cosmopolita joven Borges no buscara el progreso ni la vistosa y deslumbrante metáfora en la vanguardia ultraista, sino un modo de dar cauce a preocupaciones alimentadas con sus lecturas filosóficas de esos años, en particular Schopenhauer (*El mundo como realidad y como representación*). Hay una carta en julio o agosto de 1921 a su amigo mallorquín, Jacobo Sureda, que abona esta teoría: “el Ultraismo” le dice “tiende a la meta principal de toda poesía, esto es, la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional” (Meneses: 64-65). Cuando descubra que no es así, abandonará paulatinamente la poesía (que había incorporado temas como los antepasados y la historia en *Luna de enfrente*, y *Cuaderno San Martín*), continuando su búsqueda personal a través del ensayo (*Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, *Discusión...*). No me detengo en esto porque es muy conocido y menos interesante para mi propósito.

Retorno entonces a la dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires*, núcleo duro del toque postmoderno del argentino: “Nuestras nada poco difieren” le dirá al lector. “Es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tu el lector de estos ejercicios y yo su redactor” (Borges, 1989, Tomo I: 15). Estamos ante una poética de lectura y reescritura absolutamente revolucionaria y postmoderna. Una poética temprana, subrayada una y otra vez por declaraciones como: “Si se me pidiera elegir el acontecimiento principal de mi vida, diría que fue la biblioteca de mi padre” -son palabras de sus páginas autobiográficas (Borges, 1970: 16). Por supuesto, una poética totalmente incomprendida por sus contemporáneos, en particular los argentinos, quienes no entendieron sus propósitos ni dónde radicaba el valor de su obra. No hay más que subrayar las

palabras de Anderson Imbert quien, sin enterarse del axioma borgiano “el universo ama las repeticiones”, escribió:

...me sumo a la procesión de amigos de Borges pero no para coincidir con ellos en su devoción sino para manifestar mi asombro: ¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie (...). Abro *Inquisiciones* o *El idioma de los argentinos* o *Discusión*, y leo. ¡Pero si esto que estoy leyendo no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor, o una nueva acumulación de datos escamoteados en otros libros o de observaciones anémicas! (1933: 28)

¡Sin comentarios!!!! Otros, como Prieto y sus amigos (Murena, David Viñas, Juan Carlos Portantiero y Abelardo Ramos) lo despreciaron por su “falta de compromiso” en tiempos de literatura “realista” y “revolucionaria”. Es obvio: aquellos que esgrimen un enfoque ideológico incapaz de asumir la independencia de la literatura, su especificidad como obra de arte, jamás podrán aceptar una obra como la de Borges, creación metaliteraria, juego de la inteligencia que se sustenta y justifica por sí misma. No obstante, el protagonismo generacional que se arrogara Prieto es exagerado y ese “juicio de los parricidas” no puede aplicarse a toda la juventud de la época. Lo prueban los primeros estudios “científicos” que de forma más o menos desapasionada acceden a la exégesis textual del siempre controvertido autor en la década del cincuenta.

Borges parece empeñado en diseñar una máscara de escritor de literatura fantástica, cuyos poemas, ensayos y sobre todo relatos no tienen contacto alguno con la realidad. El

clímax de esa poética será la tan conocida prosa de *El Hacedor*: “Yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura; y esa literatura me justifica” (Borges, 1989, Tomo II: 186). No obstante, las cosas son más complejas. Los esclarecedores trabajos de Olea Franco iluminaron los contextos borgianos de la primera etapa. Tal vez sea Daniel Balderston el investigador que tiene a sus espaldas una obra más sólida en este último sentido, plasmada en su libro *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, llamativo por la audacia de sus hipótesis y el rigor de sus demostraciones. No obstante, releer la obra del argentino sólo en clave histórica resultaría tan empobrecedor como lo contrario.

*Borges descubierto como postmoderno
por los críticos europeos.*

En esa tesitura argentina (nadie es profeta en su tierra), al comienzo de los sesenta Borges fue descubierto por los europeos. Ese acontecimiento tiene una fecha concreta: el homenaje que *Cahiers de l'Herne* tributó al argentino en 1964 y que supuso la invención de un Borges postmoderno. Compárese la cita de Anderson Imbert con las que traigo aquí:

A première vue, l'oeuvre critique de Borges (...) se réduit à un bref catalogue des *diverses intonations* prises au cours des siècles par una idée, un thème, une métaphore (Genette: 364).

No son necesarias muchas palabras para glosar la idea central: Genette ha descubierto la poética borgiana, esa poética de la lectura/reescritura; ha descubierto que “le temps des oeuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture; l'espace littéraire, c'est la mémoire des

hommes” (372). A tono con la estética de la recepción, Borges recupera el espacio infinito de la lectura, el espacio literario como memoria universal que cada hombre puede reescribir. Y a partir de ahí construye su obra. Nada como recordar su famoso prólogo a *Ficciones*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (1989, Tomo I: 429)

A fe que lo puso en marcha: “El acercamiento a Almótasim”, falsa reseña de una obra inexistente, volvió locos a los críticos. A partir de ahí saqueará el patrimonio universal (llámese, *Biblia*, *Las 1001 noches*, las sagas nórdicas, el *Quijote...*) en pro de textos que reescribir, siempre dentro de una línea de “modesta y secreta complejidad” intensificada con los años. Así surgieron los cuentos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), contruidos sobre el molde del ensayo y la reseña literaria, adobados con una estructura superficial que tiene mucho de policíaco y de Stevenson. Textos que representan una proposición intelectual, al modo del cuento filosófico francés del XVIII, pero con una diferencia: el sujeto último de los relatos es la creación de un estilo que, paradójicamente, arranca de un acto de infamia: el plagio (en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), el espionaje (en *El jardín de senderos que se bifurcan*), la falsa representación (*La forma de la espada*), una cuestión apuntada ya por Paul de Man (44), pero no bien comprendida y estudiada hasta los noventa, de la mano de Annick Louis y Michel Lafon. La primera exploró en su tesis doctoral, *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvre*, el trasvase de textos de la *Revista Multicolor* a *Historia universal de la infamia*, con los

consiguientes reajustes (reciclaje de párrafos, incorporación de frases, notas a pie de página, diversos retoques textuales y, en general, la creación de un orden nuevo). En medio de la tarea se pregunta por los textos subsiguientes (¿son los mismos o son otros?), así como por los objetivos que persigue el escritor: imponer una concepción de la obra literaria, una historia de su producción, una genealogía del relato, una concepción de la escritura y la lectura, una imagen de escritor.

En cuanto a Lafon, su libro *Borges ou le réécriture*, se bifurca en dos direcciones: una vida de reescritor y la reescritura de una vida. Para la cuestión de la postmodernidad resulta mucho más interesante la primera y en ella me centro brevemente: mundo e historia no son sino reescritura para el argentino; todo texto es un hipertexto (algo *dejá vu*) y, a su vez, todo hipertexto es un hipotexto para lo que vendrá, es decir, no tiene sentido hablar de novedad: testigo y beneficiario de lenguas y culturas, Borges reescribe infatigablemente, incluso sus propios textos. No en vano *Pierre Ménard autor del Quijote* (1939), el famoso relato en que un autor simbolista se propone la ardua tarea de reescribir el *Quijote* (no otro *Quijote*, sino “*el Quijote*”), es el emblema de la reescritura y la primera obra de ficción de Borges y supone una cima de su escritura narrativa; la “menardisation” no es una mera copia, sino lectura, olvido y reencuentro textual en sí mismo. A través de “lectura o audición, memorización y repetición”, se produce una reescritura que es acto de escritura y reenvío a la producción anterior; inacabable reformulación del universal intertexto. Juego de espejos, cierre de lo que abrió en 1923 con *Fervor de Buenos Aires* que, en palabras del autor, prefiguraba todo lo que vendría después: “siento que durante toda mi vida he estado rescribiendo ese único libro” (Borges, 1970: 57).

Bien, estamos a años-luz de la mimesis realista que caracterizara la gran novela de la modernidad. No en vano, el estatuto ontológico de sus ficciones tiene para el narrador argentino el mismo nivel de “realidad” que nuestro entorno cotidiano. Tal vez sea pertinente repetir de nuevo la pregunta ¿es Borges postmoderno?

Borges, entre el juego y la metafísica.

Quienes fueron sus amigos y los primeros en intuir la valiosa novedad de la literatura borgiana se decantaron por una tesis que suena a postmoderna, muy bien sintetizada por la biografía de Alicia Jurado:

Sólo se trata de juegos, sin ningún propósito ulterior -magníficos y sutiles juegos de la erudición manejada por el talento-, el único refugio de una inteligencia demasiado lúcida para caer en la trampa de ninguna certeza. (1964:60)

La crítica posterior (Gutiérrez Girardot, Echavarría, Massuh, De Toro...) recurrirá a ella para apuntalar el Borges lúdico: “El sofista Borges juega con ideas en las que no cree. Mueve piezas sobre un tablero intelectual, pero cada una de sus movidas no presupone una convicción”, concluirá el inefable Anderson Imbert (1976:42).

