

---

**Universidad “Mayor de San Andrés”**

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CS. DE LA EDUCACIÓN**



**ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA CRÍTICA DEL  
POSTMODERNISMO**

Tesis para optar al grado de licenciatura de Filosofía

**Universitaria:** Gabriela Cecilia Alfred Arnold

**Carrera:** Filosofía

**Tutor:** Mgr. Luis Claros Terán

**Fecha:** 17 de julio de 2019

**La Paz – Bolivia**

# Índice

Introducción.....	5
1. Metodología.....	5
2. Marco teórico, “la teoría crítica” .....	7
3. Desarrollo.....	10
4. Justificación.....	12
5. Problema de investigación .....	13
6. Objetivo .....	13
Capítulo 1. Ubicación del tema en tiempo y en el espacio: contexto de las sociedades posmodernas ....	15
1. ¿En qué momento surge el posmodernismo?.....	15
1.1. El modernismo y el posmodernismo, o el paso de lo sublime a lo nostálgico.....	20
1.2. Un nuevo paradigma de visión.....	25
2. Triunfo final de la democracia y el liberalismo.....	27
3. Globalización o Totalización.....	30
Capítulo 2. Pérdida de sentido histórico .....	33
1. Pérdida de conciencia histórica desde el lenguaje funcional .....	35
2. Esquizofrenia: un diagnóstico para la sociedad posmoderna .....	37
3. Pastiche o historicismo: la pérdida de la distancia crítica .....	40
4. Pérdida de la conciencia de clase o la ideología espectacular: destrucción del sujeto histórico... ..	44
4.1. Destrucción del sujeto histórico en el tiempo.....	46
4.2. Destrucción del sujeto histórico en el espacio .....	48
Capítulo 3. La industria cultural .....	51
1. El posmodernismo como movimiento cultural-económico .....	58
2. El posmodernismo como sustento del capitalismo tardío .....	62
Capítulo 4. La sociedad del espectáculo como base ideológica del posmodernismo .....	68
1. Medios masivos de comunicación .....	78
2. Régimen escópico, construcción y manipulación de la mirada individual y social .....	86
3. Cultura y técnica como ideología.....	104
Capítulo 5. Límites y potencialidades del posmodernismo .....	111
Conclusiones.....	118
BIBLIOGRAFÍA .....	126

## Agradecimientos

Agradezco a mi tutor. Mgr. Luis Claros Terán, por haberme guiado en este camino difícil, por el interés que puso en mi investigación, por la ayuda que me brindó con sus correcciones y la paciencia que me tuvo durante este proceso.

A mis tribunales, cuyas correcciones no solo me ayudaron a mejorar mi investigación, sino que me abrieron el camino a pensamientos más grandes. Les agradezco por sus consejos puntuales y por sus reflexiones acerca de mi trabajo.

Un especial agradecimiento al director de mi oficina, porque supo entender mi situación y ser flexible con los permisos que tuve que tomar en lo que duró este trabajo, fue gracias a su empatía que pude terminar esta investigación, muchísimas gracias.

A mis padres, les agradezco infinitamente que me hayan apoyado en la carrera que elegí y que me sostuvieran y apoyaran en este camino, definitivamente sin su apoyo nada de esto hubiera sido posible, al igual que mis hermanas, que siempre han estado conmigo en cada momento importante de mi vida.

Agradezco a mis amigas y amigos, especialmente a Dani, Javo y Gabi que siempre me abrieron su casa para venir a La Paz y trabajar en mi investigación, gracias por las reflexiones y aliento que me dieron, son los mejores.

A mi amadísimo Benjamín le dedico este trabajo, porque él ha sido el impulso de esta tesis y de mi existir, desde que naciste solo has traído cosas hermosas a mi vida y me has dado fuerza para seguir a pesar de todo. Contigo aprendí más de la vida

que con nadie más y espero poder transmitirte un poquito de sabiduría en algún momento.

Por último, agradezco a la Filosofía, porque cuando comencé este recorrido no imaginé el mundo que se abriría ante mis ojos, porque los años que pasé estudiando filosofía fueron los mejores de mi vida y porque cada reflexión que me dio abrió mi mente y mi corazón un poco más, gracias por tanto...

## **Introducción**

El posmodernismo es uno de los conceptos más populares de los últimos años en los círculos intelectuales y filosóficos. Se lo ha erigido como corriente filosófica, artística, cultural. Se lo ha elogiado y se lo ha despreciado a la par, incluso nos podríamos atrever a decir que se lo ha negado. Mucho se ha hablado del posmodernismo, casi desde el mismo momento en que surgió, fue objeto tanto de críticas como de alabanzas. Parecía, por primera vez, que un momento histórico se gestaba a la par que las teorías sobre él, o que diferentes autores lo iban construyendo al mismo tiempo que este se iba consolidando.

Y sin embargo, esta corriente se ha convertido ya en parte nuestra y de nuestra constitución como seres que habitamos este momento histórico, por tanto, consideramos que merece ser estudiada, descompuesta, deconstruida y vuelta a construir. Es importante saber qué es el posmodernismo, de qué se trata, de qué manera nos constituye y cómo nos define. Una forma de aproximarse a estas cuestiones es a partir del análisis de posturas críticas al posmodernismo, ya que dichas posturas asumen la tarea de hacer visible las características definitorias del posmodernismo y su funcionamiento.

### **1. Metodología**

Dado que queremos analizar este fenómeno a través de las lecturas críticas realizadas en el ámbito de la filosofía, consideramos que un método adecuado a esta labor es el hermenéutico, es decir, analizar la interpretación de diversos textos que han indagado sobre este fenómeno

histórico; principalmente textos que se enmarquen dentro de la teoría crítica, o que tengan una filiación a esta. Estos textos ponen énfasis en la evaluación y la crítica de la sociedad existente y de la cultura a través de las ciencias sociales y las humanidades, destacando el papel de la ideología como principal obstáculo para la liberación humana; en la construcción de su perspectiva crítica, estos textos presentan conceptos y formas de análisis que revelan la influencia de la tradición marxista.

Si elegimos la hermenéutica como herramienta fundamental de análisis, es porque precisamente creemos que es un método que, además de permitirnos la interpretación de textos para encarar un fenómeno específico, no oculta sus intenciones, es decir, siguiendo la visión de Hans-George Gadamer en su libro *Verdad y método* (1993), la hermenéutica es un enfoque amplio que facilita la comprensión de las condiciones de posibilidad de un determinado fenómeno (en este caso, los numerosos análisis que ha suscitado el posmodernismo en diversos autores de la teoría y el marxismo crítico), y que no niega que el sujeto interpretador (el investigador) tenga prejuicios legítimos y una tradición que lo respalde “La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición” (Gadamer, 1993, p. 183).<sup>1</sup>

Porque el conocimiento, y su obtención, no escapan a la vida real de personas reales; el método hermenéutico es, sobre todo, una herramienta para adquirir conocimiento que plantea un método diferente al científico, por ejemplo, justamente porque acepta y valora el papel de las emociones (sin caer por ello en una suerte de irracionalismo romántico, obviamente).

