

Introducción*

Lo más prudente es considerar el concepto de lo postmoderno como un intento de pensar históricamente el presente en una época que, de entrada, ha olvidado cómo pensar de manera histórica. En ese caso, o bien «expresa» un impulso histórico más profundo e incontenible (aunque sea en forma distorsionada) o lo «reprime» y desvía eficazmente, según qué lado de la ambigüedad prefiera cada uno. El postmodernismo, la conciencia posmoderna, puede equivaler, entonces, a poco más que la teorización de su propia condición de posibilidad, que consiste principalmente en la simple enumeración de cambios y modificaciones. También el modernismo se dedicó a pensar compulsivamente acerca de lo nuevo, y trató de observar su devenir (para lo cual inventó dispositivos de registro e inscripción como los de la fotografía secuencial histórica), pero lo postmoderno busca rupturas, busca acontecimientos en lugar de nuevos mundos, ese instante delator tras el cual nada vuelve a ser lo mismo; el «cuando-todo-cambió», como dice Gibson², o, mejor aún, busca los desplazamientos y los cambios irrevocables en la *representación* de las cosas y en la forma en la que estas cambian. Los modernos estaban interesados en lo que probablemente resultaría de esos cambios y en su tendencia general: pensaban en la cosa misma, sustancialmente, de forma utópica o esencial. El postmodernismo es más formal en ese sentido, y más «distráido», como diría Benjamin; solamente marca el tiempo de las variaciones, y sabe muy bien que los contenidos son tan

* Esta introducción corresponde a la primera edición de *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, que aquí se publica en tres volúmenes independientes.

2 En Gibson, W. (1988), *Mona Lisa Overdrive*, Bantam, Nueva York, [trad. cast.: (1992), *Mona Lisa acelerada*, traducción: José Arconada, Minotauro, Barcelona]. Este es el momento de lamentar la ausencia en este libro de un capítulo acerca del *cyberpunk*, de ahora en adelante, para muchos de nosotros, la suprema expresión «literaria» si no del postmodernismo, entonces del capitalismo avanzado mismo.

solo más imágenes. En el modernismo, tal como intentaré demostrar más adelante, aún subsisten ciertas zonas residuales de la «naturaleza» o del «ser», de lo viejo, lo más viejo, lo arcaico; la cultura todavía puede afectar esa naturaleza, y puede trabajar en la transformación de ese «referente». El postmodernismo es lo que queda una vez que el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza ha desaparecido para siempre. Se trata de un mundo más completamente humano que el anterior, pero es un mundo en el que la «cultura» se ha convertido en una auténtica «segunda naturaleza». En efecto, lo que sucedió con la cultura bien puede ser una de las pistas más importantes para rastrear lo postmoderno: una inmensa dilatación de su esfera (la esfera de las mercancías), una asimilación inmensa e históricamente original a la cultura de lo Real, un salto cuantitativo dentro de aquello que Benjamin aún llamaba la «estetización» de la realidad (él pensó que esto significaba el fascismo, pero nosotros sabemos que no es más que diversión: una excitación prodigiosa respecto del nuevo orden de cosas, una demanda desmesurada de las mercancías, la tendencia de nuestras «representaciones» de las cosas a despertar un entusiasmo y unos cambios de ánimo no necesariamente inspirados por las cosas en sí mismas). Así es que, en la cultura posmoderna, la «cultura» ha devenido en un producto por derecho propio; el mercado se ha vuelto un sustituto de sí mismo, y es una mercancía en la misma medida en que lo son las cosas que contiene: el modernismo todavía era, de manera mínima y tangencial, una crítica de la mercancía y una tentativa de hacerla trascenderse a sí misma. El postmodernismo es el consumo de la pura mercantilización como proceso. El «estilo de vida» del superestado, por lo tanto, guarda con el concepto de Marx del «fetichismo» de las mercancías la misma relación que los monoteísmos más avanzados mantienen con los animismos primitivos o con la adoración de ídolos más rudimentaria; efectivamente, cualquier teoría sofisticada de lo postmoderno deberá guardar con el viejo concepto de «industria cultural» de Adorno y Horkheimer una relación parecida a la que MTV o los avisos comerciales con gráficos fractales mantienen con las series televisivas de los años cincuenta.

La «teoría», mientras tanto, también ha cambiado, y ofrece su propio tipo de pista con relación al misterio. En efecto, uno de los rasgos más llamativos de lo postmoderno es la forma en la que se fusiona, en él, un amplio rango de análisis de tendencias de varios tipos que hasta ahora habían resultado muy diferentes (predicciones económicas, estudios de marketing, críticas de la cultura, nuevas formas de terapia, protestas,

generalmente oficiales, respecto de las drogas y la permisividad, reseñas de muestras de arte y de festivales cinematográficos nacionales, cultos y «renacimientos» religiosos); todos juntos constituyen un nuevo género discursivo, que podríamos denominar «teoría del postmodernismo», y que exige que se le preste cierta atención en sí mismo. Está claro que se trata de una clase que es a la vez miembro de su propia clase, y no me gustaría tener que decidir si los capítulos que siguen son una investigación de dicha «teoría del postmodernismo» o si representan meros ejemplos de esta.