Pero ¿es sólo eso? ¿estamos ante un relativista agnóstico que se divirtió jugando con sus coetáneos o, ese juego implicaba un trasfondo gnoseológico, en definitiva metafísico? Permítaseme aducir una anécdota personal: en 1999 y al hilo de los congresos sobre el centenario de su nacimiento, coincidí en Viena y Leipzig con María Kodama. En un momento determinado de las distendidas tertulias que se organizaban contó cómo el escritor hizo llamar en su lecho a muerte a un sacerdote católico y a un pastor protestante encerrándose

con ambos para seguir dirimiendo esas últimas preguntas que, como en *El poema conjetural*, la muerte inminente le revelaría al fin. ¿Es postmoderna esta actitud o, más bien, nos reconcilia con esa última línea de interpretación crítica, la que combina el juego con el transfondo metafísico, que no aparece hasta los noventa y en España avalan los trabajos de Arana? Su posición al respecto podría sintetizarse así:

El interés que para alguien con el talante de Borges podría tener la superación de la modernidad, no es un instalarse en lo que vaya a venir *detrás* de ella, es decir, en un locus yuxtapuesto o sucesivo. Es el prefijo topológico *post* lo que decididamente expulsa a la postmodernidad del horizonte de expectativas borgianas (...). Por otro lado es clara la fragmentación de la historia y del sujeto, la conversión hacia lo inmediato, la huida de todo lo que remita a los grandes proyectos y ambiciosas totalizaciones del pasado. Borges sintoniza claramente con estos motivos y, en ese sentido, bien se le puede considerar como antecesor inmediato de la mentalidad postmoderna. Pero no dejan de ser coincidencias puntuales y hasta cierto punto aleatorias, Borges llegó a ellas a partir de lo que en la óptica postmoderna habría que denominar *un gran relato*, puesto que el empeño metafísico que le guiaba desdice de la voluntad minimalista que caracteriza a los que se reclaman herederos suyos. Por esa razón hubiera condenado como concesiones incompatibles con sus principios muchos de los usos que se han hecho de sus textos y los presentes hermeneutas no creo que simpaticen demasiado con *la gran obra* que, como alquimista de la existencia, proponía Borges: transformar las inestables peripecias de nuestro

discurrir en el tiempo en átomos de eternidad donde nos hacemos nadie para serlo todo”. (2000: 50, 58-59)

Desde luego, Borges juega. La translación es altamente operativa en la poesía borgesiana: *La Odisea*, Heráclito, Whitman, Emerson, Shakespeare, Milton, Poe, Gracián, Sarmiento, Camoens..., son ocasión y punto de partida de poéticas y filosofías que se reescriben desde múltiples ángulos, incluso varias veces. Pueden verse como variaciones “sobre el gran tema poético borgesiano: la reflexión ontológica de índole universal hecha materia en el verso, en el *canto*” (Cervera Salinas: 164). No hay una versión definitiva, sí la resemantización continua en pro de una búsqueda en que ciudades, personajes, situaciones, se reiteran incluso en el mismo libro, a veces en las dos caras como espejos refractados: “Buenos Aires”, “Israel”, “Proteo”, “Límites”, “Juan, 1, 14”, “El espejo”, “Un ciego”, “On his blindness”, “Laberinto”... La translación de los propios textos comenzando por el título (exacto o con pequeñas variantes) es práctica a la que este escritor nos tiene acostumbrados. Y no me refiero a la simple repetición en un contexto distinto (nuevo libro, entre poemas que divergen de los anteriores), práctica llamativa en *La rosa profunda* en que, si no he contado mal hay ocho poemas además de las “Trece monedas”, es decir, veintiún poemas repetidos sobre un total de cincuenta que tiene el libro. Asunto que dejo sobre la mesa: ¿simple falta de creatividad? ¿modo rápido de rellenar un nuevo libro urgido por los editores?, o ¿se trata de una estrategia translacional en la línea de resemantizar el mismo texto al cambiar radicalmente de contexto?

¿A qué seguir? El fenómeno es apasionante y el análisis que exige cada uno de los ejemplos daría para un libro que no descarto en el futuro. Mientras tanto los últimos poemarios del escritor argentino (*La rosa profunda*, *La moneda de hierro*,

La cifra, Los conjurados) suponen un devenir de autotraslación y reescritura, con variantes sobre el tiempo, la historia, la identidad y el destino, que conviven como las dos caras de una moneda, mejor aún, como los múltiples dédalos de cualquier laberinto, en una escritura abierta al infinito que solo interrumpió la muerte del hombre Borges.

En la recta final...

Un Borges ultraista, de verso libre y metáfora ruidosa, que se autodepura progresivamente asumiendo el clásico soneto inglés, sin perjuicio del versículo en el que siempre estuvo muy a gusto. Un Borges argentinista cada vez más universal. Un Borges siempre reticente a la capacidad del lenguaje para acceder a la revelación poética. Un Borges reescritor, que versiona una y otra vez los mismos motivos, “ecos apagados” tal vez inferiores, propios de un anciano que ya no tiene tanto que decir. Un Borges signado por la máscara literaria que, curiosamente, a partir de los sesenta deja aflorar la intimidad, las materias reprimidas, en definitiva, el cuerpo cada vez más teñido de frustración y derrota. No obstante -¡paradojas borgesianas!- también más empeñado en la aceptación del presente. Sea como fuere, a la máscara literaria parece estallarle la vida. El recorrido por las colecciones poéticas de los 60/70/80 parece corroborar en parte el diseño bibliográfico que traza una línea descendente de lo culturalista a lo autobiográfico. “No he sido feliz” dirá en su poema *Remordimiento*: “[He dedicado mi vida] a las simétricas porfías/del arte, que entreteje naderías”, lamentando haber realizado la opción en favor de la literatura. Pero ¡ojo a las argucias del escritor! Juega con lo autobiográfico, sí, pero nunca renuncia a sus estrategias:

Borges perseguía un verdadero proyecto de creación de la propia imagen, que se desarrolló en cuatro planos:

los de la escritura, la edición (mediante la reescritura y la supresión de textos, el trabajo del paratexto), las relaciones públicas (las múltiples y diversas entrevistas), y la propia vida (en relación dialéctica con el discurso autobiográfico)". (Lefere, 2005:8-9)

Son palabras de Robin Lefere en *Borges entre autorretrato y automitografía*, libro que rehuye una ingenua lectura autobiográfica. Precisamente por haber trabajado a fondo su complejo proyecto escriturario, Lefere está empeñado en desencorsetar al argentino de rótulos como "postmoderno". Su actitud es más "prudente":

En conclusión, no se puede sencillamente adscribir a Borges al postmodernismo o a la postmodernidad. No cabe duda de que Borges fue y sigue siendo un moderno, en el sentido de que ha coincidido con varias generaciones de postmodernistas (*lato sensu*), inclusive con los últimos -o penúltimos ya- que son los llamados postmodernos, pero esa coincidencia resulta en todos los casos parcial, y no debe disimular divergencias esenciales; en especial porque Borges era tanto un antiguo como un moderno. (Lefere, 2000: 219)

¿Borges postmoderno? Sí, dirá Alfonso de Toro en el extenso capítulo que dedica a esta cuestión en su último libro *Borges infinito, Borges virtual*. Conceptos como "memoria", "laboración", "perlaboración", "simulación rizomática", "azar dirigido" o "el fin de la mimesis" que tienen como sustento teórico a Braudrillard, Deleuze-Guattari, Derrida y Foucault, le permiten perfilar "su" Borges: el de "la simulación, de lo virtual, del suplemento diseminante y plasmador de diversos teoremas del pensamiento del siglo XX" (16). ¿Borges postmoderno? Sí en cuanto reescritor, sí en cuanto a su taller de laboratorio propio de quien dedica la vida a la construcción

de una obra: para él sólo existen borradores de borradores, manipulables de distintas maneras, sin atender al progreso cronológico. Así elaboró sus *Obras Completas* que Emecé lanzó entre 1953 y 1960 y que siempre concibió como obra abierta, reescrita *in aeternum* hasta el momento mismo de su muerte. Lo interesante en el argentino es que esa manipulación va acompañada de una reflexión metacrítica, consciente de estar *creando una obra* para la posteridad. Obra que deberá erigirle en *clásico*, tras haber sido asumido por los suyos como *canónico* (Caballero Wangüemert: *passim*).

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique (1933). *Megáfono*, Buenos Aires (Agosto), nº 11: 28.
----- (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Arana, Juan (1994). *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa.
----- (2000). *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balderston, Daniel. (1993). *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham, Duke University Press.
- Borges, J. L. (1970). "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and other stories, 1933-1969*. New York, Dutton.
----- (1989) *Obras Completas, Tomos I y II*. Barcelona: Emecé.
- Caballero Wangüemert María (1999). *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Universidad Complutense.
- Cervera Salinas, Vicente (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- De Man, Paul (1976). "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", en *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus: 144-151.
- Genette, Gérard (1964). "La littérature selon Borges", en *Cahiers de l'Herne*, Paris: 364-373.
Gertel, Zunilda (n.d.). *Borges y su retorno a la poesía*. New York: The University of Iowa y Las Americas Publ. Company.

- Jurado, Alicia (1964). *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lafon, Michel (1990). *Borges ou le réécriture*. Paris: Seuil.
- Lefere, Robin (2000). “Borges y la noción de la postmodernidad”, en *Variaciones Borges*, 9: 211-220.
- (2005). *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.
- Louis, Annick (1997). *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvre*. Paris: L’Harnattam.
- Meneses C. (1987). *Cartas de juventud de Jorge Luis Borges (1921-1922)*. Madrid: Orígenes.
- Olea Franco, Rafael (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colegio de México.
- (2006). *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
- Toro, Alfonso de (2008). *Borges Infinito, Borges virtual*. Hildesheim, Olms.

MÚSICA, MARCAS Y ALGUNOS MAFIOSOS:
TRES VERSIONES DE LO POP
EN LA LITERATURA Y EL CINE
ANGLO-NORTEAMERICANO

Manuel Almagro Jiménez

En el año 2006, coincidieron en casi todas las emisoras de radio de España y en muchas de todo el mundo dos canciones que, en la mejor tradición de la cultura musical pop, venían a incidir en su capacidad para innovar en la representación del universo sentimental, tan típico, por lo demás, de esta tradición musical. Lo que hacía de estas dos canciones algo novedoso era precisamente su capacidad para encuadrarse dentro de esa tradición de lo sentimental pero al mismo tiempo aportando un nuevo lenguaje y un nuevo marco de referencia a la hora de generar una representación de un tema tan antiguo y manido como el amor.

La primera de esas canciones era “Por la boca vive el pez” (de Fito y los Fitipaldis), que ya en el título nos indica su deseo de subvertir la expectativa del oyente y jugar con el lenguaje para mantener en tensión esa expectativa y resolverla finalmente a través de una serie de contraposiciones donde lo lógico o tradicional, como en el título, es presentado desde su contrario. Este gusto por la innovación formal también alcanza, de manera relevante, a los puntos de referencia que se utilizan para describir lo sentimental. Ya que no procede ser exhaustivo en este punto, un ejemplo puede valer: se rechazan ciertos clichés que parecen gastados a favor de otras imágenes más atrevidas e inesperadas: “no quiero estrella errante/no quiero ver la aurora/ sólo quiero mirar tus ojos/del color de la Coca-cola”.