---

<sup>1</sup> Esto no significa que dentro de una investigación no haya que tratar siempre de ser lo más objetivo posible, pero siempre en el límite de las posibilidades y admitiendo el bagaje histórico que subyace a cada individuo.

Por último, y siguiendo con la concepción hermenéutica de Gadamer, este método nos permite realizar un análisis circular de los textos que nos parece importante para la investigación en curso, es decir, se basa en la elaboración de un proyecto previo de la persona lectora, de unas determinadas expectativas de sentido respecto al texto, que serán refutadas o confirmadas por estos:

El círculo no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad, sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación. No es simplemente un presupuesto bajo el que nos encontramos siempre, sino que nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos; participamos del acontecer, de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo «metodológico» sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión (Gadamer, 1993, p. 183).

Es decir, que mediante el método hermenéutico, se lee con una visión de conjunto, integrando lo nuevo a lo leído y a las ideas previas, pero permitiendo que el texto hable por sí mismo y verifique o falsee aquellas ideas.

## **2. Marco teórico, “la teoría crítica”**

Ahora bien, si ponemos especial atención en diversos autores que podrían enmarcarse como parte de la teoría crítica en sentido amplio, es porque ésta fue una respuesta a grandes crisis en el ámbito político y académico que también fueron detonantes para el posmodernismo: la crisis del

socialismo, la pérdida de horizonte político en los intelectuales, la pérdida de sentido histórico, etc.

La teoría crítica es una doctrina que nació en la Escuela de Frankfurt, con el fin justamente de ser una crítica a la teoría tradicional y es representada por diversos pensadores que mencionaremos a lo largo del trabajo, como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Walter Benjamin y algunos contemporáneos actuales que indudablemente han sido influenciados por ella desde la posición marxista, como Frédéric Jameson e, incluso, Terry Eagleton<sup>2</sup>. La teoría crítica está centrada, en gran parte, en el lenguaje, el simbolismo, la comunicación y la construcción social<sup>3</sup>.

Otro autor que tomaremos, que si bien no está incluido en la teoría crítica, pero que ha contribuido mucho en la definición de lo que es el posmodernismo desde la conceptualización de espectáculo, es Guy Debord<sup>4</sup>.

Con respecto al tema que nos interesa, tendremos que ver los aportes realizados desde la crítica al posmodernismo: Marcuse, trata parte del problema del hombre “descentrado” en *El hombre unidimensional*; Walter Benjamín vaticina, de cierta manera, el auge de la cultura de masas en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Adorno y Horkheimer en su artículo

---

<sup>2</sup> A Terry Eagleton, si bien no se lo puede enmarcar directamente en la teoría crítica, es importante nombrarlo como un crítico marxista de las teorías posmodernas que, al igual que Jameson, propone nociones muy interesantes de análisis sobre el tema que abordamos.

<sup>3</sup> Cabe recalcar, que no es nuestra intención contraponer la teoría crítica o la teoría marxista crítica, al posmodernismo, sino interpretar los textos e investigaciones ya hechas de autores pertenecientes a estas vetas como medio de análisis y comprensión crítica de un fenómeno histórico, ideológico y económico, para extraer elementos constitutivos del fenómeno que estamos analizando a partir de las posturas críticas y que nos permitan conocerlo mejor.

<sup>4</sup> Guy Debord fue un escritor, filósofo y cineasta francés, fundador de la Internacional Letrista y de la Internacional Situacionista, ambas vanguardias artísticas críticas “...contra el mundo moderno burgués que ahoga la capacidad poética en beneficio de la mercancía decorativa hasta culminar en la sociedad del espectáculo...” (Cf. <http://www.lr21.com.uy/uruguay/270534-del-letrismo-a-la-internacional-situacionista>) Y que influyeron también en la ideología del mayo francés del 68.



*La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, sentarán las bases conceptuales del análisis de la industria cultural. Y un poco más allá de la Escuela de Frankfurt también encontramos teóricos como Guy Debord, quien atinó en llamar a la nueva cultura posmoderna emergente *Sociedad del espectáculo* y hace un análisis muy interesante de la misma en dicho libro; Martin Jay, que escribe un libro importante sobre la denigración de la visión, producto también del movimiento posmoderno; Terry Eagleton, quien explora las primicias, las ambivalencias, las historias, los sujetos, las falacias y las contradicciones del posmodernismo; y, por último, Frédéric Jameson, que analiza directamente las relaciones y consecuencias entre el posmodernismo y el sistema capitalista.

Creemos que tomando estos autores tenemos un amplio panorama de las posturas críticas que ha suscitado el posmodernismo, y en base a ellas, podremos desarrollar algunos de los muchos otros tópicos que surgen del estudio de estas sociedades y que nos presentan los autores a través de sus reflexiones: la concepción del sujeto/otro desde este paradigma estético y el rol bivalente de la imagen y su uso político entre otros importantes. Esta investigación, aunque en el título pueda pecar de amplitud, es en realidad modesta en su contenido. El propósito fundamental era identificar líneas base de análisis, a partir de posturas críticas de autores seleccionados, de un fenómeno global, como es el posmodernismo.

### 3. Desarrollo

De esta manera, y siempre a partiendo de nuestros autores, empezamos haciendo una contextualización histórica y espacial del posmodernismo, dónde se ubica, cuáles son sus límites y qué procesos le son inherentes, consecuentes o subyacentes.

Luego, entraremos de lleno a las líneas básicas que desarrollaremos y que creemos que nos servirán para explicar a la mayor cabalidad posible las posturas que se desenvuelven a partir de este fenómeno histórico y social. Estas líneas bases parten de nuestro análisis de la realidad, pero por sobre todo, del análisis exhaustivo de muchos autores que han querido reflexionar sobre esta etapa histórica. De la lectura de todos estos pensamientos que, nuevamente es necesario recalcar, parten de la teoría crítica y de teorías críticas en general, presentamos tres elementos constitutivos del posmodernismo, relacionados con: el factor histórico, el factor económico y el factor ideológico.

Cada uno de estos elementos, a su vez, se desglosan en conceptos importantes, tales como la imagen, el espectáculo, la industria cultural, el lenguaje, la técnica, etc., que en su totalidad formarán parte de todo aquello que ha constituido, y nos ha incluido a nosotros también, al posmodernismo.

POSMODERNISMO	
1. Factor Histórico	Perdida de sentido histórico: <ul style="list-style-type: none"><li>• Lenguaje funcional</li><li>• Esquizofrenia</li><li>• Pastiche</li><li>• Destrucción del sujeto histórico</li></ul>

2. Factor Económico	La industria cultural: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Posmodernismo como movimiento cultural-económico</li> <li>• Capitalismo tardío</li> </ul>
3. Factor ideológico	Sociedad del espectáculo: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Medios masivos de comunicación</li> <li>• Régimen escópico</li> <li>• Cultura y técnica como ideología</li> </ul>

Tabla 1.

Una vez hecho el análisis profundo de los análisis que del cuerpo del posmodernismo realizan los autores seleccionados, y desglosarlo en estas tres partes, trataremos de establecer un capítulo sobre los límites y potencialidades que nos brinda el posmodernismo, ya que, como se verá en la investigación, una de las posturas que se desarrollan, se basa en que si tenemos una comprensión inteligente y lo más objetiva posible del pasado, así también tendremos una comprensión bastante cabal del presente y, mediante este, también podemos vaticinar algunos elementos a futuro. Por último, en las conclusiones sintetizaremos en tres puntos fundamentales todo el fruto del trabajo de esta investigación.