He intentado evitar que mi propia descripción del postmodernismo (que presenta una serie de rasgos semiautónomos y relativamente independientes) se refundiera en el único síntoma excepcionalmente privilegiado de la pérdida de la historicidad, el cual difícilmente podría connotar por sí mismo la presencia de lo postmoderno de manera infalible, tal como atestiguan los campesinos, los estetas, los niños, los economistas liberales o los filósofos analíticos. Pero es difícil discutir la «teoría del postmodernismo» de modo general sin recurrir a la cuestión de la sordera histórica, una condición exasperante (si se es consciente de ella) que determina una serie de intentos de recuperación espasmódicos e intermitentes, pero desesperados. La teoría del postmodernismo es uno de tales intentos: el esfuerzo por medir la temperatura de la época sin el instrumental necesario, y en una situación en la que ni siquiera estamos ya seguros de que exista algo así como una «época», o *Zeitgeist*, o «sistema» o «situación actual». La teoría del postmodernismo, entonces, es dialéctica por lo menos en tanto que posee el ingenio de aprovechar esa misma incertidumbre como su primer indicio, y de aferrarse a su propio hilo de Ariadna en su ruta a través de aquello que podrá acabar por no ser un laberinto en absoluto, sino más bien un *gulag*, o quizás un centro comercial. No obstante, un termómetro enorme a lo Claes Oldenburg, caído del cielo sin previo aviso, como un meteorito, y tan largo como una cuadra entera, podría servir como misterioso síntoma del proceso.

Y es que me parece axiomático el hecho de que la «historia modernista» sea tanto la primera víctima como una ausencia misteriosa en el período postmoderno (esta es, en esencia, la versión de Achille Bonito-Oliva³ de la teoría del postmodernismo): en el arte, al menos, la idea de progreso y de *telos* permaneció sana y salva hasta tiempos muy recientes, en su forma más auténtica y menos estúpida y caricaturesca,

3 Bonito-Oliva, A. (1980), *The Italian trans-avantgarde*, Achille Bonito-Oliva, Politi, Milán.

según la cual cada obra genuinamente nueva se impone lógica pero inesperadamente a su predecesora (esto no es una «historia lineal», sino más bien el «gambito de caballo» de Shklovski, la acción a la distancia, el salto cualitativo a la casilla subdesarrollada). La historia dialéctica, no cabe duda, afirmaba que toda la historia funciona de esta manera, sobre su pie izquierdo, digamos: en un progreso debido, como dijo Henri Lefebvre, a la catástrofe y al desastre; pero esto lo escucharon menos personas de las que creyeron en el paradigma estético modernista, que se encontraba en el momento de ser confirmado casi como *doxa* religiosa cuando, de forma inesperada, desapareció sin dejar rastro. («Al salir una mañana, ¡el termómetro había desaparecido!»).

Me parece que esta es una historia más interesante y verosímil que aquella de Lyotard acerca del fin de las «grandes narrativas» (esquemas escatológicos que, para empezar, nunca fueron narrativas, por más que yo también haya sido tan incauto como para utilizar la expresión de vez en cuando). En este momento, sin embargo, nos dice al menos dos cosas respecto de la teoría del postmodernismo.

En primer lugar, la teoría parece necesariamente imperfecta o impura⁴: en el caso que nos ocupa, a causa de la «contradicción» por la cual la percepción de Oliva (o de Lyotard) de todo aquello que resulta significativo en relación con la desaparición de las grandes narrativas debe, a su vez, ser expresada en forma narrativa. Si es o no posible, como sucede con la prueba de Gödel, demostrar la imposibilidad lógica de «cualquier» teoría de lo postmoderno que resulte internamente coherente (una corriente «anticimientos» que realmente elimine todo cimiento, un «noesencialismo» sin el más mínimo rastro de esencia en sí) es una pregunta especulativa; su respuesta empírica será que tal teoría no ha aparecido aún, y que las ya existentes replican en sí mismas una mimesis de su propio título, en el sentido de que resultan parasitarias de otros sistemas (a menudo del propio modernismo), cuyos residuos, valores y actitudes inconscientemente reproducidos devienen entonces en un valiosísimo índice del fracaso de una cultura completamente nueva en su intento por nacer. A pesar del delirio de algunos de sus apólogos (cuya euforia, sin embargo, constituye un interesante síntoma histórico por derecho propio), una cultura verdaderamente nueva podría surgir tan solo mediante la lucha colectiva que se libra por crear un nuevo sistema

4 M. Speaks desarrolla este tema en mayor profundidad en su escrito «Remodelling Postmodernism(s): Architecture, Philosophy, Literature».

social. La impureza constitutiva de toda teoría del postmodernismo, por lo tanto (como el propio capital, debe mantenerse la distancia interna respecto de sí misma, debe incluir el cuerpo extraño del contenido ajeno), confirma la perspectiva de una periodización histórica sobre la que debe insistirse una y otra vez, a saber, que el postmodernismo no es la pauta cultural dominante de un orden social completamente nuevo (cuya existencia apareció en los medios como rumor hace unos años, bajo el nombre de «sociedad postindustrial»), sino tan solo el reflejo y el concomitante de otra modificación en el sistema del capitalismo. Por ello, no sorprende que jirones de sus antiguos avatares (del realismo, incluso, al menos tanto como del modernismo) siguen vivos, a fin de ser reenvasados en las trampas lujosas de su supuesto sucesor.