La segunda canción también fue, como la primera, un gran éxito comercial, pero por la cualidad internacional de la cantante, Shakira, tuvo una dimensión mucho mayor, debido también a la realización y promoción de un video a escala mundial. La canción “Hips don’t lie” se centra, como la anterior, en la representación de aspectos del discurso sentimental, pero una vez más lo hace desde la innovación en el lenguaje con que esa representación se lleva a cabo. De nuevo el título resume ese espíritu innovador. La frase “hips don’t lie” tiene como referente evidente una frase hecha (“read my lips”), que viene a enfatizar la honestidad de lo que se afirma. Pero en la canción ese cliché es cuestionado para afirmar que la sinceridad no está en las palabras sino en algo más inmediato y directo, estableciendo lo que podríamos llamar una exposición de principios del estudio semiótico del cuerpo: “be wise and keep on reading the signs of my body”.

En ambas canciones se visualiza la fuerza y la versatilidad de algunas manifestaciones de la cultura popular, en este caso, la música, para establecer marcos de referencia innovadores, como aquí el referido al discurso sentimental; y también son un índice de la manera en que la cultura popular se ha convertido en una de las señas de identidad de este periodo que convenimos en denominar la postmodernidad. Bastaría con ampliar el horizonte cronológico para encontrar ejemplos de esta misma imbricación en ámbitos muy diferentes de la cultura. Así, casi de manera simbólica, se puede citar la ruptura representacional que supuso la famosa serie de las latas Campbell en la obra de Andy Warhol, quien junto a otros artistas fue responsable del éxito social y comercial de la etiqueta “pop” y de su establecimiento como una corriente estética con entidad propia.

Pero, como es imaginable, también en el ámbito de la literatura y el cine es posible hablar de una estética pop. Hablamos en este caso de textos (tanto literarios como fílmicos) que abordan la representación de lo real contemporáneo desde una perspectiva específica y con las herramientas, tanto formales como ideológicas, que la postmodernidad en sus diversas variantes y esferas pone a disposición del escritor o del director. Por cuestiones de espacio me ceñiré en mi análisis a tres textos que, además, tienen la virtud de cruzar fronteras transgenéricas o transtextuales con suma facilidad: se trata de dos novelas (*Alta Fidelidad*, de Nick Hornby; y *American Psycho*, de Bret Easton Ellis), y una película (*Romeo + Julieta de William Shakespeare*, de Baz Luhrmann). La elección no es casual: se trata no sólo de cultura pop sino de dos novelas que han sido fácilmente adaptadas al cine, junto con una película que es una versión pop cinematográfica de un texto literario, que por lo demás está plenamente establecido como un texto canónico.

Toda literatura implica siempre una definición y a veces incluso una construcción de lo real. Y esa definición habitualmente suele ser problemática. También es éste el caso de la literatura cuando se le añade la etiqueta pop. Schellhammer (n. p.), en la presentación de un Congreso con el título de “New Inquiries into Pop”, señala cómo el concepto de lo pop ha estado presente a lo largo del siglo XX y lo seguimos encontrando en nuestros días. Y, sin embargo, los intentos de dar una definición precisa se han revelado como completamente inútiles. Quizás, arguye Schellhammer, ello se deba al hecho de que no sólo no hay un único “pop” sino que tampoco existe “el” pop, es decir una variedad unívoca y ortodoxa a la que poder tomar como referente. Así, concluye, lo mejor, dadas las circunstancias, es no perder el tiempo con

lo que no existe y utilizar el término siendo conscientes de su potencialidad pero también de sus límites. Lo podríamos decir con otras palabras y otro marco de referencia en mente: podríamos asignar al término un valor heurístico y actuar como si el término fuera válido, apropiado, y nada problemático, enfatizando el componente pragmático: no es lo que es sino lo que hace. Empezaríamos así por una por una definición sobre lo que la literatura pop hace, y ello es manifestar lo que la literatura pop NO es: en otras palabras, manifestar cómo se contrapone a la literatura de periodos anteriores.

Si repasamos brevemente algunas de las características generales de periodos anteriores a nuestra época postmoderna, podremos apreciar algunos elementos que constituyen un trasfondo sobre el cual se delinearán más claramente los rasgos de la literatura pop.

Así, si pensamos en la literatura de finales del s. XVIII y principios del XIX, vemos cómo en ella frecuentemente se apela a valores burgueses universales (o así considerados por la burguesía victoriana), manifestados a través de las costumbres y normas sociales: un ejemplo de ello es el amor, tanto en su aspecto emocional y sentimental (a quién amo) como en su aspecto social (con quién me caso). En *Orgullo y prejuicio*, Jane Austen no duda en apelar a la complicitad del lector para invocar la existencia de verdades universales, como en su famosa frase inicial:

Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero poseedor de una gran fortuna debe necesitar una esposa.

De forma similar, Oliver Goldsmith apela, también al inicio de su novela, a “verdades” sobre la vida matrimonial y doméstica:

Siempre creí que el hombre casado y con numerosa familia era más útil a la sociedad humana que el que permanece soltero y se pasa la vida hablando del aumento de la población. Por este motivo, hacía escasamente un año que me había ordenado cuando empecé a pensar seriamente en el matrimonio, y escogí esposa, lo mismo que ella eligió su vestido nupcial, no por el brillo exterior, sino por sus cualidades de resistencia y duración. Para hacerle justicia, he de decir que era una buena muchacha, muy bienvista de todos: pocas señoras de la campiña podían alardear de tener mejor educación. Sabía leer, sin titubear mucho, cualquier libro inglés; pero en lo tocante a la cocina, hacer conservas de frutas y legumbres y preparar sabrosas confituras, ninguna la superaba. Alardeaba de saber llevar mejor que cualquiera otra los asuntos caseros; no obstante, nunca advertí que mañas tan excelentes nos hicieran ricos.

En ambos textos el valor de lo representado es certificado apelando a los valores sociales de la sociedad, valores consolidados y a los que no cabe someter a cuestionamiento alguno, al menos aparentemente.

En la literatura del periodo modernista el marco de referencia al que se apela es uno constituido por valores atemporales, clásicos, pero vigentes al mismo tiempo y a menudo profundamente anti-burgueses, que ya han sido representados en otros textos: esos textos son el soporte argumental del referente real y son ellos, no lo real que representan, lo que es utilizado como origen de los significados. De esta manera, el dictamen sobre la esterilidad de la vida moderna que se encuentra en *The Waste Land* se halla tanto en la experiencia del propio T.S. Eliot como en su contraposición argumental con otros textos invocados en el poema a través de

la múltiple red de alusiones. Algo similar encontramos en el uso que James Joyce hace de Homero en *Ulysses*, donde el valor de lo real es legitimado apelando a representaciones literarias anteriores: lo real presente es una versión de lo real clásico según ha sido representado. Pero no sólo lo clásico, también lo más inmediato puede cumplir esta función de contraposición. Ese es el caso de Virginia Woolf, quien contrapone su visión de lo real a la visión que ella encuentra en alguna literatura victoriana. Para Woolf, es complicado ponerse de acuerdo sobre el grado de realidad que pueda haber en un personaje (en “Mr Bennet and Mrs Brown”), y el problema persiste a la hora de definir lo real:

La vida no es una sucesión de luces de escenario simétricamente ordenadas; la vida es un halo luminoso, un envoltorio semitransparente que nos rodea desde el principio de nuestra consciencia hasta el final. (“Modern Fiction”, 106)

La literatura impregnada del espíritu de lo pop también redefine lo real y, muy especialmente, redefine lo relevante dentro de lo real: las verdades universales son ahora sustituidas por las verdades locales de la civilización occidental que son convertidas en verdades universales por la acción del capitalismo global. Este fenómeno de sustitución sistemática es sobre todo visible en ciertos aspectos de la cultura occidental (aunque, como se deduce de lo que vengo diciendo, lo occidental en realidad es ya global). Se aprecia, por ejemplo, en el carácter universal que alcanzan las marcas de los productos relacionados con la moda, o de ciertos productos culturales como la música, el cine o el deporte. Cuando una revista española, *AR: La Revista de Ana Rosa* (2007), invita a sus lectores (y sobre todo lectoras) a dar una “vuelta al mundo en 80 marcas” la aventura colonial del título original es transmutada por una aventura

menor, postcolonial, postimperialista, propia de una época de globalización: el aventurero que antes era capaz de recorrerse el mundo es ahora simplemente un consumidor que disfruta de la “aventura” de comprar productos de diversos países con su conexión inalámbrica de Internet desde la seguridad del sofá de su casa. Esta actitud ante el consumo de bienes ofrece una perspectiva interesante ante problemas que recurren en algunas sociedades occidentales. Así, la cuestión del velo y su uso para ocultar parte del cuerpo o todo él puede verse como un índice de una lucha más profunda por la posesión de algo que es percibido como un nuevo territorio a conquistar: en efecto, el poder del individuo sobre su propio cuerpo, especialmente en el caso de la mujer, puede no ser más que una ficción interesada puesto que ese cuerpo no es sino un espacio económico más (Armstrong: n. p.). Y el valor de lo que conforma ese espacio, al fin y al cabo un fragmento de lo real, se mide por su grado de aceptación como parte de un entramado de relaciones socioeconómicas que decide lo que está *in* o *out*, de moda o pasado de moda, lo que se lleva y lo que no. Todo es parte de una educación para la ciudadanía/“cuidanía”, conformando ciertos aspectos de las normas del parque humano, por decirlo con la fraseología de Peter Sloterdijk (2003).

Una vez instalados en la descripción del componente pop en la cultura contemporánea, podemos ver, esta vez de forma positiva y con más detalle, algunas características definitorias de esa estética.

En primer lugar hay que señalar que lo que caracteriza esta nueva estética es su abierta e insistente vinculación a un nuevo marco de referencia, el de la cultura popular. En el texto de introducción de *The Avant-Pop Anthology*, Larry McCaffery nos presentaba esta nueva tendencia denominada “avant-pop”. La etiqueta sin duda trasluce su genealogía y se revela en la

mejor tradición postmoderna, si ello no resulta contradictorio, como una especie de pop de vanguardia (heredera de la vanguardia del siglo XX). Según McCaffery, este nuevo avant-pop, al igual que el “pop art” reconoce la importancia crucial de la cultura de masas, en contraste con otra cultura más elitista (como la mitología religiosa, y los clásicos del arte, la pintura, la música o la literatura), a la hora de ofrecer al sujeto de las sociedades postindustriales una serie de imágenes, arquetipos narrativos o de personalidad, metáforas, y puntos de referencia y significación que contribuyen a establecer un sentido de identidad, de lo que deseamos o tememos y de cómo nos vemos en el mundo. Igualmente, se pone de relevancia la potencialidad de las imágenes de la cultura popular como medio de expresión artística y cómo la producción en masa puede generar objetos que sean estéticamente interesantes y atractivos una vez desprovistos de su contexto comercial habitual (McCaffery: xviii).