Esta investigación, sobre todo, pretende ser una manera más de aproximarse al fenómeno del posmodernismo a través del análisis propuesto por varios autores que asumen una postura crítica sobre este fenómeno. Partimos de un desglosamiento propio sobre lo que hemos considerado las partes más importantes para entender este análisis, y el cómo hacerlo de la forma más objetiva posible. Esta investigación busca aportar, por un lado, al conocimiento de las teorías críticas sobre el posmodernismo, mostrando sus principales argumentos, proponiendo una sistematización y reordenamiento de los mismos con el fin de brindar una exposición metódica de cómo, desde dichas teorías, se plantea una intelección de las sociedades contemporáneas. Por

otro lado, a partir de dichos trabajo de análisis, se pretende brindar elementos para pensar el posmodernismo, la visibilización de sus distintas facetas, la descomposición de sus elementos y sus modos de articulación.

#### **4. Justificación**

Hoy en día, hablar de posmodernismo es problemático, pues de por sí es un concepto polisémico, actual, cotidiano, lo que impide establecer una distancia cómoda para su análisis. Es complicado porque existen demasiados puntos de vista contradictorios, demasiados intereses en juego y porque además es un concepto abarcable desde distintos ámbitos de estudio: arte, sociología, política, filosofía, etc. El término posmodernismo es ambiguo, pues al pasar por diferentes etapas, a lo largo de la historia, fue adquiriendo diversos significados.

Pero, es justamente por eso mismo que consideramos que es fundamental el seguir analizándolo a través del estudio de autores que han indagado directamente sobre este fenómeno. Hemos decidido usar para ello, principalmente, la teoría crítica (la escuela de Frankfurt) y teorías críticas sociales, partiendo de otros escritores con una visión crítica sobre este fenómeno, ya que nuestro campo es la filosofía, pero esto es más que todo un pretexto (como cualquier texto) para analizar algo mayor y que nos concierne en lo más profundo, nuestra realidad. Una realidad que hoy por hoy está marcada por el posmodernismo o que, en verdad, es una realidad posmoderna. Seguir desmenuzando los análisis y posturas en torno al posmodernismo y las partes que lo integran, así como encontrar las interrelaciones que le subyacen, los intereses que lo circundan y el sistema económico que lo sostiene a partir de nuestros autores elegidos, es un trabajo que no podemos dejar de hacer. En lo limitado de nuestras posibilidades es esto lo que pretendemos mostrar en esta tesis.

Esta investigación tiene el fin de contribuir un poco más al entendimiento del posmodernismo y por sobre todo a los ricos análisis que se han venido haciendo de él, y a develar todas estas partes mencionadas, pues entendemos que es fundamental conocer. El conocimiento es el primer paso a la toma de decisiones y al emprendimiento de acciones.

## **5. Problema de investigación**

Por lo tanto, el problema de nuestra investigación puede resumirse de la siguiente manera: partiendo de la idea de que el posmodernismo no designa solamente una etapa cultural en la historia contemporánea, sino todo un *modus vivendi* de las sociedades “avanzadas” de la actualidad, que abarca desde un modo de “ver” o enfocar la realidad hasta un modo de consumirla, lo que nos interesa investigar en esta tesis es ¿cómo las teorías críticas han caracterizado el posmodernismo?

## **6. Objetivo**

En este entendido, planteamos nuestro objetivo general de la siguiente manera:

Exponer las diversas críticas, análisis y posturas de autores que se enmarcan en la teoría crítica y el marxismo crítico sobre el fenómeno posmoderno, que contribuyan al entendimiento de su problemática y a su definición.

Y a partir de ello establecemos también algunos objetivos específicos:

- Explicar la articulación entre capitalismo tardío, posmodernismo, espectáculo e imagen, a partir de la caracterización de estos conceptos hecha por diversos autores.
- Demostrar (teóricamente) la importancia filosófica y política de pensar estos elementos y de entender esta problemática.

- Explicar, a partir del marxismo crítico principalmente, la relevancia de la memoria histórica para entender el presente.
- Identificar, a través de las posturas de los autores analizados, los elementos claves que actúan en la dinámica posmodernismo/capitalismo.

## **Capítulo 1. Ubicación del tema en tiempo y en el espacio: contexto de las sociedades posmodernas**

En este capítulo queremos mostrar un panorama cultural y político del “posmodernismo”.

Es de suma importancia realizar esta ubicación temporal-espacial, sobre todo porque el posmodernismo puede ser un concepto que abarque muchísimas dimensiones y muchísimas interpretaciones, por lo que queremos dejar claro a qué periodo histórico concretamente nos estamos refiriendo.

Así pues, en este capítulo nos centraremos en el posmodernismo que es la parte “más” cultural de nuestra interpretación y dejaremos para más adelante el ámbito económico que es el capitalismo, que será mejor explicado desde la teoría marxista crítica de Jameson y Debord.

### **1. ¿En qué momento surge el posmodernismo?**

Lo primero que debemos aclarar es que existe una diferencia de usos entre la palabra posmodernismo y posmodernidad, de la misma manera que se da entre modernismo y modernidad. Esta investigación parte de diferentes posturas críticas al posmodernismo entendido como una forma de la cultura contemporánea, pero la posmodernidad como tal, está referida al periodo histórico en el que vivimos, y que se caracteriza, siguiendo el análisis de Terry Eagleton, por considerar al mundo como “...contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades” (Eagleton, 1977, p. 12). Esta situación se da por diversos factores, como ser un cambio histórico del capitalismo hacia lo que se denomina “capitalismo tardío”, que será explicado más adelante a partir de Ernst Mendel que fue quien acuñó el

término, o la inclinación hacia el mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural. Pero todas estas características toman forma en el posmodernismo, que viene a ser una cultura que refleja justamente el cambio de época entre la modernidad y la posmodernidad.

Podríamos datar el comienzo del posmodernismo, siguiendo el análisis de Jameson, ya por completo separado de los ideales modernos, a fines de la década de 1950 y principios de 1960. Esto no significa que exista una ruptura radical entre el modernismo y el posmodernismo, sino que toma lugar una nueva forma de “mirar”<sup>5</sup> la realidad que se caracteriza por concepciones teleológicas como el fin del arte, el fin del socialismo o el fin de las clases sociales, pero sin que se prevea el comienzo de algo. Mucho de este pensamiento se debe, probablemente, al estado de vulnerabilidad en que quedaron los países y sociedades después de las dos guerras mundiales.