Pero este imprevisible regreso de la narrativa como la narrativa del fin de las narrativas, este regreso de la historia en medio de la prognosis de muerte del fin último de la historia, sugiere un segundo rasgo de la teoría del postmodernismo que requiere atención, a saber, la forma en que virtualmente cualquier observación sobre el presente puede ser movilizadada en la búsqueda misma del presente en sí y puesta en servicio como síntoma y como indicador de la lógica más profunda de lo postmoderno, que imperceptiblemente se convierte en su propia teoría y en la teoría de sí mismo. ¿Cómo podría ser de otro modo allí donde ya no existe «lógica más profunda» alguna para que se manifieste la superficie y donde el síntoma se ha convertido en su propia enfermedad (y viceversa, indudablemente)? Pero el frenesí por el cual se apela prácticamente a cualquier cosa del presente como testimonio de la singularidad de este último y de su diferencia radical con momentos anteriores del tiempo humano, de hecho lo impresiona a uno como si hospedase una patología distintivamente autorreferencial, como si nuestro olvido total del pasado se hubiera consumido en la contemplación vacante pero hipnotizada de un presente esquizofrénico que es, por definición, virtualmente incomparable.

Sin embargo, como se demostrará más adelante, la decisión en cuanto a si uno se enfrenta a una ruptura o a una continuidad (si el presente debe ser visto como una originalidad histórica o como la simple prolongación de más de lo mismo bajo distinto ropaje) no se justifica de manera empírica ni es debatible filosóficamente, ya que es, en sí misma, el acto narrativo inaugural en que se basan la percepción e interpretación de los acontecimientos por narrar. En lo que sigue (pero por razones pragmáticas que revelaré en el momento apropiado) he fingido creer que lo postmoderno es tan inusual como cree serlo,

y que constituye una ruptura cultural y de la experiencia digna de ser explorada en mayor detalle.

Tampoco es este un procedimiento que se limite a «autocumplirse»; o, mejor dicho, bien puede serlo, pero tales procedimientos no son en modo alguno acontecimientos y posibilidades tan frecuentes como su fórmula lo sugiere (con lo cual se convierten ellos mismos en objetos históricos de estudio, como podía predecirse). Y es que el nombre mismo (postmodernismo) ha cristalizado una serie de acontecimientos hasta ahora independientes que, nombrados así, demuestran haber contenido la cosa misma en forma embrionaria y ahora dan un suntuoso paso al frente para documentar sus múltiples genealogías. Así, resulta que no es solamente en el amor, en la filosofía de Cratilo y en la botánica que el acto supremo de nominación ejerce un impacto material y, como un relámpago que devuelve el golpe desde la superestructura a su base, funde sus extraños materiales en un bulto brillante o una superficie de lava. El recurso a la experiencia, por lo demás tan dudoso o indigno de confianza (aunque realmente parecerían haber cambiado algunas cosas, y quizá para bien) recupera ahora una cierta autoridad como aquello que, en retrospectiva, el nuevo nombre le permitía a uno creer que sentía, al tener ahora un nombre por el cual llamarlo que, al emplear los demás la misma palabra, las otras personas también parecen aceptar. La historia del éxito de la palabra «postmodernismo» exige ser escrita, y sin duda en formato de *best seller*; tales neoeventos léxicos, en los que la acuñación de un neologismo tiene todo el impacto de realidad de una fusión corporativa, están entre las novedades de una sociedad de los medios que no solo requieren estudio sino también la creación de una nueva subdisciplina mediático-lexicológica. Por qué necesitamos la palabra «postmodernismo» durante tanto tiempo sin que lo supiéramos, por qué corrió un grupo verdaderamente heterogéneo de extrañas parejas a abrazarla tan pronto apareció, son misterios que seguirán sin aclararse mientras no seamos capaces de llegar a comprender la función filosófica y social del concepto, lo cual resulta a su vez imposible hasta tanto podamos entender la equivalencia más profunda entre ambas. En la instancia actual parece estar claro que diversas formulaciones contrapuestas (el «postestructuralismo», la «sociedad postindustrial», tal o cual nomenclatura inspirada en McLuhan) acabaron por ser insatisfactorias en la medida en que fueron especificadas y marcadas demasiado rígidamente por su campo de proveniencia (la filosofía, la economía y los medios, respectivamente); por sugestivas que fueran, por lo tanto, no