Pero este proceso de reivindicación y revalorización de la cultura popular no es inocuo ni está exento de toda suerte de dificultades. De fondo se halla el problema de la pre-existencia de una cultura canónica, tradicional, y su compleja relación con la cultura popular y de masas, con la manera en que esta cultura es “tradicionalmente” considerada una cultura de segunda clase, y con el hecho de que en sí misma también plantea un problema indudable con respecto a su propia definición, ya sea desde el punto de vista del “autor” o desde el punto de vista del lector o receptor. Así, al entrar en los detalles de la descripción surgen todo tipo de incongruencias. Parecería que el flamenco es cultura popular mientras que la ópera es percibida como algo más elitista. Pero es bien conocida la dificultad de la ejecución de esa variedad de arte popular mientras que por otro lado se ha producido una gran

masificación del arte operístico. Así, ¿era Pavarotti un icono de la cultura de élite como cantante de ópera o un icono de la cultura de masas como parte del grupo los Tres Tenores o en sus colaboraciones con cantantes pop? ¿Cuándo se convierte la cultura popular en elitista, y viceversa? ¿Qué provoca ese proceso? Si atendiéramos a los contenidos, ¿cómo decidimos la relevancia de lo representable? ¿Qué merece ser representado? Así de nuevo, por ejemplo, un tocadiscos parecería ser un objeto descrito en un texto relacionado con la cultura popular, pero, entonces ¿cómo catalogamos el gramófono en el que una mujer hace sonar un disco en *The Waste Land*? ¿Es la anestesia usada en cirugía un elemento poético, o se restringe a cualquiera de las muchas series televisivas sobre médicos y hospitales? Para Eliot, la imagen de un quirófano, con su paciente dormido sobre la camilla, es perfectamente relevante y apropiada para describir el atardecer: “Let us go then, you and I,/When the evening is spread out against the sky/Like a patient etherised upon a table...” (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, vv. 1-3).

Ejemplos como los anteriores ilustran la complejidad subyacente a la descripción y el problema de las fronteras y los límites entre elementos supuestamente opuestos con claridad, y nos ayuda a ser conscientes de la inestabilidad del terreno en el que nos estamos moviendo. Y es que aún podemos añadir otro nivel de complicación en el análisis. Tiene que ver con la conocida fascinación de escritores que etiquetamos como postmodernistas con la cultura de masas y sus productos culturales: el cómic, las novelas de género (siendo un ejemplo sobresaliente la famosa *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino), las películas de serie B (de nuevo Tarantino, en su menos conocida *Death Proof*), el deporte, o la televisión. Frecuentemente, no se trata sólo de presentar ese material, casi a la manera de un

homenaje a la cultura popular o en reconocimiento de su existencia. Más bien al contrario, se trataría de utilizar esa material como punto de partida para implicarse en estrategias de colaboración activa (McCaffery: xix). El resultado es la creación de objetos culturales que son la consecuencia de un reciclaje de materia prima procedente de la cultura popular, algo que a menudo se puede apreciar también en la música pop, en artistas como David Bowie, Bob Dylan, Talking Heads, y más en nuestros días Lady Gaga. Este impulso en la cultura popular, paradójicamente, la acerca a esa otra cultura más elitista, pues algo de esto ya se podía apreciar en el arte del modernismo: el ya mencionado tocadiscos de Eliot, o la manera en que unos coches de juguete acaban constituyendo una escultura que representa la figura de un simio (como se puede apreciar en el museo Picasso de París).

La cultura popular se erige, de esta forma, en el entorno cultural más accesible y con mayor capacidad de generar un marco de referencia e, incluso, convertirse en una especie de archivo que a su manera es capaz de contener incluso referencias a la cultura elitista y clásica. Así, el caso de los Simpsons resulta revelador de la capacidad de un producto de la cultura popular para fagocitar e integrar no sólo su propia tradición (en forma de actuaciones invitadas de figuras icónicas de la cultura pop, un cantante por ejemplo) sino de una tradición ajena (como el caso del niño que conoce la *Odisea* porque es una historia sobre la que se centra un capítulo de la serie). El caso de esta serie es tan llamativo que, al estreno de la película del mismo nombre en 2007, el crítico de cine de *The New York Times* llegó a decir que, al igual que otros, estaba convencido de que toda la historia de la cultura popular americana, y quizás de la civilización occidental, era poco más que un largo prelude a los Simpsons. (A. O. Scout: n. p.).

Desde cierto punto de vista, este espíritu pop hay quien lo considera la forma más subversiva de arte porque su estética ha sido tomada de la cultura de masas y bajo esa apariencia puede de forma más rápida invadir cualquier otra forma de arte y subvertirla desde dentro (Schellhammer: n. p.). La cultura popular, efectivamente, tiene una sorprendente capacidad para ofrecer un conjunto de significados que parecerían reservados sólo para esa otra cultura más seria y elitista. Es lo que descubre, no sin sorpresa, el protagonista de otra novela de Nick Hornby, *Cómo ser buenos* (2002): las cosas importantes que necesitaba saber para poder sobrevivir el resto de su vida no las había aprendido leyendo a autores clásicos como George Eliot, o William Wordsworth o Virginia Woolf, sino viendo la serie de *La Guerra de las Galaxias* e identificándose con la figura de su protagonista Luke Skywalker (228-229). Pero no sólo el cine: también la música o el deporte proveen de significados a este sujeto de una sociedad hiperconsumista. En el caso de Hornby, de nuevo, si el protagonista de *Alta fidelidad* encontraba sentido a su vida a través de las letras de las canciones, en su novela *Fiebre en las gradas* era el mundo del fútbol el que aportaba los significados. (Grzebeta: n. p.).

Y ante esta capacidad inagotable para infundir significado, ni siquiera un discurso aparentemente más sólido, como el de la ideología política, se puede considerar inmune. Más bien al contrario, ese pensamiento fuerte de la ideología política se aviene a ser sustituido por la cultura *light* (débil?) del cómic popular. De esta manera, el primer ministro británico Gordon Brown se presenta a unas elecciones con el lema “Not flash, just Gordon”: la política, a través de la agencia de publicidad, ya no apela a los grandes valores de la tradición ideológica sino a referentes de la cultura popular (el cómic y

en concreto Flash Gordon), reconociendo de esta manera el potencial comunicador de la misma.

Un segundo aspecto de la cultura pop que hay que resaltar es su evidente carácter mediático y su abierta conexión con el cine, la televisión y, más recientemente, Internet con su proteica capacidad para inventar nuevos canales y objetos de consumo cultural, y nuevas fórmulas de comunicación. Tanto el pop-art como la variedad de avant-pop coinciden en centrarse en productos de consumo, en especial los que tienen su origen en programas de televisión, películas o música pop, sin olvidar las imágenes procedentes del mundo publicitario, y cualesquiera otros materiales de la cultura pop (McCaffery: xviii). Y es que una vez más en la historia de la humanidad, los cambios tecnológicos acaban repercutiendo en la consciencia del individuo con respecto a su interpretación del mundo y de su lugar en él. De esta manera, la implantación masiva de determinados avances tecnológicos relacionados con los medios de comunicación de masas (la prensa y la radio en primer lugar, y la televisión, Internet, o formatos como el videoclip o el mp3 después) son fundamentales a la hora de entender la manera en que cualquier sujeto es capaz de relacionarse con la cultura que constituye su entorno, a la que contribuye y de la que se beneficia. La ya asumida idea de que nunca podemos ver el mundo por primera vez, de que siempre alguien lo ha visto antes, o de que lo vemos inevitablemente con los ojos de nuestra cultura y nuestro lenguaje, puede ser matizada y especificada con las palabras de Niklas Luhmann en *The Reality of the Mass Media*, quien pone el énfasis en los medios de comunicación de masas como fuente de conocimientos: “Whatever we know about our society, or indeed the world in which we live, we know through mass media” (1). Jay McInerney, otro novelista americano también

relacionado con lo pop en la literatura, en su novela *Modelo de Conducta* (2000), insiste en esta cualidad de los medios para definir lo real: “En la nueva ontología, nada existe mientras no haya sido reproducido en una película de cine (o en una cinta de video)” (32). En un cuento de Rikki Ducornet, “The Exorcist”, el Demonio le susurra al protagonista que nada existe hasta que es visto (17), impeliendo así al protagonista a una desesperada carrera para registrarlo todo en una cámara. Y es que como afirma Marilyn Manson, “God is in the TV” (en la canción “Rock is Dead” de la banda sonora de una película especialmente interesada por la naturaleza de la realidad, *The Matrix*); y como insinúa el graffiti que “casualmente” adorna una foto de García Márquez en La Habana (“Todo lo que no ves a través de una cámara no existe”, en *El País*, 19/07/2008), la construcción de lo real no es nunca directa. Para bien y para mal (recuérdese la novela de G. Orwell, *1984*, con sus enormes pantallas) la televisión y sus derivados, como la MTV y más recientemente el híbrido tv/Internet representado por Youtube, son una parte (con)sustancial de la experiencia de la vida contemporánea. Y, para finalizar este apartado, añadamos otra derivada de la tecnología relacionada con Internet: los chats, el mundo de las redes sociales, e incluso algunos intentos no tan exitosos relacionados con el mundo de la simulación (los Sims, o *Second Life*): todo ello nos deja con la intrigante duda de que, como se nos planteaba en *The Matrix*, nosotros mismos no seamos más que una simulación en el ordenador de alguien (de un ser superior o que simplemente tenga un ordenador más potente), y que, en ese sentido, Dios sí exista: es simplemente el administrador de un poderoso servidor que no podemos ni siquiera imaginar (aunque algunos sí lo han hecho, Bostrom: n. p.)