Las dos guerras mundiales, ambas acaecidas en la primera mitad del siglo XX, rediseñaron el mundo; tanto oriente como occidente empezaron a invertir fuertemente en la industria, ya que constituía el único medio para el desarrollo político, económico, social y cultural, a la vez que servía a las grandes potencias para competir entre sí y prepararse para futuros conflictos. En esa época justamente, la técnica y el progreso científico adquirieron formas amenazadoras ya que el constante perfeccionamiento de herramientas tecnológicas, y en su gran mayoría dirigidas a la industria bélica, movilizaba gigantescos presupuestos y constituía una prioridad en la agenda de los gobiernos. Luego vino la guerra fría que avivó aún más la disputa entre los países capitalistas y socialistas. En lo que luego algunos sociólogos y economistas como Daniel Bell o Alain

---

<sup>5</sup> Utilizaremos el término “mirar” no sólo como un fenómeno fisiológico, sino como una manera de aprehender el mundo, que es resultado de ciertos modelos sociales e ideológicos, como lo que se llamará *Sociedad del espectáculo*, cultura de masas o industria cultural, según la conceptualización de diferentes autores.



Touraine<sup>6</sup>, optaron por llamar época “posindustrial” (entendiendo que algunas sociedades desarrolladas, occidentales, se encontraban en un desarrollo posterior al de la industrialización “clásica” de la revolución industrial); además, se pudo ver un cambio en la visión de la sociedad hacia la ciencia, que pasó de ser una actividad noble y desinteresada a una actividad amenazadora que prometía destruir el mundo tal y como lo conocíamos..

El impacto tecnológico de la época posindustrial provocó también cambios en la forma en cómo se percibía el saber y el cómo era producido, distribuido y legitimado, pasando la ciencia a ser encarada bajo la visión del valor de cambio, es decir que, en el escenario posmoderno, aquella se asoció a la visión de tecnología cultural que incorporaba el valor de cambio, sometiendo su práctica al capital y al Estado.

Entonces, la posmodernidad está vinculada directamente con esta concepción acerca de que el conocimiento se constituye en la principal fuerza de producción, siendo la información la mercancía más codiciada.

Así también, este nuevo periodo estuvo marcado por nuevos tipos de consumo: una vorágine cada vez más cambiante de estilos y modas; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios de comunicación de una manera global, el reemplazo de la antigua escisión campo/ciudad por el suburbio y la estandarización universal, y el desarrollo de las grandes carreteras con la supremacía de la cultura del automóvil. (Jameson 2002, p. 37)

---

<sup>6</sup> Justamente estos dos autores acuñaron este concepto en sus obras *El advenimiento de la sociedad industrial. Un intento de prognosis social* (1970) de Daniel Bell y *La sociedad post-industrial* (1969) de Alain Touraine, recalando una serie de características que a su parecer hacían de algunas sociedades desarrolladas, post-industriales. Por ejemplo, una sociedad posindustrial es aquella donde la mayoría de los trabajadores no se implican directamente con la producción de mercancías.

Lo que debemos tener claro es que, al referirnos al posmodernismo, nos referimos a una “lógica cultural dominante” (Jameson, 1991, p. 21), lo que nos ayuda a escapar de cierta idea de la posmodernidad como un entramado indescifrable de culturas y heterogeneidades coexistentes. Tomaremos el posmodernismo, siguiendo el análisis de Jameson, como “...una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, a fin de que se refleje de modo más adecuado sobre las formas más efectivas de política cultural radical en nuestros días.” (Jameson, 1991, p. 22)

Es por ello que al hablar de “posmodernismo” Jameson no se limita a proponer un término que describa un estilo, sino que lo utiliza como un concepto “periodizador” cuya principal función es la de correlacionar rasgos culturales que han aparecido en esta nueva época con un nuevo tipo de “orden” social y económico que es el “capitalismo tardío.”

Es por ello, y siguiendo con Jameson, que podemos señalar algunos de los rasgos más importantes del posmodernismo:

- a) Una nueva forma de superficialidad que se refleja tanto en la teoría contemporánea como en toda la cultura de la imagen o el simulacro, donde se resalte siempre la forma por sobre el contenido<sup>7</sup>.
- b) Un constante debilitamiento de la conciencia histórica que deviene en un estado “esquizofrénico” de la sociedad que a su vez se refleja en los nuevos tipos de arte<sup>8</sup>.
- c) Transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos que a la larga refuerzan la lógica del capitalismo consumista<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> La teoría Queer, que desarrollaremos más adelante, es un ejemplo claro de ello.

<sup>8</sup> El surrealismo de Magritte por ejemplo, que está más orientado a la pseudorrealidad quebrada de la esquizofrenia que al mundo onírico.

<sup>9</sup> Hoy más que nunca esto está presente en la continua actualización periodística de imágenes, o la acumulación de fotos personales en redes sociales y en la constante publicidad visual que existe.

- d) Un nuevo modo de experimentar lo sublime, ahora medido por “intensidades”<sup>10</sup>.
- e) Una relación entre todas estas características con una nueva tecnología que es la corporización de un nuevo sistema económico internacional.<sup>11</sup>
- f) Y, por último aunque en absoluto menos importante, el advenimiento de una estética populista que desvanece la antigua frontera entre la alta cultura y la cultura de masas (Cf. Jameson, 1991; Jameson, 2002)<sup>12</sup>.

Y para tener un panorama más amplio del sector económico, podemos seguir a Marcuse (1993, p. 49) en las siguientes características:

- a) Concentración de la economía en las necesidades de las grandes empresas, con el gobierno como estimulante, como apoyo, e incluso a veces, como control.
- b) Sujeción de esta economía a un sistema a escala mundial de alianzas militares, convenios monetarios, asistencia técnica y modelos de desarrollo<sup>13</sup>.
- c) Asimilación de clases sociales en relación a métodos de dirección en los negocios, en el trabajo, en la diversión y en las aspiraciones.<sup>14</sup>
- d) Mantenimiento de una armonía preestablecida entre la enseñanza y los objetivos nacionales<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> La obsesión de los “millennials” (generación comprendida entre 1981 a 2000) por viajar y “experimentar” como objetivo de vida.

<sup>11</sup> Todo esto finalmente deriva en una nueva forma de encarar la existencia a través de nuevos mecanismos tecnológicos que casi vienen a ser absolutamente necesarios para no ser un “paria” social.

<sup>12</sup> La cultura ahora es accesible a través de plataformas que posibilitan que todos los estratos sociales puedan acceder a ella (cine, televisión, internet, etc).

<sup>13</sup> Estos puntos están referidos básicamente a la ascensión del neoliberalismo.

<sup>14</sup> Se refiere sobre todo a un emparejamiento aparente de actividades entre distintas clases sociales que antes no se evidenciaba, por ejemplo, acceso a los mismos programas de tv, redes sociales, o a las mismas diversiones que posibilitan los medios tecnológicos accesibles cuasi globalmente.

<sup>15</sup> O la coacción al individuo para que desarrolle criterios nacionalistas que en última instancia lo aseguren como instrumento al servicio del Estado.

- e) Invasión del espacio privado por los medios de comunicación de masas<sup>16</sup>.
- f) En la política, el posmodernismo se manifiesta con una marcada unificación o convergencia entre opuestos.<sup>17</sup>

No obstante, debemos tener en cuenta que al encontrarnos inmersos en la misma etapa histórica que engloba el fenómeno que se analiza, estos cambios y tendencias que parecen caracterizar la posmodernidad están determinados hasta cierto punto por la especulación, por la selección de lo que se piensa que persistirá o se desarrollará, pues cualquier intento de responder a la pregunta ¿qué es el posmodernismo? está ligado a la cuestionante de ¿hacia dónde se dirige?, es decir, imaginar sus consecuencias. En palabras de Jameson: “Toda teoría del posmodernismo es entonces una predicción del futuro, con una baraja defectuosa” (Jameson, 2002, p. 78).