podían ocupar la posición de mediación requerida entre las distintas dimensiones especializadas de la vida postcontemporánea. «postmoderno», sin embargo, parece haber podido acoger las áreas adecuadas de la vida diaria o lo cotidiano; su resonancia cultural, apropiadamente más vasta que la meramente estética o artística⁵, distrae convenientemente de lo económico mientras permite la recatalogación de innovaciones y materiales económicos más nuevos (en *marketing* y en publicidad, por ejemplo, pero también en la organización de empresas) bajo el nuevo encabezado. Este asunto de recatalogar o transcodificar no deja tampoco de tener su propia clase especial de significación: la función activa (la ética y la política) de tales neologismos yace en el nuevo trabajo que proponen, de reescribir en nuevos términos todas las cosas familiares, con lo que se plantean ciertas modificaciones: perspectivas ideales nuevas, una reorganización de los sentimientos y valores canónicos; si «postmodernismo» se corresponde con aquello a lo que Raymond Williams se refirió mediante su categoría cultural fundamental, una «estructura de sentimiento» (una que además se ha tornado «hegemónica», por emplear otra de las categorías cruciales de Williams), entonces solo puede disfrutar de ese estado por su profunda autotransformación colectiva, por la puesta al día y reescritura de un sistema más antiguo. Eso asegura la novedad y le da a intelectuales e ideólogos tareas frescas y socialmente útiles: algo marcado también por el nuevo término, con su promesa vaga, ominosa, o excitante de la liberación respecto de todo aquello que uno encontrara limitante, insatisfactorio o aburrido acerca de lo moderno, el modernismo, o la modernidad (como sea que se entiendan esos términos): en otras palabras, un apocalipsis muy modesto o leve, la más suave brisa marina (que tiene la ventaja adicional de ya haber ocurrido). Pero está prodigiosa operación de reescritura (que puede conducir a perspectivas completamente nuevas sobre la subjetividad así como sobre el mundo de los objetos) tiene el resultado adicional, ya esbozado más arriba, de que todo lo aprovecha, y que los análisis como el que aquí se propone son reabsorbidos fácilmente por el proyecto en la forma de un conjunto de rúbricas de transcodificación que de manera provechosa resultan muy poco familiares.

5 De este modo, el exhaustivo inventario de cultura de los años sesenta de Hermand, J. (1978), «Pop, oder die These vom Ende der Kunst», en *Stile, Ismen, Etiketten: zur Periodisierung der modernen Kunst*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, cubre prácticamente todas las innovaciones «formales» del así llamado postmodernismo por adelantado.

La tarea ideológica fundamental del nuevo concepto, sin embargo, debe seguir siendo la de coordinar nuevas formas de práctica y de hábitos sociales y mentales (imagino que esto es, en definitiva, a lo que se refería Williams con la noción de una «estructura de sentimiento») con las nuevas formas de producción y organización económicas arrojadas por la modificación del capitalismo –la nueva división global del trabajo– en años recientes. Es una versión relativamente pequeña y local de lo que en otras ocasiones he tratado de generalizar en términos de la «revolución cultural» a escala del modo de producción en sí mismo⁶; del mismo modo, la interrelación entre la cultura y lo económico aquí no es una calle de dirección única, sino un rizo de interacciones y realimentaciones recíprocas y continuas. Pero así como (para Weber) los valores religiosos nuevos, más ascéticos y dirigidos hacia el interior, produjeron «personas nuevas», capaces de prosperar en la gratificación demorada del emergente proceso de trabajo «moderno», del mismo modo ha de verse lo «postmoderno» como la producción de personas posmodernas capaces de funcionar en un mundo socioeconómico ciertamente muy peculiar, uno cuya estructura y cuyas características y requerimientos objetivos (si tuviéramos una explicación adecuada de ellos) constituirían la situación para la cual el «postmodernismo» es la respuesta y nos daría algo un poco más decisivo que la mera teoría del postmodernismo. No he hecho esto aquí, por supuesto, y debería añadirse que la «cultura», en el sentido de aquello que se adhiere a la piel de lo económico casi demasiado como para poder despegarlo e inspeccionarlo por derecho propio, es en sí misma un desarrollo postmoderno no muy distinto del pie-zapato de Magritte. Desafortunadamente, por lo tanto, la descripción infraestructural a la que parezco apelar aquí ya es, necesariamente, cultural en sí misma, y una versión anticipada de la teoría del postmodernismo.

He reimpresso mi análisis del programa de lo postmoderno («La lógica cultural del capitalismo avanzado») sin modificaciones significativas, dado que la atención que recibió en su momento (1984) le brinda el interés adicional de un documento histórico; en la conclusión se analizan otros rasgos de lo postmoderno que parecen haberse impuesto desde entonces. Tampoco he modificado la secuela de ese trabajo, que ha sido reimpresa abundantemente y que ofrece una *combinatoire* de posiciones sobre lo

6 Véase Jameson, F. (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, pp. 95–98 [trad. cast.: (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como arte socialmente simbólico*, traducción: Tomás Segovia, Visor, Madrid].

postmoderno, a favor y en contra, dado que en sí bien desde entonces se han adoptado muchas otras posturas, la alineación esencialmente sigue siendo la misma. La modificación más fundamental en la situación actual involucra a aquellos que alguna vez fueron capaces de evitar, por principio, el uso de la palabra; no quedan muchos de ellos.

El resto de este volumen se refiere esencialmente a cuatro temas: la interpretación, la utopía, las supervivencias de lo moderno, y los «retornos de lo reprimido» de la historicidad, ninguno de los cuales estaba presente en estas formas en mi ensayo original. El problema de la interpretación se plantea por la naturaleza de la nueva textualidad en sí misma, la que, cuando es meramente visual, parece no dejar lugar para la interpretación del tipo antiguo, o, cuando es meramente temporal en su «flujo total», tampoco deja tiempo para esta. Los ejemplos en este caso son el videotexto como tal y también la *nouveau roman* (la última innovación de importancia en la novela, sobre la que también argumentaré que, dentro de la nueva reconfiguración de las «bellas artes» en el postmodernismo, ya no es una forma o marcador muy significativo); por otra parte, el video puede en alguna medida reclamar para sí el ser el nuevo medio más distintivo del postmodernismo, un medio que, en sus mejores expresiones, es una forma enteramente nueva en sí misma.