Un tercer apartado en esta somera cartografía de lo pop, y en consonancia con la descripción que se ha hecho hasta aquí, tiene que ver con la manera en que se generan nuevos símbolos y metáforas, cómo la nueva estética es capaz de dar nuevos valores a determinados objetos con el fin de en primer lugar cambiar sus significados para, en segundo lugar, incorporarlos a toda una nueva parafernalia iconográfica. De esta manera, llama la atención la forma en que determinados símbolos culturales son reabsorbidos en la cultura pop mientras que otros no son aceptados. Así, las camisas estilo Mao estuvieron de moda, pero jamás nada relacionado con Stalin. Che Guevara tiene un cierto aire *cool*, pero no así su compañero de armas Fidel Castro. También es reivindicada Marylin Monroe (por Warhol, entre otros) o Bette Davis (por Kim Carnes), pero no otras actrices tan buenas o mejores que ellas. En el campo de la ciencia tenemos el famoso, y prácticamente único, ejemplo de Einstein y su electrizado pelo. Era indudable el toque pop de Lady Diana, pero era aún más indudable que su esposo carecía de él. Con Jesucristo se hizo una ópera rock, pero ¿sería posible con Mahoma? En un camino aparentemente opuesto, Lennon, músico pop, acabó siendo utilizado en el lenguaje publicitario para anunciar coches de la marca Volkswagen, y, como en una vuelta de tuerca, de algún crítico, Slavoj Zizek, se dice que, aunque su obra parece Lennonista en realidad sigue siendo Leninista (Woods: 41). Por cierto, ¿podemos hacer con Lenin lo mismo que con el Che? Hay quien así lo cree: en Moscú el turista puede comprar toda clase de memorabilia soviética en la que destaca la figura de Lenin. Lo mismo puede hacer en Berlín, donde en cambio la memorabilia nazi no tiene tanto éxito como la relacionada con el comunismo. De esta manera, en un proceso en gran medida caótico y difícil de explicar racionalmente, se ha ido creando una especie de santoral

mediante la adopción de figuras canónicas como iconos de la cultura pop, tanto en lo literario (Shakespeare) como en lo político (Che Guevara o el Muro de Berlín), e incluso, en un ejercicio verdaderamente arriesgado, más recientemente en el uso del rostro de Bin Laden suplantando al de Jesucristo o la Virgen María con un burka en una exposición en Australia (*El Mundo*, 31/08/2007).

Lo que toda esa memorabilia, de tan diversa procedencia ideológica y catadura moral tiene en común es el hecho de que conforma una serie de productos que son fabricados de forma masiva y con el evidente objeto de ser consumidos. Esto nos acerca a otro aspecto de lo pop que no debe ser desdeñado, y es el hecho de que el fenómeno que constituye una especie de *Zeitgeist* está, como no cabía esperar menos, determinado y condicionado por un contexto socio-económico. En este sentido, fácilmente nos viene a la mente el ya clásico diagnóstico de Fredric Jameson (1991) sobre la postmodernidad y su equiparación con la lógica del capitalismo tardío. Y no se deben olvidar tampoco los certeros análisis de Jean Baudrillard (1974) sobre el carácter hiperconsumista de las sociedades occidentales (pero de nuevo ¿cuáles no lo son hoy en día?). Lo pop funciona en estas sociedades como leitmotiv y también como motor de desarrollo, generándose una simbiosis entre los productos culturales y las necesidades de una industria y una tecnología, particularmente la enfocada a los productos culturales, de ocio y entretenimiento. Añadámosle a eso el gusto, frecuentemente observable, por la innovación formal y la subversión estética, quizás como un eco del espíritu de las vanguardias (McCaffery: xvii-xviii); pero, en su versión más *light*, ese énfasis en la novedad se halla restringido por otro fenómeno que no es nuevo pero que sí se ha beneficiado de una exacerbada amplificación, como es el mundo de la moda.

En lo que parece una parodia del dictum modernista de Ezra Pound (“Make it new”), la moda genera una dinámica que en simbiosis con las necesidades del sistema económico no sólo convierte el tiempo en un eterno presente, sino que lo combina, de forma paradójica con lo “siempre nuevo”, creando una paradoja que es especialmente atractiva e irrechazable por la mentalidad del consumidor. En “Eating the iPhone”, un editorial de *The New York Times* (29/6/2007) sobre este nuevo modelo de teléfono móvil dejaba claro que las largas colas de personas esperando para hacerse con un terminal de este teléfono ponía de manifiesto no tanto nuestra necesidad de un terminal cuanto nuestra necesidad de lo nuevo mismo (“the new itself”).

Si tuviéramos que pensar en una fórmula magistral para describir el fenómeno en ella habría que incluir, al menos los siguientes elementos: contexto económico neo-liberal: el capitalismo tardío de la postmodernidad; globalización, no sólo del capital, también de la cultura (pero ¿cuál es la diferencia?): una zapatilla Nike fabricada en un taller del sureste asiático es un objeto de consumo y un icono cultural, como también los ipods; hiperconsumismo más allá de lo necesario y razonable, siempre excesivo, siempre en demasía; un consumidor que en la época de bonanza ha sido representado por la figura icónica del yuppie (con la contrafigura menos afortunada del mileurista); y explotación creciente de los adolescentes como sujetos consumidores, interesados esencialmente en las tres M: marcas, móviles, Messenger.

Quizás todo esto se pueda resumir/ejemplificar en la manera en que en los Estados Unidos, y esto es frecuente motivo de pelea política entre los grandes partidos americanos, ya no hay trabajadores pues los puestos de trabajo están siendo exportados a China (o a Corea, como el caso de los Simpsons

denunciado por el grafitero Banksy en la cabecera de un episodio de esa misma serie!), donde se elaboran los productos que luego se compran en Estados Unidos: aquí ya sólo quedan consumidores, como señala, de forma no demasiado exagerada Zizek (n. p.), sobre la desaparición de la clase obrera en Estados Unidos. En efecto, no sólo desaparecen los puestos de trabajo porque son exportados sino que además, como señala Robert Hariman (n. p.), a causa del neo-liberalismo rampante de la vida pública americana, no sólo los sindicatos sino también los trabajadores se han vuelto invisibles: ya sólo queda un mundo fantasmático de derivados, índices de bolsa, o estadística de desempleo (pero sin mención de los trabajadores), y una reconversión de la vida diaria mediante códigos de barra y compras vía Internet basadas en la producción globalizada (pero, de nuevo, sin mención de los trabajadores). Muchas personas siguen realizando el trabajo, por supuesto, pero el trabajo y la gente que lo realiza están desapareciendo de la consciencia pública, lo cual finalmente convertirá al capital en una fuerza completamente dominante y posiblemente haga desaparecer todos los demás valores.

A este estado de cosas le corresponde, y ésta es otra característica de la cultura pop, un peculiar sentido del tiempo y de la historia que podríamos calificar como dominado por un eterno presente. Esa obsesión con el tiempo presente, que corre en paralelo con el fetichismo por lo nuevo, ya ilustrado con el ejemplo del iPhone, produce no sólo una pérdida de la historia sino también la sustitución del carácter subversivo del eslogan “no future” del movimiento punk por un eterno presente basado en el peterpanismo que se resume en un título de canción, “Forever Young”, (en versiones de Bob Dylan y Rod Stewart, por ejemplo) y en la exaltación de lo eternamente joven (mediante la industria de la cosmética y de la cirugía

estética) hasta extremos ridículos pero perfectamente encajados dentro del engranaje económico. El resultado es una especie de *carpe diem* liofilizado e higienizado, que, como subraya una reescritura de ese eslogan en una camiseta (“Cómete el día”), reconvierte la sabiduría del viejo adagio latino en una incitación más a satisfacer el deseo desaforado de consumo.

Esta trivialización de lo real, o, mejor, de la experiencia de lo real, quizás se pueda explicar por la aversión de lo pop a penetrar en espacios más profundos y su obsesión por las superficies (Schellhammer: n. p.). Ellis convierte esta idea (el deslizamiento por la superficie de las cosas) en el leitmotiv de su novela *Glamorama*. Pero al mismo tiempo se puede advertir un cierto tono apocalíptico con referencias al final de la historia, de los tiempos, al cambio de milenio, al final de una época, etc., y de ahí, a veces, la búsqueda de una “segunda vida” virtual, a través de la simulación que ofrece la tecnología (que se convierte en una segunda naturaleza, como ejemplifica últimamente la película *Avatar*); una tecnología que además ofrece un sentido, una construcción, de lo real, que nos hace pensar que vivimos en un mundo de carácter pluralista que nos provee de modelos de conducta, formas de habla, códigos de vestir y otros hábitos que dan forma a nuestra consciencia y nos ofrecen un vínculo de pertenencia e identidad. Pensemos aquí en la capacidad “virtualizadora” de la música o del cine como marcos de referencia y como generadores de mundos virtuales. Y añadamos la “colonización” de la naturaleza por una cultura en continua expansión ayudada por el crecimiento exponencial de la tecnología: incluso los espacios más recónditos del ser humano se ven ya mediatizados por esta cultura pop que propone una formalización del deseo, del recuerdo y del inconsciente del individuo. Lo que habitamos finalmente es una hiperrealidad multidimensional conformada por el

aluvión mediático de imágenes, bienes de consumo, anuncios, narrativas y otra suerte de estímulos electrónicos y necesidades o deseos inducidos: en este nuevo espacio las figuras mediáticas son el epítome de lo real, lo máximo representable, más allá de que habiten un espacio de contornos apenas discernibles o diferenciables: como nos recuerda cualquier breve ejercicio de zapping por la lista de canales de nuestras televisiones y ya nos dejó dicho Bruce Springsteen, “57 channels and nothing on”.

El deseo de crear un mundo virtual se plasmó en la novela pero ahora ese deseo se plasma en el cine, en la televisión, en los chats de Internet, y ello hace que cambien por completo los marcos de referencia, que ya no son el amor burgués o el estudio del decoro y las costumbres, sino que está en un marco de referencia de segunda mano, es decir en otros textos previos que se reutilizan como elementos de referencia y que son compartidos por el autor y el lector: si Jane Austen podía hablar de verdades universales relativas al ámbito de lo sentimental, ahora el autor apela al carácter incontestable de otras verdades universales, pero en el ámbito de la música, de la moda, y últimamente del deporte, como se puede ver en la comodificación de muchos deportistas y en especial en la figura del futbolista David Beckham (más famoso por sus fotos publicitarias y peinados que por sus goles) o en Anna Kournikova (incapaz de ganar un torneo pero con una esbelta figura, y además emparejada con un ídolo pop!)