De esta manera, entendiendo las limitaciones del análisis del posmodernismo, proseguiremos nuestra investigación y para entender más a fondo las posturas que ha suscitado este fenómeno, veremos con más detenimiento dos de sus factores más importantes:

### **1.1. El modernismo y el posmodernismo, o el paso de lo sublime a lo nostálgico.**

Siguiendo a Jameson, podemos observar que han surgido dos vetas de pensamiento en relación a la modernidad y a la posmodernidad. La primera defendería que existe una ruptura fundamental entre ambas y la segunda, al contrario, sostiene que la posmodernidad no es más que una continuación de la modernidad.

---

<sup>16</sup> Televisión, internet, radio, etc.

<sup>17</sup> Aquí Marcuse se refiere a las falsas dicotomías políticas. Un ejemplo claro es EEUU, que siempre presenta dos partidos: “demócrata” y “conservador”, pero que en la práctica no reflejan verdaderas diferencias, o diferencias de fondo en sus políticas.

Pues bien, Jameson no se sitúa en ninguna de estas dos posturas, si bien admite que existe una diferencia cualitativa esencial entre ambos periodos, la clave para entender dicha diferencia reside en "...la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e, incluso más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea" (Jameson, 1991, p. 21). Esto deriva en que sigan existiendo rasgos estéticos o culturales que surgieron en el modernismo pero que en el posmodernismo han perdido características esenciales o, si se quiere, "revolucionarias" que tenían en el anterior periodo. Así Jameson lo expone claramente:

...el 'posmodernismo' queda reducido a ser no más que la forma adoptada por lo auténticamente moderno en nuestro período, y una mera intensificación dialéctica del viejo impulso modernista hacia la innovación (1991, p. 96).

En el posmodernismo no se presenta tanto el deterioro de la "alta cultura" que se transforma en "cultura de masas", sino en bajar esta "alta cultura" a la realidad. De alguna manera quedó atrás el ímpetu del hombre por crear héroes y dioses de la cultura y fue suplantado por la resolución de problemas tangibles, pero en ese camino, también se ha traicionado la esperanza y la verdad que quería asomarse en las esferas de la alta cultura. Claro que no debemos olvidar que esta "alta cultura" estuvo siempre en contradicción con la realidad social, y sólo unos pocos gozaban de su riqueza y representaban sus soñadores ideales<sup>18</sup>. De cualquier manera, esta liquidación de la bipolaridad de la cultura no se da a través de la negación y el rechazo de los valores culturales, sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución a escala masiva.

---

<sup>18</sup> Esto es precisamente lo que critica Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2012). La idea de "arte por el arte" típica de la concepción estética burguesa, despolitiza al arte y le niega su capacidad revolucionaria y subversiva. En este sentido Benjamin apuntaba al arte que cumpla una función política de masas, como el cine, por ejemplo.

Ahora bien, hay una forma más “existencial” incluso de explicar el fenómeno del paso del modernismo al posmodernismo relacionado con esa visión teleológica de la que hablábamos antes. La muerte de Dios y la secularización progresiva de las sociedades pusieron a los modernos en una situación de crisis en su propia identidad, algo que en el posmodernismo se ha absorbido de una forma más natural y mucho menos dramática:

Expresado de otra forma (más existencial), puede decirse que el escándalo de la muerte de Dios y el fin de la religión y la metafísica pusieron a los modernos en una situación de ansiedad y crisis, que ahora parece haber absorbido plenamente una sociedad más completamente humanizada y socializada, culturizada: sus vacíos fueron saturados y neutralizados, no por nuevos valores sino por una cultura visual del consumismo como tal. De modo que, para tomar un solo ejemplo, las mismas angustias del absurdo vuelven a ser captadas y contenidas por una nueva lógica cultural posmoderna, que las ofrece al consumo tan acabadamente como sus otros objetos aparentemente más anodinos (Jameson 2002, p. 198).

Pues bien, siguiendo la lógica de Jameson, podemos decir que lo que antes fue una verdadera crisis existencial de la época, que se reflejaba en todos los ámbitos culturales, se ha transformado, a lo sumo, en nostalgia en la posmodernidad. Explicaremos mejor este punto.

La nostalgia es un sentimiento que tiene que ver con la historia pasada, y debemos enfatizar en la palabra *sentimiento*, ya que el entendimiento de la historia es algo que se está perdiendo, como veremos más adelante. Pues bien, este sentimiento caracteriza muchas de las obras culturales actuales, pero se nota especialmente en la fotografía y el cine que, hoy por hoy, constituyen la base estética de la sociedad. Sin embargo, existe un elemento más con relación a la nostalgia y está referido a la añoranza de lo sublime, “...la estética del posmodernismo en general puede caracterizarse precisamente de ese modo, como el desplazamiento de varias pretensiones

modernistas de la “sublimidad” por prácticas más modestas y decorativas en que la belleza sensorial es una vez más el corazón del asunto” (Jameson, 2002, p. 164).

“El modernismo debe identificarse a largo plazo con lo Sublime” (Jameson, 2002, p. 117). Es decir, que se había dejado a un lado la idea de belleza general o académica y se abrió paso a otro sentimiento estético: lo Sublime, muy relacionado también con la búsqueda de lo Absoluto. Pero en la posmodernidad, ese sentimiento teleológico del que hablamos ha marcado también el fin de lo Sublime, el fin de la vocación de querer alcanzar el Absoluto. Pero si bien ya no se busca esa concreción, se la rememora a través de la nostalgia, del cine nostálgico, de la fotografía que es un arte nostálgico por derecho propio.

Y la caracterización de nuestra época como “nostálgica” no es algo que se haya de tomar a la ligera, pues demuestra un modo de concebir la historia, o mejor, de sentirla, que no nos da una perspectiva u horizonte a futuro, sino que nos repliega al pasado sin entenderlo a cabalidad.

Elaborar una relación con lo moderno que no equivalga a un llamado nostálgico a volver a él ni sea una denuncia edípica de sus insuficiencias represivas es una rica misión para nuestra historicidad, y el éxito en ella puede ayudarnos a recuperar cierto sentido del futuro, así como las posibilidades de un cambio auténtico (Jameson, 2002, p. 124).

Es decir, que la relación del sujeto posmoderno con el pasado es la de un consumidor que suma un objeto raro o “vintage” a su colección. La sustitución del modernismo por el posmodernismo es una “...intensificación ulterior de las fuerzas de reificación...” (Jameson, 2002, p. 195).

El retorno de lo bello y decorativo en sustitución de lo sublime marca la era posmoderna. El abandono completo de la búsqueda de lo absoluto, como mencionábamos más arriba, o de las pretensiones de verdad volcado ahora al hedonismo y la búsqueda de gratificación son ahora el núcleo de la cultura posmoderna, en la que la teoría y lo bello se superponen constantemente, indiferenciándose al fin.