La de la utopía es una cuestión espacial de la que se podría pensar que se encuentra ante un potencial cambio de fortuna en una cultura tan espacializada como la posmoderna; pero si esta última es tan deshistorizada y deshistorizante como afirmo aquí a veces, entonces la cadena sináptica que podría conducir el impulso utopista hacia la expresión se torna más difícil de localizar. Las representaciones utopistas experimentaron un resurgimiento extraordinario en la década de 1960; si el postmodernismo es el sustituto de los sesenta y la indemnización por su fracaso político, la cuestión de la utopía parecería ser una prueba crucial para lo que queda de nuestra capacidad de imaginar el cambio, si es que nos queda algo. Tal es, al menos, la pregunta que aquí se dirige a una de las construcciones más interesantes (y menos características) del período postmoderno, la casa de Frank Gehry en Santa Mónica, California; también se la dirige, alrededor y detrás de lo visual, por así decirlo, a la fotografía contemporánea y al arte de las instalaciones. En cualquier caso, en el postmodernismo del Primer Mundo, «lo utópico» se ha convertido en una poderosa palabra política (de la izquierda), más que en su opuesto.

Pero si Michael Speaks tiene razón, y no existe un postmodernismo puro como tal, entonces los vestigios residuales del modernismo deben

ser vistos bajo una luz distinta, no tanto como anacronismos sino como fracasos necesarios que vuelven a inscribir al proyecto postmoderno en particular en su contexto, mientras reabren al mismo tiempo la cuestión de lo moderno mismo para que sea reexaminada. Esa reexaminación no tendrá lugar aquí; pero la residualidad de lo moderno y de sus valores (los más notables, la ironía, como en Venturi o DeMan, o las cuestiones de la totalidad y la representación) ofrece la oportunidad de elaborar una de las propuestas de mi ensayo inicial que más preocupó a algunos lectores; particularmente, la noción de que aquello a lo que diversamente se llamó «postestructuralismo», o incluso «teoría» a secas, era también un subconjunto de lo postmoderno, o al menos demuestra serlo en retrospectiva. La teoría (prefiero aquí la fórmula más engorrosa de «el discurso teórico») ha parecido ser una forma única, si no privilegiada, entre las artes y géneros postmodernos en su capacidad ocasional de desafiar la gravedad del *zeitgeist* y de generar escuelas, movimientos, e inclusive vanguardias donde se supone que ya no existen. Dos capítulos muy largos y desproporcionados examinan dos de las vanguardias teóricas más exitosas de los Estados Unidos, la deconstrucción y el nuevo historicismo, buscando huellas tanto de su modernidad como de su postmodernidad. Pero la vieja «nueva novela» de Simon podría también ser objeto de este tipo de discriminación, con la que no llegaremos muy lejos a menos que construyamos (por el impulso de clasificar los objetos de una vez por todas en las categorías de moderno, postmoderno, o aun en el «moderno tardío» de Jenck o en otras categorías «de transición») un modelo de las contradicciones que todas estas categorías establecen dentro del texto mismo.

En todo caso, este libro no es una inspección de lo «postmoderno», ni una introducción al mismo (siempre suponiendo, en primer lugar, que tal cosa fuera posible); ni son sus manifestaciones textuales características de lo postmoderno o *ejemplos* de primer orden de ello, ni «ilustraciones» de sus rasgos principales. Esto tiene algo que ver con las cualidades de lo característico, lo ejemplar, y lo ilustrativo; pero está aún más relacionado con la naturaleza misma de los textos postmodernos, es decir, con la naturaleza de un «texto» en primer lugar, ya que este constituye una categoría y un fenómeno postmoderno que ha reemplazado al más antiguo de «obra». En efecto, en una de esas extraordinarias mutaciones posmodernas en las que lo apocalíptico se transforma súbitamente en lo decorativo (o al menos disminuye abruptamente convirtiéndose en «algo que uno tiene casa»), el legendario «fin del arte» de Hegel (el concepto

premonitorio que señaló la suprema vocación anti- o trans-estética del modernismo de ser más que el arte, o incluso la religión, o aún «la filosofía» en algún sentido más acotado) ahora se reduce modestamente a «el fin de la obra de arte» y a la llegada del texto. Pero esto genera tanta conmoción en el gallinero de la crítica como agitación en el de la «creación»: la disparidad e inconmensurabilidad fundamentales entre «texto» y «obra» implica que el seleccionar textos de muestra y, por análisis, hacer que carguen con el peso universalizante de un particular representativo, los retorna imperceptiblemente a esa cosa más antigua, la obra, esa que se supone no existe en lo postmoderno. Esto es, por así decirlo, como el principio de Heisenberg del postmodernismo, y el problema representacional más complejo con el que cualquier comentarista tenga que ponerse de acuerdo, excepto por medio de la interminable proyección de diapositivas, el «flujo total» extendido hasta el infinito.