Un último rasgo habría que comentar sobre la cultura pop, y tiene que ver con ciertas características formales y sociológicas. La literatura pop, y la cultura pop en general, suele centrar su atención en historias que tienen que ver con la vida diaria y que afectan a una población relativamente joven o de la que se enfatiza los años correspondientes a su juventud o hasta mediados de la treintena. Además, estos autores se

mueven como pez en el agua de los medios comunicación llegando a alcanzar a veces un estatus similar al de una estrella pop, en gran medida porque son autores que tratan temas accesibles para su público en un estilo muy actual (Grzebeta: n. p.). Esta notoriedad, como se ha mencionado antes, se ve reforzada por la facilidad con que algunas de estas novelas son exportadas a la gran pantalla. Hay versiones de las que aquí tratamos (*Alta Fidelidad* y *American Psycho*), pero también novelas de ciencia ficción que alcanzan una estética pop gracias a la continua referencia al mundo de la cultura popular, siendo *Blade Runner* un claro ejemplo de ello.

Desde un punto de vista formal es interesante resaltar el gusto por el uso de listas y catálogos de objetos, de manera que el lector al final se halla frente a una acumulación que puede tomar como una especie de inventario de objetos característicos de una sociedad concreta. La literatura, aunque no sea la primera vez, vuelve a recuperar su carácter de inventario capaz de poner a salvo los detalles distintivos de una determinada época. Esta catalogación entraña una reificación y preservación de elementos culturales que luego pueden ser recompuestos y recuperados para el mercado como si de una novedad se tratase. Y, aunque para la cultura elitista los elementos e imágenes de la cultura popular de masas no son más que un ruido de fondo, en sí mismo trivial, sin sentido y sin posible utilidad, en cambio para los artistas que enfatizan esa cualidad pop ese ruido de fondo es como una especie de nuevo lenguaje, como si dijéramos, un lenguaje que pone de manifiesto el funcionamiento interno del subconsciente colectivo de nuestra cultura a través de un simbolismo onírico (McCaffery: xxviii).

Lo que antecede no son simple postulaciones teóricas sino que es fácil ver cómo de una manera u otra esas

características sociológicas y culturales tienen su traslación al ámbito de lo literario y lo cinematográfico, como se verá a continuación, pero es algo que también se puede apreciar en el contraste de las texturas mismas de las obras de un periodo u otro. Si tomamos como ejemplo textos del canon modernista y los comparamos con los que son objeto de este estudio podríamos apreciar las diferencias cualitativas en la densidad de alusiones a la literatura culta en un caso, y la multitud de alusiones a la cultura popular (música pop, sobre todo) o a la cultura del consumo en las sociedades urbanas: se trata de sociedades fuertemente urbanizadas, y de obras cuyo referente indudable es la cultura que se da en las ciudades, pero los marcos de referencia son bien distintos. Así, para entender los últimos versos de *The Waste Land* necesitamos varios manuales y un amplio listado de alusiones, algunas de ellas bastante oscuras o rebuscadas y en diversos idiomas. Para entender la novela de Hornby, por decirlo de forma breve y quizás exagerada, sólo necesitamos haber estado escuchando los Cuarenta Principales en los últimos años. Igualmente, podríamos comparar la “toilette” del protagonista de *American Psycho* (en el capítulo titulado “Por la mañana”, 38-44) con la morosidad de Marcel Proust al retratar cómo el protagonista, en *Por el camino de Swann* (1913), el primer volumen de *A la búsqueda del tiempo perdido*, se despierta en la cama (5-7). En el texto de Proust el sujeto está constituido por el recuerdo de otros momentos en un sistema personal de significación: es la singularidad de cada uno de esos despertares según se lo parece a ese individuo. En cambio, en el caso de *American Psycho* el sujeto está constituido por los objetos que forman parte de un sistema social de significación. El valor de estos objetos es incontestable, su cualidad es objetiva, está refrendada por un marco de referencia evidente, visible.

Echemos, pues, una mirada más detenida y detallada a nuestros ejemplos. Si hay algo que mueve a Patrick Bateman, el protagonista de la novela de Ellis, además de su desequilibrio psicológico, es lo que podríamos denominar la importancia del “qué dirán”. Bateman es un bróker en Nueva York, donde confluyen el mundo de la cultura de masas y el mundo de la economía neoliberal de los 80, una aparente economía de masas a través de los beneficios de la bolsa. Margaret Thatcher acuñó la expresión “Capitalismo popular” para denominar esa supuesta participación de las clases medias y bajas en los beneficios de la bolsa. Muchos perdieron su ahorros, otros acabaron arruinados, y la época nos dejó un magnífico documento cinematográfico en el que se resumía el espíritu de la misma, la película *Wall Street* y el lema de su protagonista: “Greed is good” (la avaricia es buena); pero lo más interesante de Bateman, más que su evidente falta de crítica a un sistema económico del que claramente se beneficia, es cómo nos hace acompañarle en los que no son más que los rituales que constituyen su existencia cotidiana. La novela así podría verse como una reescritura e incluso una vuelta de tuerca a la tradicional *novel of manners*, sólo que aquí no es el amor el argumento en torno al cual gira la acción sino el deseo de reconocimiento social y una cierta concepción del éxito, lo que en última instancia determinan el quehacer cotidiano de este individuo, y que se pueden resumir en sus dos prioridades para las Navidades: reservar una mesa en un restaurante de moda y conseguir una invitación para la fiesta de Navidad de los Trump en su yate (214). Pero más allá de las grandes ocasiones, un día normal, con la música de fondo de una canción de los Beatles (“A Day in the Life”, naturalmente), se compone de un desayuno en el apartamento, filtrando las llamadas, gimnasio, almuerzo, tratamiento facial, squash, reserva de mesa para

cenar, sin olvidar en la descripción el tipo de atuendo que el protagonista lleva puesto (256). Este catálogo de actividades de forma bastante completa resume el contenido de la actividad del personaje a lo largo y ancho de la novela. Al gimnasio ya se le ha dedicado un capítulo con toda suerte de detalles (88-91). Conseguir mesa en un restaurante apropiado es decisivo: “Estoy a punto de echarme a llorar cuando llegamos a Pastels porque estoy seguro de que no vamos a conseguir mesa, pero la mesa es buena, y el alivio, que casi tiene un carácter de marea, me deja limpio como una tremenda oleada” (55). Pero cualquier restaurante no es un restaurante apropiado: en esto el protagonista debe consultar diariamente su ejemplar de Zagat. Bateman no lee la Biblia, o mejor dicho su Biblia es Zagat, la guía culinaria y gastronómica que le indica cuáles son los restaurantes que en un momento dado merecen la pena. En Zagat encontrará la referencia fundamental sobre los sitios de moda para comer o tomar una copa. En ese contexto, como cabe suponer, la descripción de lo que se come en esos sitios puede ser igualmente prolija y se espera de los comensales que sepan apreciar los matices y diferencias entre, por ejemplo, la “cuisine de California *clásica*” frente a “la cuisine de California” o la “cuisine *post-California*” (119).

El cuerpo que se curte y esculpe en el gimnasio y se alimenta en los restaurantes de moda debe ser, asimismo, vestido, revestido, y finalmente investido de significados a través del atuendo. Las normas del bien vestir son el sustituto de una educación sentimental en la que el protagonista es considerado un experto y por ello no le importa dar lecciones a sus amigos sobre cuestiones “cruciales”: “¿Las normas para llevar pañuelo de bolsillo son las mismas cuando se lleva una chaqueta de esmoquin blanca? ¿Hay alguna diferencia entre los zapatos de yate y los náuticos?....¿Qué nudo de corbata es

menos abultado que el Windsor?” (463). Dada la obsesión por la apariencia, Bateman, el narrador en primera persona de la novela, nos describe a otros personajes en términos de la ropa que llevan puesta con especial énfasis en las marcas: “Hamlin lleva un traje de Lubiam, una camisa a rayas y cuello largo muy bonita de Burberry, una corbata de seda de Resikeio y un cinturón de Ralph Lauren” (110). Y la información sobre las marcas no es una cuestión baladí. En el colmo de la crueldad, Bateman, mientras tortura a Bethany, una de sus víctimas, le recrimina su ignorancia respecto a las marcas: “Y otra cosa —grito paseándome por el cuarto— No es de Garrick Anderson. ¡El traje es de *Armani!* *Giorgio Armani!*...Y tú creías que era *Henry Stuart!*” (293).

La ropa, claro, se complementa con otros atributos que igualmente reflejan una determinada posición social. Un cuadro de David Onica se discute no tanto por sus valores artísticos como por su precio (123); el Rolex, uno de los símbolos máximos de status, es objeto de la sensualidad femenina (123); pero también la tarjeta de visita, de la que Bateman quiere presumir ante sus amigos para luego tener que admitir que la de otro comensal es mejor que la suya: “Me recorre un breve espasmo de envidia cuando me fijo en la elegancia del color y la evidente clase de los tipos” (61); y no podía faltar una descripción de los atributos del protagonista en el apartado de electrónica de consumo: un receptor de audio, una pletina analógica, un multilector de discos compactos, un video de alta definición, una cámara Sony, un nuevo monitor de televisión, un giradiscos y un par de amplificadores, todo ello explicado con todo lujo de detalles en lo que se refiere al modelo y sus diferentes especificaciones técnicas (361-363). Al gusto por la descripción detallada de todos esos aspectos mencionados (la ropa, la comida, los objetos) hay que añadir

otra cualidad, anticipada en el título de la novela, y es su carácter casi documental de la sensibilidad esquizofrénica del protagonista, un psicópata que no nos ahorra ningún detalle sobre las torturas a las que somete a sus víctimas antes de acabar con ellas, pero que por otro lado a lo largo de la narración nos ofrece análisis pormenorizados de sus gustos musicales. Así, algunos de los apartados más interesantes de esta novela son los capítulos enteros dedicados a reseñar la carrera de algunos cantantes o grupos de música, como Genesis (163-167), Whitney Houston (299-303), o Huey Lewis and the News (414-422). Aunque la música tiene un carácter más privado en la existencia de Bateman, no deja de mostrarse al lector como un atributo más en la construcción de la consciencia social del personaje.