En palabras de Eagleton, el posmodernismo “Degradó la intimidante austeridad del alto modernismo con su espíritu juguetón, paródico, populista y, con este remedo, al adoptar una forma cómoda logró reforzar las mucho más tullidas austeridades generadas por el mercado” (1997, p.54).

Para terminar, hay que entender que una diferencia esencial entre el modernismo y el posmodernismo, es que en el modernismo y antes a él, una narrativa se trabajaba en conjunto y solo se entendía bajo este contexto, mientras que en la posmodernidad cada fragmento narrativo pretende explicarse por sí mismo; estos se autonomizan pero de forma en que absorben los contenidos y nos ofrecen meros reflejos sin contexto y es por eso que la mengua de afectos en lo posmoderno da lugar a la nostalgia como único sentimiento válido. Lo que antes era un quiebre existencial que exigía una acción cultural y política, hoy ha sido sustituido por una “...renarrativización cultural de los pedazos rotos del mundo de la imagen” (Jameson, 2002, p. 209), o si no podemos ser aún más radicales siguiendo a Eagleton, y afirmar que la lógica del posmodernismo es directamente el producto de una derrota histórica, la de la izquierda, tomando al socialismo como el gran modelo de fracaso de una narrativa global del siglo XX (El estalinismo y el maoísmo principalmente).



## 1.2. Un nuevo paradigma de visión

La visión establece nuestro lugar dentro del mundo, pero la mirada es un fenómeno social e histórico y, por lo tanto, construido, que dirige nuestra visión hacia ciertos aspectos específicos de la realidad.

Hoy más que nunca, en el posmodernismo, esto es de vital importancia, pues en ninguna época anterior hubo tal cantidad de imágenes proyectándose a cada momento, insertándose en la mente de los individuos consciente y subconscientemente. La posmodernidad está caracterizada por ser la era de la imagen, representa, en toda regla, un régimen escópico, a tal punto, que relacionamos nuestro momento histórico y nuestro rol en la sociedad con lo que se nos presenta verosímil visualmente; así lo desarrolla Martin Jay en profundidad en su libro “Ojos abatidos” (2007).

Entonces, en el posmodernismo, aviene a nosotros algo que podemos denominar como “un nuevo paradigma de visión”<sup>19</sup> basado fundamentalmente en la estética y, más precisamente, en la estética unida a la tecnología. Expongámoslo claramente siguiendo a Estermann: el posmodernismo es un movimiento que surge de entre la clase media y alta de una sociedad puramente capitalista e industrializada como es Estados Unidos y Europa occidental, es decir, el tipo de sociedad que puede permitirse el lujo de pensar hedonistamente y evaluar en términos estéticos la sociedad.

El esteticismo postmoderno enfatiza la conversión de valores cognoscitivos, éticos y sociales en valores netamente estéticos de agrado o desagrado. Lo más diverso y lo menos homogéneo y monótono el fenómeno, lo más bello y agradable (*United colors of Benetton*) (Estermann, 2006, p. 30).

---

<sup>19</sup> Cabe recalcar que en esta investigación, utilizamos la palabra paradigma en su acepción cotidiana, y como sinónimo de “modelo”, y no de la manera que lo hace Kuhn, ya que, si bien este fue el primero en desarrollar a profundidad este concepto, lo aplica al ámbito científico. En esta investigación no estamos contemplando la definición de Kuhn.

Pero, según Estermann, lo que empezó como un pasatiempo de yuppies y dinks y ejecutivos bursátiles, se ha expandido ahora globalmente; es la cultura de prácticamente toda la humanidad, haciéndonos olvidar que esta cultura posmoderna global, que es una ampliación a gran escala de la norteamericana, “...es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror” (Jameson, 1991, p. 20).

Josef Estermann expone, en una revisión rápida del posmodernismo, que se nos ha quitado la facultad de evaluar cualquier acontecimiento en términos éticos, y sólo nos queda valorarlo en términos estéticos-consumistas, como “bello” y “feo” y, de esa manera, igualar los sucesos que tienen lugar en la historia (Estermann, 2006). Vemos fotografías, una al lado de la otra, de diversos acontecimientos: la guerra en Siria, el debate entre candidatos presidenciales de E.E.U.U., Lionel Messi publicitando un celular, etc. Todos al mismo nivel, en una maniobra de despolitización de las masas, en la que la elección de lo que uno come, viste o consume de cualquier manera, sustituye el lugar de la elección política significativa.

Régimen escópico o visión estética de la realidad, este es el quid del posmodernismo, según los autores que estamos analizando en esta investigación, lo que lo preserva ante los ojos del régimen actual, porque bien sabemos, gracias al análisis marxista del capital, que en el capitalismo lo que no sirve para incrementar dicha economía se elimina, por lo que el posmodernismo sobrevive gracias a los mecanismos ideológico-culturales que impone.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “Lo que resiste solo puede sobrevivir enquistándose. Una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias, por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo” (Horkheimer & Adorno, 2004, pp. 71-72).

## 2. Triunfo final de la democracia y el liberalismo

El fracaso de la URSS y el modelo comunista chino, principalmente, han reforzado la idea de que la democracia, y la democracia liberal en muchos casos, es el único régimen político funcional para la humanidad.

De este modo, aquella, se impone ideológicamente como “racionalidad”, impregnando hasta la “crítica” del propio sistema actual. Pero da la coincidencia de que este régimen político, la democracia, tiene una relación simbiótica, podríamos decir, con la cultura del espectáculo, pues ésta “...nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de *modelos funcionales* a escala total” (Debord, 2012, p. 10, las cursivas son mías).

Marcuse denomina a esta sociedad como “unidimensional”, a diferencia de sociedades anteriores que eran bidimensionales, es decir, en las que las ideas eran capaces de mostrar posibilidades de cambio y producirlo. La sociedad “unidimensional” ha aniquilado ese espíritu de revolución, el deseo de superación social y ha reducido a la humanidad a un hedonismo que continuamente crea necesidades materiales y de entretenimiento consumista. En este sentido, podemos decir que la democracia pertenece a una sociedad unidimensional, pues en este tipo de sociedad se ha asimilado cualquier oposición al sistema.

La democracia se autodenomina como el gobierno del pueblo mediante representantes elegidos por votación en condiciones de igualdad, pero además se presenta como un régimen político que ofrece mayor “libertad” y que no utiliza la violencia para llegar al consenso. Pero lo que encubre es que utiliza el sistema de producción y servicios para generar la idea de bienestar social y armónico entre los ciudadanos.

Lo que es falso no es el materialismo de esta forma de vida, sino la falta de libertad y la represión que encubre: reificación total en el fetichismo de la mercancía. Se hace tanto más difícil traspasar esta forma de vida en cuanto que la satisfacción aumenta en función de la masa de mercancías. La satisfacción instintiva en el sistema de la no-libertad ayuda al sistema a perpetuarse. Ésta es la función social del nivel de vida creciente en las formas racionalizadas e interiorizadas de la dominación (Marcuse, 1993, p. 8).