Lo mismo puede decirse de mi penúltimo capítulo, que trata sobre algunas películas recientes y sobre ciertas representaciones de la historia, también recientes, de un tipo nuevo y alegórico. La palabra «nostalgia» de mi título, sin embargo, no significa lo que normalmente quiero significar con ella, y, por lo tanto, y como excepción (en la sección de conclusiones trato con cierta extensión otras objeciones) anticiparé mis comentarios sobre una expresión, «cine de la nostalgia», sobre la que lamento algunos malos entendidos. Ya no recuerdo si soy responsable por esta expresión, que todavía me parece indispensable, siempre que se comprenda que las películas historicistas de última moda a las que se refiere no deben ser tenidas en modo alguno como expresiones apasionadas de aquella añoranza anterior alguna vez llamada nostalgia, sino más bien lo contrario; son una curiosidad visual despersonalizada y un «regreso de lo reprimido» de los años veinte y treinta «sin afecto» (en otro lugar intento llamarlo «nostalgia-deco»). Pero uno no puede alterar con retroactividad un término de esa manera, del mismo modo que no puede sustituir a una palabra completamente diferente por la de postmodernismo.

El «flujo total» de conclusiones asociadas reanuda como de pasada, entonces, la cuestión de ciertas objeciones y malos entendidos arraigados y más serios respecto de mis posturas, y ofrece también una reflexión acerca de la política, la demografía, el nominalismo, los medios de comunicación y la imagen, así como de otros temas que deberían tener un lugar en cualquier libro sobre el tema que se precie. Particularmente, he pretendido remediar aquello que (con justicia) llamó la atención de algunos lectores como la falta de un componente crucial del ensayo

programático, a saber, la ausencia de toda discusión sobre la «agencia», o la falta de lo que prefiero llamar, como el viejo Plejánov, un «equivalente social» para esta lógica cultural aparentemente incorpórea.

La agencia, sin embargo, plantea la cuestión de la otra unidad de mi título, «el capitalismo avanzado», acerca de la cual es necesario decir algo más. En particular, la gente ha empezado a notar que funciona como una especie de signo y parece sostener una carga de intenciones y consecuencias que no están claras para los no iniciados⁷. No se trata de mi lema favorito, e intento variarlo mediante sinónimos adecuados («capitalismo multinacional», «sociedad del espectáculo o de la imagen», «capitalismo de los medios», «sistema mundial», e incluso el mismo «postmodernismo»); pero, como la derecha también ha divisado algo que evidentemente se le aparece como un nuevo concepto y una nueva forma de hablar peligrosos (aún cuando algunos de los diagnósticos económicos se superponen con los suyos propios, y un término como «sociedad postindustrial» tiene, sin duda, cierta familiaridad), este terreno particular del combate ideológico, que rara vez, desafortunadamente, podemos escoger, parece ser bastante sólido y digno de ser defendido.

Por lo que puedo ver, el uso general del término «capitalismo avanzado» tiene sus orígenes en la escuela de Fráncfort⁸; aparece por todas partes en Adorno y Horkheimer, a veces cambiada por sus propios sinónimos (por ejemplo, el de «sociedad administrada»), los cuales aclaran que había un concepto muy diferente involucrado, uno de tipo más weberiano, que, derivado fundamentalmente de Grossman y Pollock, enfatizaba especialmente dos rasgos esenciales: (1) la tendencia hacia una red de control burocrático (en sus formas más pesadillescas,

7 Véase Derrida, J. (1987), «Some Questions and Responses», en Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant y Colin MacCabe, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, Methuen, Nueva York, p. 254: «Cada vez que me encuentro con esta expresión, “capitalismo avanzado”, en textos que tienen que ver con la literatura y la filosofía, me parece claro que una afirmación dogmática o estereotipada ha reemplazado a la demostración analítica».

8 Véase Jameson, F. (1990), *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Verso, Londres, [ed. cast.: (2010), *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, traducción: María Julia de Ruschi, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires]; el tema merece un estudio más extenso. Hasta ahora, he encontrado tan solo referencias de pasada, exceptuando a Marramao, G. (1974), «Political Economy and Critical Theory», en *Telos*, 24, pp. 56–80, y a Dubiel, H. (1978), *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung: Studien zur frühen kritischen Theorie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, [ed. ing.: (1985), *Theory and Politics: Studies in the Development of Critical Theory*, traducción: Benjamin Gregg, MIT Press, Cambridge].

una grilla foucaultiana *avant la lettre*), y (2), la penetración mutua del gobierno y las grandes empresas (el «capitalismo estatal»), de modo tal que el nazismo y el *New Deal* son sistemas relacionados (y cierta forma de socialismo, benigno o estalinista, también parece estar involucrado).