La música, precisamente es el vínculo que conecta las novelas de Ellis y Hornby. La presencia de la música es sobre todo una presencia que se basa en la experiencia personal y que se resume en una conocida frase que va en dos direcciones, la de la música y la del cine. Se trata de que la música es “la banda sonora de tu vida”, de manera que ésta se conceptúa explícitamente como una narración (cinematográfica, no novelística!) que va acompañada por una serie de canciones con las que uno más o menos se identifica. Es justamente lo que le ocurre a Rob, que vende discos en una tienda, y es aparentemente alguien que se sitúa en los márgenes del sistema. Su vida está tan infundida por la música pop y por las letras de las canciones que en muchas ocasiones es imposible distinguir entre su propio lenguaje y el lenguaje tomado de alguna canción, y que a veces requiere una cierta exégesis (182, 300). En su caso más que la importancia del “qué dirán” es la importancia del “qué le diré”, sobre todo si es una chica a la que se quiere impresionar o seducir. Si para Bateman el marco

de referencia eran las opiniones de un crítico de gastronomía o las normas del bien vestir, en el caso de Rob el marco de referencia fundamental está constituido por los cientos de álbumes y miles de canciones que él tiene en su tienda y que ha escuchado a lo largo de su vida, y que proporcionan no sólo el lenguaje sino la norma con la que medir la personalidad y la conducta de otros. Así, por ejemplo, su antigua novia Penny es definida por sus gustos musicales, con artistas favoritos como Carly Simon, Carole King, James Taylor, Cat Steven y Elton John (19). En otra ocasión, un grupo de personas bailando en una discoteca son despreciados por no entender lo que realmente significa la música hip-hop (356). Pero peor que la ignorancia es la incongruencia en gustos musicales: “¿Cómo es posible que te gusten Art Garfunkel y Solomon Burke? Es como defender a los israelíes y a los palestinos” (291). El gusto musical no es un asunto marginal para el protagonista: de hecho, la música, y las letras de las canciones, son los elementos básicos de una educación sentimental. Una canción se convierte en “nuestra canción” y hace que una relación sentimental se base en ella, construyendo el destino personal en términos de esa pieza musical. De ahí la necesidad de ser cauto, de no ser engañado por una canción por escucharla a una edad demasiado temprana (302), o de escucharla en un momento inoportuno porque, por ejemplo, tu novia te acabe de dejar (76-77). Y es que una canción y una vida pueden llegar a ser muy parecidas: “I’d like my life to be like a Bruce Springsteen song. Just once” (181).

Para alguien tan obsesionado con la música como Rob, sin duda el acto mismo de ordenar o reordenar su colección de discos se convierte en un momento trascendental. Casi como una parodia del dictum borgiano de que ordenar una biblioteca era un acto de crítica literaria, para Rob reordenar

su colección de discos es algo que requiere el mayor de los cuidados, sobre todo porque ese acto aparentemente trivial llega a tener un gran significado personal: “Saco los discos de los estantes, los coloco en montones por el suelo del cuarto de estar...y cuando he terminado me siento de puta madre, ya que a fin de cuentas ése soy yo” (71).

Ese gusto por la ordenación nos lleva también a mencionar otra característica que esta novela tiene en común con la anterior, y es la presencia de catálogos de diversos contenidos que en forma de listas variadas nos hablan de los gustos y la personalidad del protagonista. De esta manera, un listado no exhaustivo y completo de estas listas podría incluir lo que sigue: la obra se inicia con una lista de ex novias (11), a las que se reseña brevemente; lista de personas a las que había visto besar en el cine o la televisión (y que son parte de su educación sentimental (16); algunas de sus canciones favoritas (36); libros leídos y películas vistas (39-40); artistas musicales y películas favoritas (41), que contrastan con las películas favoritas de su padre y de su madre (158); capítulos favoritos de la serie *Cheers* (164); mejores canciones en la cara A (169); grupos a los que le gustaría eliminar (183); actrices que le encantaría que se mudaran a su barrio (220); en un tono más tétrico, canciones que hablan sobre la muerte (260); lista de músicos cuyos CDs forman “a disaster area” en una estantería (310); profesiones favoritas, la mayoría relacionadas con el mundo de la música o el cine (322-323); y, para finalizar, un extenso tratamiento, como no podía ser menos, de su lista de discos favoritos (340-345).

Pero no es sólo la música la que define y construye la personalidad social del protagonista y le ofrece instrumentos de análisis del mundo a su alrededor. Como cabía esperar, también el cine y la televisión coadyuvan en este empeño con

un marco de referencia y un lenguaje público, compartido, fácilmente interpretable. Así, Laura, la (ex)novia de Rob diagnostica la situación en los siguientes términos: “Somos como Tom Hanks en *Big*... Somos como críos y crías atrapados en cuerpos de adultos, obligados a vivir así. Y en la vida real aún es peor...” (279). Rob, por su parte, expone sus sentimientos ante la posibilidad de superar su *impasse* emocional recurriendo a una conocida serie. “Por primera vez en toda mi vida me siento como si estuviera en un episodio de *Treinta y tantos*, en vez de estar a todas horas en un episodio de..., de una serie que aún no se ha hecho, pero que trata de tres tíos que trabajan en una tienda de discos y que se pasan el día entero hablando de solos de saxo y cosas así. Y me encanta” (308). Y cuando llegamos al final feliz, lo mejor es verlo de nuevo en términos de las convenciones del lenguaje cinematográfico: “El resto de la velada es como el final de una película. Todos los actores, figurantes y técnicos han salido a bailar” (356). El cine, así, al igual que la música pop, es parte de una educación sentimental que formaliza la manera en que vemos las relaciones personales. El protagonista contempla en un momento la posibilidad de optar por la solución Romeo (277), fingir la muerte etc., como vía de escape al desequilibrio emocional inherente a toda relación.

La mención de esta figura convoca toda una serie de referencias que van en distintas direcciones y que nos permiten enlazar el texto de Hornby con la película de Luhrmann. En efecto, la figura de Romeo (y Julieta, claro) está en la obra de William Shakespeare, y ha sido llevada al ballet y al cine con diverso énfasis en varias ocasiones, sin olvidar que también forma parte de la música popular con una notable interpretación de la historia en una canción de Dire Straits (“Romeo and Juliet”), en la que se da una visión

menos romántica de los protagonistas de la historia. En esa canción se alude a otras canciones inspiradas en la pareja, y es que Romeo y Julieta son los arquetipos que ya hemos visto tantas veces, preocupados por su amor y por el “qué dirán sus padres”(!), que nos preguntamos si hay algo nuevo que ver en ellos. Luhrmann considera que sí, y de esa manera resalta el contraste entre el amor de Julieta por Romeo con la infidelidad de Lady Capuleto con Tebaldo; o remarca diferencias étnicas entre las dos familias, que también se hallan en otras versiones de la obra, e insinúa el discutible origen de las fortunas familiares. Pero además, y sobre todo, Luhrmann interpreta que se puede contar algo nuevo sobre esta famosa pareja si se la inserta dentro del marco de referencia de la cultura pop sin que, en ese proceso, pierda la conexión con el original literario ni deje de invocar su relación con otros textos fílmicos. Este ejercicio de intertextualidad está perfectamente justificado en el caso de este director que gusta de mezclar diversos estilos y referencias en sus películas.

La filiación shakesperiana del texto se deja ver ya en el mismo título de la película, *Romeo + Julieta de William Shakespeare*, enfatizando que es una versión íntimamente relacionada con el original, pero al tiempo generando una cierta paradoja ya que en realidad ésta es la visión personalísima que el propio Luhrmann tiene de la misma. Esta paradoja se manifiesta desde la primera escena de la película. En ella apreciamos el lenguaje original de la obra de Shakespeare (es decir, no se trata de una versión modernizada del texto original), pero al mismo tiempo la primera imagen es la de una periodista de televisión en un programa de noticias. Esa imagen se repetirá al final dando a la obra una cierta estructura circular; los espectadores del film acabamos como empezamos: viendo las noticias en la televisión, con la posibilidad de que se

produzca una imagen duplicada de lo real si, además, vemos la película en vídeo. Tanto la escena inicial como la final parecen incidir en una característica que ya se ha mencionado y que Luhrmann también está interesado en recalcar: sólo existe lo que sale en televisión. Como el propio director ha señalado en alguna ocasión al elegir este comienzo, “television is the chorus of our lives” (Adamek: 14).

Pero esa imagen inicial también tiene otros aspectos relevantes, pues en ella la televisión no es sólo el medio sino también el aparato mismo. Lo que el espectador puede apreciar no es un aparato nuevo sino uno antiguo, lo cual plantea de inicio una intencionada ambigüedad sobre la época en la que está situada, su ubicación histórica y geográfica. Pero esto no es más que un anticipo de uno de los rasgos de estilo más llamativos de esta película, cual es la mezcla de elementos de diversas épocas, o la “traducción” de los mismos a una época contemporánea: las pócimas se convierten en *trippies*, las dagas son sustituidas por pistolas automáticas, los mensajeros dejan paso a los profesionales de FedEx, las velas dejan su sitio a las cruces de neón, etc.

Este fuerte énfasis en el pastiche está anunciado en el uso de la lengua de Shakespeare como vínculo entre una historia del pasado y su ubicación en el presente. Así tras la escena inicial, asistimos a una pelea en una gasolinera, que no es sino una versión de la correspondiente escena en el original. De nuevo aquí, elementos en el original de Shakespeare, como el lenguaje de forma ostensible, se contraponen con una profusa mezcla de elementos pop: la música, o el atuendo de los contendientes, por ejemplo, y de forma muy llamativa las pistolas con motivos alusivos al propio Shakespeare. Con Luhrmann vemos no sólo cómo Shakespeare sigue siendo interesante y relevante para nosotros y cómo ilumina nuestras vidas, sino cómo nuestras

lecturas y versiones iluminan los textos de Shakespeare. Ese desquiciamiento de coordenadas históricas, que tanto perturba las expectativas de un espectador convencional, es algo en lo que el director volverá insistir en el uso de la iconografía y las canciones pop en su famoso *Moulin Rouge* (2001), en un ejercicio de intertextualidad que el espectador también debería aplicar a *Romeo and Juliet* y su relación con otras versiones de la misma obra, de manera que, por ejemplo, para apreciar mejor la escena del baile debería verla en paralelo o contraposición a la misma escena en el ballet compuesto por Serguei Prokofiev (la versión de Nureyev, por ejemplo), y la escena de la fiesta en la película del mismo título de Franco Zeffirelli.