A esto, Marcuse denomina “democracia de las masas”, y se caracteriza por el hecho de que elementos reales de la política están conformados por totalidades homogéneas entre las que se distinguen dos elementos: el gran aparato productivo y la masa social que integra este aparato. Todo esto nos lleva directamente al sistema burocrático que es el corazón del Estado capitalista; el poder que ejerce la democracia descansa firmemente sobre la base de la estructura técnico administrativa que conecta tanto los grupos económicos, como los políticos y los militares, y que ha logrado un colectivo técnico administrativo que representa el todo.

Mediante estos mecanismos, que controlan todos los espacios existentes, se ha logrado una dimensión represiva y totalitaria que se enmascara bajo ideas de tolerancia y libertad del sistema democrático.

Cualquier crítica al sistema democrático, a la opresión que se pueda manifestar, es fácilmente acallada cuando desde los enfoques liberales se afirma que el logro del máximo nivel de confort social ha superado las condiciones de subdesarrollo en muchos países y que ha ayudado a quienes tenían un nivel más bajo de riqueza social y de tecnología, a lo cual Marcuse responde que “... esta sociedad es un sistema de pluralismo sojuzgado, en el que las instituciones competidoras ayudan a consolidar el poder de la totalidad sobre el individuo” (Marcuse, 1992, p. 81).

Sin embargo, pese a todas las críticas hechas y acalladas, hoy ha triunfado finalmente el sistema democrático como una racionalidad dominante, ha neutralizado la oposición al sistema en una apariencia de libertad y tolerancia que en realidad no existe. Y este es un tema que ha sido desarrollado mucho por los teóricos de la escuela de Frankfurt, incluyendo a Horkheimer y Adorno (2004) quienes de forma muy pesimista retratan una sociedad regida bajo la economía capitalista, donde las industrias culturales, por ejemplo, han sido apropiadas por el capital sometiendo y esclavizando a los individuos a través de sus producciones culturales.

La clave del éxito de este sistema radica, según Marcuse, en la explotación y desarrollo de unas condiciones de bienestar capitalistas que dan como resultado un conformismo social, en el que ha desaparecido la crítica. La democracia es, como lo dice Jameson:

...el trasfondo ideológico e imaginario contra el cual es posible comercializar y vender la ciudad capitalista contemporánea como un carnaval poco menos que bajtiniano de heterogeneidades, diferencias, excitación libidinal y una hiperindividualidad que descentra eficazmente al viejo sujeto individual por medio del hiperconsumismo individual (Jameson, 2002, p. 102).

### 3. Globalización o Totalización

Quisiéramos aprovechar este punto de la investigación para poder aclarar por qué no delimitamos nuestro campo de estudio a una sociedad determinada.

Cuando hablamos de sociedades y los análisis que hacen diversos autores sobre estas, nos referimos a todas las sociedades posmodernas, que abarcan al mundo prácticamente en su totalidad gracias a lo que se ha denominado globalización.

La globalización es la expansión del capital más allá de los límites que se permitió en su fase anterior, la fase imperialista<sup>21</sup>. Como Marx expuso en los *Grundrisse*, el capital tiende necesariamente a la expansión continua del mercado mundial hasta llegar a su última situación de crisis (Jameson, 2002, p. 98).

Esta expansión del capital también se refleja en el crecimiento constante de lo urbano y la imposición de la ciudad por sobre el campo. La globalización es el producto de un sistema que, a modo de epidemia, socava y destruye las sociedades y economías más tradicionales o precapitalistas y en la actualidad lo hace mediante el posmodernismo que es la expresión cultural de estas transformaciones.

La expansión capitalista y la hegemonía internacional de los mercados tienden a eliminar las fronteras entre los países, estructurando un nuevo orden mundial, en el que las economías alimentadas por el crecimiento y la instalación neoliberal terminan por controlar el ejercicio de ofertas y demandas de una población cada vez más necesitada de satisfacciones y logros materiales. Este estado de situación de la economía internacional, sumado a la consagración del modelo democrático y la revolución de las comunicaciones, marcan o diseñan el escenario actual

---

<sup>21</sup> Jameson defiende que la fase imperialista del capitalismo ha sido reemplazada por la globalización y el neocolonialismo, en una nueva etapa del capitalismo que él, siguiendo a Erns Mandel, llama “tardía”. (Jameson, 1991)

de la cultura globalizada, vale decir, “el surgimiento de un clima de época o nueva sensibilidad, usualmente denominados posmodernos (Brunner, 1998-1999, p. 314).

Es decir, lo que une fundamentalmente distintas sociedades, razas, religiones, culturas, etc., es el impulso frenético de esta fuerza económica de la era global posmoderna; y, con ello, en el desarrollo del capitalismo hasta la historia universal se torna realidad, es decir, una historia que no distingue distintos procesos particulares, sino que engloba a la totalidad en el mismo discurso heterogéneo pues el mundo entero se reúne bajo el desarrollo de este tiempo. Si bien es evidente que el mismo proceso de globalización no se vive de igual manera en distintas sociedades, el fenómeno como tal penetra y se adapta a la idiosincrasia de cada pueblo. Desde la misma teoría crítica se ha desacreditado la idea de que la globalización sea homogénea, sin embargo debemos tener cuidado en esta reflexión, pues que no lo sea (pues las sociedades son muchas y diversas, para ejemplo, la nuestra), no le quita su función totalizadora, así lo interpretan tanto Jameson como Eagleton.

No hay razón para suponer que las totalidades sean siempre homogéneas, y si el planeta se está convirtiendo en un lugar tristemente idéntico tiene que ver más con las operaciones del capitalismo transnacional y las formas culturales que produce en su expansión que con la paranoia de los políticos teóricos de izquierda. La idea de que la totalidad sea absolutamente algo mental es una notable doctrina idealista para un supuesto credo materialista (Eagleton, 1997, p. 31).

Jameson escribe que, a menudo, lo han calificado como totalizador por el modo de utilizar de modo global la palabra posmodernismo, a lo que él responde que ese miedo es el mismo a la utilización del concepto de capitalismo, y en cuanto al concepto de “totalidad” señala que: “...podemos reconocer la presencia de tal concepto, si entendemos que hay sólo uno de ellos:

algo de otro modo conocido a menudo como “modo de producción” (...) En cuanto a procesos “totalizadores”, eso frecuentemente significa apenas algo más que hacer conexiones entre diversos fenómenos...” (Jameson, 1991, p. 115). Por su parte Eagleton entiende que es natural el descrédito teórico del concepto de totalidad, en una época de derrota política de la izquierda, pero que finalmente negar este concepto es otra forma de no atender al capitalismo.

El posmodernismo, casado como está con lo particular, tendrá sus reparos en admitir que hay proposiciones que son verdaderas en todas partes y en todos los tiempos, sobre todo aquellas simplemente vacías o triviales. La declaración "En todo tiempo y lugar, la mayoría de los hombres y las mujeres han vivido vidas de labor claramente inútil, habitualmente para el beneficio de unos pocos" parece un planteo de este tipo. "Las mujeres han sufrido siempre opresión" es otro (Eagleton, 1997, p. 166).