En la forma en la que se lo utiliza generalmente en la actualidad, el término «capitalismo avanzado» tiene matices muy distintos de estos. Ya nadie repara especialmente en la expansión del sector estatal y de la burocratización: parecen un hecho simple y «natural» de la vida. Lo que marca el desarrollo del nuevo concepto sobre el anterior (que aún era aproximadamente consistente con la idea de Lenin de una «etapa del monopolio» del capitalismo) no es meramente un énfasis en el surgimiento de nuevas formas de organización comercial (multinacionales, transnacionales) más allá de la etapa del monopolio sino, sobre todo, la visión de un sistema mundial capitalista fundamentalmente distinto del viejo imperialismo, que era poco más que una rivalidad entre las diversas potencias coloniales. Los debates académicos, por no decir teológicos, acerca de si las distintas nociones de «capitalismo avanzado» son realmente consistentes con el propio marxismo (a pesar de la evocación repetida del mismo Marx, en los *Grundrisse*⁹) giran alrededor de esta cuestión del internacionalismo y de cómo se lo ha de describir (y tratan en particular sobre si el componente de la «teoría de la dependencia» o de la teoría del «sistema mundial» de Wallerstein es un modelo de producción, basado en clases sociales). A pesar de estas incertidumbres teóricas, parece justo decir que hoy en día tenemos una idea aproximada de este nuevo sistema (llamado «capitalismo avanzado» a fin de señalar su continuidad con lo que lo precede, más que el rompimiento, la ruptura o mutación que los conceptos como «sociedad postindustrial» intentaron subrayar). Además de las formas de negocio transnacionales mencionadas anteriormente, sus rasgos incluyen la nueva división internacional del trabajo, una nueva dinámica vertiginosa en la banca internacional y en los mercados de valores (incluida la enorme deuda del segundo y tercer mundo), las nuevas formas de interrelación entre medios (que incluyen en buena medida a sistemas de transporte como en la «contenerización»), las computadoras y la automatización, la huida de la producción hacia zonas avanzadas del tercer mundo, junto con las consecuencias sociales

9 Véase Marx, K. (1939), *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie: Rohentwurf 1857-1858*, Verlag für Fremdsprachige Literatur, Moscú [Trad. cast.: (1971), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política: borrador: 1857-1858*, traducción: Pedro Scaron, Siglo XXI, Buenos Aires].

más familiares, incluidas la crisis del trabajo tradicional, el surgimiento de los *yuppies* y el aburguesamiento a una escala que se ha vuelto global.

Al periodizar históricamente un fenómeno de este tipo nos vemos obligados a complicar el modelo con toda clase de epiciclos suplementarios. Es necesario distinguir entre el asentarse gradual de las diversas precondiciones (a menudo no relacionadas) para la nueva estructura y el «momento» (no precisamente cronológico) en el que estas se afirman y combinan en un sistema funcional. Este momento en sí guarda menos relación con la cronología que con una casi retroactividad o *Nachträglichkeit* freudiana: la gente cobra conciencia de la dinámica de un nuevo sistema, en la cual ella misma se encuentra atrapada, solamente con el tiempo y de manera gradual. Esa conciencia colectiva naciente respecto de un nuevo sistema (que se deduce de manera intermitente y fragmentaria a partir de distintos síntomas de crisis sin relación entre sí, como el cierre de fábricas y el aumento de las tasas de interés) tampoco es exactamente lo mismo que el surgimiento de unas formas de expresión cultural novedosas (las «estructuras de sentimiento» de Raymond Williams eventualmente se nos revelan como una forma muy peculiar de caracterizar al postmodernismo culturalmente). Todo el mundo reconoce que las diversas precondiciones para una nueva «estructura de sentimiento» preceden también al momento en que se combinan y cristalizan en un estilo relativamente hegemónico, pero esa prehistoria no está en sincronía con la económica. Así, Mandel sugiere que los nuevos prerequisites tecnológicos básicos de la nueva «onda larga» de la tercera etapa del capitalismo (aquí llamada «capitalismo avanzado») estaban disponibles hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, la cual tuvo el efecto adicional de reorganizar las relaciones internacionales, descolonizar las colonias y sentar las bases para la aparición de un nuevo sistema económico mundial. En lo cultural, sin embargo, la precondición ha de encontrarse (además de en una amplia variedad de «experimentos» modernistas anómalos, reestructurados más tarde en forma de predecesores) en las enormes transformaciones sociales y psicológicas de la década del sesenta, que barrieron con tanto de la tradición en el nivel de las *mentalités*. De modo que la preparación económica del postmodernismo o del capitalismo avanzado comenzó en los años cincuenta, una vez que se compensó la escasez de repuestos y de artículos de consumo de los tiempos de guerra, y pudieron desarrollarse los nuevos productos y tecnologías (particularmente aquellas relacionadas con los medios). Por otra parte, el *habitus* psíquico de la

nueva era exige el rompimiento absoluto, fortalecido por una ruptura generacional, que se consiguió más completamente en los años sesenta (toda vez que se entiende que el desarrollo económico no se detiene para «eso», sino que más bien prosigue por su nivel y su propia lógica). Si se prefiere cierto lenguaje que hoy resulta algo anticuado, la distinción es básicamente aquella en la que solía insistir Althusser entre un «corte transversal esencial» hegeliano del presente (o *coupe d'essence*), en el que una crítica de la cultura quiere hallar un principio único de lo «postmoderno» inherente en las características más variadas y ramificadas de la vida social, y esa «estructura dominante» althusseriana en la cual los diversos niveles mantienen una semiautonomía en contraste con los otros, corren a diferentes velocidades, se desarrollan de modo dispar, y, sin embargo, conspiran para dar como resultado una totalidad. Agréguese a esto el problema representacional ineludible de que no hay un «capitalismo avanzado en general», sino solamente tal o cual forma nacional específica de la cosa, y los lectores no estadounidenses inevitablemente habrán de deplorar la tendencia de mi propia explicación en particular a considerar la cuestión estadounidense como universal. Esta solamente se justifica en la medida en que fue el breve «siglo estadounidense» (1945-1973) el que constituyó el invernáculo o terreno en que se impuso el nuevo sistema, mientras puede decirse que el desarrollo de las formas culturales del postmodernismo constituye el primer estilo global específicamente estadounidense.