Otro rasgo resaltable de esta película, que incide en su cualidad postmoderna, reside en su rechazo a ocultar su carácter de artefacto construido. Así, no son infrecuentes las alusiones a otros textos filmicos identificables por el público: por ejemplo, *Priscilla, Queen of the Desert*, con su música pop discotequera perfectamente identificable; o planos que, con su música correspondiente, nos evocan la atmósfera de los espagueti westerns. Igualmente, se puede decir que la película no se resiente de esta capacidad para evocar, de manera inclusiva, otros muchos referentes, pues es parte de su textura la mezcla de estilos representacionales: el periodístico/documental del comienzo; el abigarrado barroco y excesivo del baile; el alusivo a través de guiños visuales, ya mencionado; la edición estilo MTV y su contraste con lo teatral y estático; sin olvidar las alusiones al mundo del teatro y a lo teatral: igual que tenemos una televisión dentro de una televisión tenemos un guiño al juego (hamletiano) del teatro dentro del teatro.

Una última reflexión. Al hablar de lo pop en el ámbito del arte, la literatura o el cine, ¿nos encontramos con productos culturales que se caracterizan por su superficialidad, por su

trivialidad, por su, en definitiva, poca calidad? Creo que contestar a esta pregunta nos llevaría indefectiblemente al tema de las guerras culturales y la re-escritura del canon que se ha dado en la segunda mitad del siglo XX. Este proceso para algunos ha supuesto un movimiento de liberación, mientras que para otros es la prueba definitiva de una indudable decadencia y pérdida de valores, frecuentemente asociada con lo postmoderno, definido este término como se quiera. Cada uno puede hacer su propio juicio de valor (aunque esto en sí mismo es ya una posición marcada y nada neutra), pero es perfectamente entendible que un sujeto (y esto es también parte de la típica “esquizofrenia” postmoderna) sea capaz de apreciar la belleza de muchas de las páginas de *Ulysses* y al mismo tiempo ser consciente de cómo Fito y los Fitipaldis hablan del amor de una manera bastante real y cercana.

OBRAS CITADAS

- Adamek, P. (1997). "Romeo and Juliet". *Cinema Papers* (February): 14.
- Armstrong, Karen (2007). "La violencia no interesó a los fundadores de las grandes religiones". Entrevista en *El País*, 15/09/2007.
- Austen, Jane (1987). *Orgullo y prejuicio*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, Jean (1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Bostrom Nick (2002) "Are You Living In A Computer Simulation?"
<http://www.simulation-argument.com/simulation.html>
- Dire Straits (1980). "Romeo and Juliet", en *Making Movies*. Vertigo.
- Ducornet, Rikki (1995), "The Exorcist", en McCaffery, Larry, ed. (1995). *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Harmondsworth: Penguin.
- Eliot, T.S. (1915) "The Love Song of J. Alfred Prufrock" en T. S. Eliot (1976). *Selected Poems*. London: Faber and Faber.
- Ellis, Bret Easton (1992). *American Psycho*. Barcelona: Círculo de lectores.
----- (1999). *Glamorama*. Barcelona: Ediciones B.
- Fito y los Fitipaldis (2006) "Por la boca muere el pez", en *Por la boca muere el pez*. DRO.
- Fornieles, Sonia (2007). "La vuelta al mundo en 80 marcas", en *AR: La Revista de Ana Rosa*. Agosto: 88-92.
- Goldsmith, Oliver (1948). *El Vicario de Wakefield*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Grzebeta, Sven (n. d.). "Between Pop and Literature: Nick Hornby". <http://www.grzebeta.de/homengl.htm>.

- Hariman, Robert (2010). "Europe: Where Labor is Still Visible". <http://www.nocaptionneeded.com/?p=6545>.
- Hornby, Nick (2002). *Cómo ser buenos*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *Alta Fidelidad*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Fiebre en las gradas*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Luhmann, Niklas (2000). *The Reality of the Mass Media: (Cultural Memory in the Present)*. Palo Alto, Ca.: Stanford University Press.
- Luhrmann, Baz (1996). *Romeo + Julieta de William Shakespeare*. 20th Century Fox.
- Manson, Marilyn (1999). "Rock is Dead", en *The Matrix, Music from the Motion Picture*. Warner Bros.
- McCaffery, Larry, ed. (1995). *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Harmondsworth: Penguin.
- (1995). "Avant-Pop: Still Life After Yesterday's Crash", en McCaffery, Larry, ed. (1995). *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Harmondsworth: Penguin.
- McInerney, Jay (2000). *Modelo de Conducta*. Barcelona Ediciones B.
- Proust, Marcel (1913). *Por el camino de Swann* <http://www.archive.org/details/PorElCaminoDeSwann>.
- Schellhammer, Jens Stephen (2006). "New Inquiries into Pop" <http://www.h-net.org/announce/show.cgi?ID=148703>.
- Scott, A.O. "The Simpsons Movie", en *The New York Times*. 27/8/2007.

- Shakira (2006). "Hips Don't Lie", en *Oral Fixation Vol. 2. Epic*.
- Sloterdijk, Peter (2003). Normas para el Parque Humano. Una Respuesta a la 'Carta sobre el Humanismo' de Heidegger. Madrid: Siruela.
- Springsteen, Bruce (1992). "57 channels and nothing on" en *Human Touch*. Columbia.
- Stone, Oliver (1987). *Wall Street*. 20th Century Fox.
- Woods, Tim (2009). *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press.
- Woolf, Virginia (1919). "Modern Fiction", en *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. 1966-67 Vol. 2. London: Hogarth: 103-110.
- (1924). "Mr Bennett and Mrs Brown", en *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. 1966-67 Vol. 1. London: Hogarth: 319-337.
- Zizek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real* <http://aleph-arts.org/pens/desierto.html>.

SOBRE LOS AUTORES

Juan Jesús AGUILAR OSUNA es miembro del Grupo de Investigación “Discursos de la postmodernidad”, del Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla, y está completando su Tesis Doctoral, donde se ocupa de la obra del escritor británico Graham Swift. Su foco de estudio se concentra en los discursos literarios y socioculturales de la modernidad y la postmodernidad, sobre los que ha realizado varias publicaciones. También cultiva de manera creativa los géneros del relato y la novela, empeño que le ha reportado diversos reconocimientos a nivel nacional.

Manuel ALMAGRO JIMÉNEZ es Profesor Titular en el Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla. Su área principal de investigación se centra en la literatura y la cultura del modernismo y del postmodernismo, sobre las que ha publicado artículos de forma diversa. Asimismo, es director del Grupo de Investigación “Discursos de la postmodernidad”, con cuyos miembros organizó el Second International Symposium on Postmodernism, así como cursos interdisciplinares sobre el mismo área de interés.

María CABALLERO WANGÜEMERT es Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Su actividad docente en el Departamento de Filologías Integradas (Literatura Hispanoamericana) se compagina con la investigación. Ha publicado más de cien artículos, además de libros sobre autores argentinos -Borges, Mújica Láinez, Sarmiento- y puertorriqueños como Hostos y Marqués. Sus actuales investigaciones se centran en la narrativa -memorias,

literatura femenina-, el cine y la teoría literaria. Ha sido profesor invitado en Francia, Alemania y San Juan de Puerto Rico.

Brian CREWS es Profesor Titular del Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla además de ser miembro del Grupo de Investigación “Discursos de la Postmodernidad” de la misma Universidad. Aunque sus publicaciones tratan de varios temas, se centran en la narrativa contemporánea.

Inmaculada GORDILLO es Profesora Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación y publicaciones recorren la Narrativa Audiovisual, la Interculturalidad y los Estudios de Género aplicados a la Comunicación Audiovisual. Es directora del Máster Universitario en *Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual* y del Título de Experto en *Educomunicación: competencias audiovisuales para la enseñanza*, ambos de la Universidad de Sevilla.

José Antonio MARÍN-CASANOVA es Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política. Su investigación, publicada en numerosos artículos internacionales y media docena de libros, se centra tanto en la técnica de la filosofía (aspectos retóricos del discurso filosófico) como en la filosofía de la técnica (es secretario editorial de *Argumentos de razón técnica*), con especial atención al pensamiento postmoderno.

José Luis MARTÍN NAVARRO, es Catedrático de E.U. en el Departamento de Economía e Historia Económica de la Universidad de Sevilla. Sus áreas de interés están especialmente centradas en diversos campos de la economía aplicada en especial la economía laboral y la economía de la cultura. Ha sido Visiting Scholar en la Unversidades de Cambrigde y Northwestern. También ha sido director de la Sede en Sevilla de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Pascual RIESCO CHUECA, Profesor Titular del Departamento de Ingeniería Aeroespacial y Mecánica de Fluidos de la Universidad de Sevilla, mantiene una línea de investigación relacionada con el paisaje y otros conceptos afines. Es colaborador del Centro de Estudios Paisaje y Territorio, que radica en la ciudad de Sevilla. Ha realizado esfuerzos teóricos para enlazar, desde diversos ángulos, lo cultural y lo espacial.

Carolina SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO es Profesora Titular en el Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación son los Estudios de Género, la literatura contemporánea en lengua inglesa, los Estudios Culturales y la crítica literaria, áreas en las que se han centrado sus publicaciones más recientes. Actualmente es miembro del grupo de investigación “Discursos de la postmodernidad”, y participa en el proyecto I+D “Periferias de lo Queer: Representaciones, Corporealidades, Geografías” (FFI2008-05614)

Carlos TAPIA es arquitecto, profesor de la Escuela de arquitectura de Sevilla, en el departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis “Capturar Forma con Artes

Prohibidas”. En este momento es responsable del grupo de investigación OUT_Arquias, investigación para los límites en arquitectura (www.outarquias.wordpress.com). Como investigador ha desarrollado o lo hace en estos momentos proyectos internacionales con financiación pública como “Hibridación y Transculturalidad en los modos de habitación contemporánea”, “La originalidad en la cultura de la copia” o “Prototipos para la sostenibilidad a escala pública, social y colectiva”.