Mientras tanto, siento que ambos niveles en cuestión, la infraestructura y las superestructuras (el sistema económico y la «estructura de sentimientos» cultural) cristalizaron de algún modo en el gran impacto de las crisis de 1973 (la crisis del petróleo, el fin del patrón oro internacional, el fin, a todos los efectos, de la gran ola de «guerras de liberación nacional», y el comienzo del fin del comunismo tradicional), las que, ahora que se han disipado las nubes de polvo, revelan la existencia, ya establecida, de un nuevo y extraño paisaje: el paisaje que los ensayos en este libro intentan describir (junto a un número creciente de otras investigaciones y descripciones hipotéticas)¹⁰.

10 Cada vez abundan más las descripciones y versiones, de entre las que recomiendo las siguientes: Harvey, D. (1989), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford, [trad. cast.: (1990), *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, traducción: Martha Eguía, Amorrortu, Buenos Aires; Benítez Rojo, A. (1989), *La isla que se repite*, Ediciones del Norte, Nuevo Hampshire; Soja, E. (1989), *Postmodern Geographies*:

Esta cuestión de la periodización histórica no es, sin embargo, enteramente ajena a las señales que emite la expresión «capitalismo avanzado», claramente identificada, a esta altura, como una especie de logo izquierdista, una trampa cazabobos ideológica y política, de modo que el acto mismo de emplearla constituye un acuerdo tácito respecto de un amplio espectro de proposiciones sociales y económicas esencialmente marxistas que la parte contraria difícilmente quiera suscribir. La palabra *capitalismo* en sí misma ha sido siempre una palabra curiosa en este sentido: su mero empleo (por lo demás una designación suficientemente neutra para un sistema económico y social sobre cuyas propiedades las distintas partes están de acuerdo) parecía colocarlo a uno en una postura vagamente crítica, sospechosa, si no categóricamente socialista: solo los ideólogos de derecha comprometidos y los apólogos del mercado a todo pulmón la emplean también con el mismo deleite.

«Capitalismo avanzado» aún posee algo de esto, pero con una diferencia: su calificador, en particular, significa rara vez algo tan simple como la senectud, el desmoronamiento, y la muerte del sistema como tal (una visión temporal que parecería más bien pertenecer al modernismo que al postmodernismo). Lo que comunica «avanzado», en general, es más bien el sentido de que algo ha cambiado, que las cosas son diferentes, que hemos atravesado una transformación del mundo de la vida que de algún modo es decisiva, pero que resulta incomparable con las convulsiones anteriores de la modernización y de la industrialización; menos perceptible y dramática, de alguna manera, pero más permanente, precisamente por ser más a fondo y completamente generalizada.¹¹

Esto significa que la expresión «capitalismo avanzado» trae consigo también la mitad cultural de mi título; no solo es algo así como una traducción literal de la otra expresión, «postmodernismo», sino que su marcador temporal ya parece dirigir la atención a los cambios en lo cotidiano y en el nivel cultural como tal. El decir que mis dos términos, el de lo «cultural» y el de lo «económico», colapsan de ese modo el uno sobre el otro y expresan lo mismo, en un eclipse de la distinción entre

The Reassertion of Space in Critical Social Theory, Verso, Londres; Gitlin, T. (1988), «Hip-Deep in Postmodernism», en *New York Times Book Review*, 6 de noviembre de 1988, p. 1; y Connor, S. (1989), *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell, Oxford.

11 En una obra relacionada (véase la nota 7) «me he sentido capaz», como podría haber dicho Hayden White, de adoptar el término alemán *spätmarxismus* para nombrar el tipo de marxismo que sería apropiado para este momento del nuevo sistema.

base y superestructura que desde un primer momento y con frecuencia impresionó a la gente como algo característicamente significativo del postmodernismo, equivale a sugerir también que la base, en la tercera etapa del capitalismo, genera sus superestructuras con un nuevo tipo de dinámica. Y esto puede ser también aquello que (de manera justificada) preocupa a los no conversos sobre este término; parece obligarlo a uno por anticipado a hablar acerca de los fenómenos culturales al menos en términos comerciales, cuando no en los términos de la economía política.

En cuanto al «postmodernismo» en sí, no he intentado sistematizar un uso ni imponer el significado convenientemente coherente de esbozo alguno, dado que el concepto no es solamente impugnado, sino que también presenta conflictos y contradicciones internas. Me gustaría argumentar que, para bien o para mal, no podemos «no» usarlo. Pero debe entenderse que mi argumento implica que cada vez que se lo usa, estamos bajo la obligación de ensayar esas contradicciones internas y de poner en escena esas inconsistencias y esos dilemas representacionales; tenemos que trabajar en todo esto cada vez. El «postmodernismo» no es algo que podamos resolver de una vez por todas y luego utilizar con la conciencia tranquila. El concepto, si es que lo hay, tiene que venir al final de nuestros debates sobre el mismo, y no al principio. Esas son las condiciones (las «únicas», creo, que permiten evitar la travesura de la aclaración prematura) bajo las cuales se puede seguir usando este término de manera productiva.

Los materiales reunidos en el presente volumen constituyen la tercera y última sección de la penúltima subdivisión de un proyecto más amplio titulado *The Poetics of Social Forms*.

Durham, abril de 1990