Para terminar no podemos dejar de mencionar, siguiendo a críticos como Debord y Marcuse, que la globalización es una occidentalización del mundo en realidad, por eso la asemejamos a un neocolonialismo tanto económico como cultural, y esta “occidentalización” se consigue mediante el espectáculo: “La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente por medio de su hegemonía económica; la domina *en tanto sociedad del espectáculo*” (Debord, 2012, cap. 57), es decir que incluso donde todavía no existe la base material, el posmodernismo ya ha invadido espectacularmente la superficie social en todo el mundo.



## Capítulo 2. Pérdida de sentido histórico

En este punto, lo que se quiere recalcar a través de la exposición de algunos pensamientos del marxismo crítico principalmente, es la manera en que los seres humanos se están relacionando actualmente con la historia, posicionándose con respecto a ella, o cómo no lo están haciendo. Pero esto tiene una causal indirecta que subyace el mismo discurso posmodernista y que trataremos de explicar a grandes rasgos, y es la concepción negativa que se le otorga a La Historia desde la concepción posmoderna.

Entender La Historia como algo en principio explicable, a través de ciertas leyes, y por lo tanto teleológica, es precisamente lo que el posmodernismo llama negativamente “metarrelato”<sup>22</sup>. Desde el análisis posmoderno, o al menos de ciertas ramas de él, nos dice Terry Eagleton, la historia es un asunto en constante mutación, múltiple en sumo grado y cuyo final es imposible de predecir. Tratar de realizar una narración única de ella sería una violencia teórica. Es una crítica al universalismo y a la totalidad, enemigos acérrimos de la visión posmoderna, aunque caiga, siguiendo el análisis de Eagleton, en una gran paradoja: universalizar sus acusaciones contra los universales.

A partir de esta visión, es previsible que, como sujetos posmodernos, nos encontremos en crisis con nuestra posición histórica, es decir, ¿es la experiencia histórica colectiva o meramente individual?, ¿tiene mi pasado algo que ver con mi presente? El discurso radical de heterogeneidad de la posmodernidad, según Eagleton, nos ha dejado sin brújula histórica.

Ahora bien, entrando de lleno en el problema, esperamos haber dejado en claro, en el capítulo anterior con la exposición del pensamiento de Jameson, que la emergencia del posmodernismo

---

<sup>22</sup> Diéguez (2004) define metarrelato, siguiendo la concepción de Lyotard, de la siguiente manera “un metarrelato es, en la terminología de Lyotard, una gran narración con pretensiones justificatorias y explicativas de ciertas instituciones o creencias compartidas.”

está directamente ligada a este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional, y muchas de sus características reflejan la lógica de este sistema. Pero existe una gran característica que debemos desarrollar con mayor profundidad: la pérdida del sentido histórico.

...el modo en que todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar (Jameson, 2002, p. 37).

Desde el posmodernismo, existe una manera de concebir la historia particular, una historia que niega La Historia, es decir, como relato homogéneo o relato de progreso, en el que se entremezclan, por ejemplo, historias de escasez, lucha y opresión. Desde la concepción del posmodernismo directamente no existe un argumento. Eagleton lo explica de esta manera:

En los buenos viejos días historicistas se creía posible dar cierta explicación histórica o genética a, por ejemplo, creencias e intereses arguyendo que no brotan ni caen desde el espacio exterior sino que están motivados de modo complejo por la historia a la que uno pertenece, en la cual tienen funciones discernibles. Las diversas teorías ideológicas constituyen una manera de explicar algunas de las relaciones causales entre la historia y la creencia. Un tipo de posmoderno trata de eludir este movimiento señalando que esta especie de teoría histórica es en sí misma una creencia, y así se convierte en parte del problema lo que considera una solución (1997, p. 63).

Este es el diagnóstico de la política posmoderna según Marcuse; desaparición de fuerzas históricas que en anteriores épocas parecían representar posibilidades de nueva existencia, desaparición, en otras palabras, del pensamiento crítico. A continuación veremos cómo surge este diagnóstico y cómo se manifiesta en las sociedades posmodernas capitalistas.

## **1. Pérdida de conciencia histórica desde el lenguaje funcional**

Es importante mencionar en este punto, el análisis de Marcuse sobre la influencia del lenguaje como instrumento ideológico para provocar la pérdida de conciencia histórica.

El lenguaje funcional u operacional ha triunfado en el posmodernismo por sobre los conceptos que históricamente poseían una carga semántica compleja. El lenguaje operacional contribuye de forma directa al régimen escópico que domina nuestra sociedad, pues ha sido despojado de las complejas mediaciones que forman las etapas del conocimiento, “Sin estas mediaciones, el lenguaje tiende a expresar y auspiciar la inmediata identificación entre razón y hecho, verdad y verdad establecida, esencia y existencia, la cosa y su función” (Marcuse, 1993, p. 115).

La actividad del lenguaje funcional se puede ver claramente ejemplificada en la industria de la publicidad, donde se lo usa para establecer una imagen que se fija en la mente y en el producto y sirve para venderlo directamente. De esta manera el lenguaje le quita valor al significado del signo y se lo otorga por completo al significante; convierte conceptos en imágenes, mediante la reducción de las formas lingüísticas.

Esto es algo que también rescatarán Horkheimer y Adorno en su crítica a la Industria Cultural:

El lenguaje con el que la cultura se expresa contribuye también a su carácter publicitario. Cuanto más se resuelve el lenguaje en comunicación, cuanto más se tornan las palabras –de portadoras sustanciales de significado- en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente es la transmisión del objeto deseado, tanto más se convierten las palabras en opacas e impenetrables (1994, p. 112).

Otra consecuencia se ve cuando este lenguaje operacional impone mediante construcciones una identificación autoritaria entre la persona y la función que desempeña para la sociedad

capitalista. Y así, este lenguaje se constituye como el lenguaje del pensamiento unidimensional como lo expresa Marcuse:

La insistencia en los elementos filosóficos en la gramática; o en la relación entre el 'sujeto' gramatical, lógico y ontológico señala los contenidos que son suprimidos en el idioma funcional, eliminados de la expresión y la comunicación. La contracción del concepto en imágenes fijas; el desarrollo detenido en fórmulas hipnóticas que se autovalidan; la inmunidad contra la contradicción; la identificación de las cosas (y las personas) con su función: estas tendencias revelan a la mente unidimensional en el lenguaje que habla (1993, p. 127).

Y si esto es así, si el lenguaje funcional impide el desarrollo conceptual, eliminando la mediación y la contradicción, elementos presentes en los hechos, entonces rechaza el conocimiento de estos y por lo tanto su contenido histórico, pues la historia, desde una concepción dialéctica y materialista, es lucha de contrarios, un lenguaje que niegue esto es profundamente anticrítico y antidialéctico. Y la supresión de la historia no es un asunto meramente lingüístico o académico: es un hecho político, porque suprime no sólo el pasado de la sociedad, sino también el futuro, pues este solo puede darse mediante un salto dialéctico, mediante la negación del presente. El mismo concepto tiene una dimensión histórica en tanto sólo puede entenderse en relación con un contexto que no aparece en la experiencia inmediata.

Por lo tanto, "El lenguaje funcional es un lenguaje radicalmente antihistórico" (Marcuse, 1993, p. 128). Pero ¿por qué se busca suprimir la conciencia histórica a través de estos medios ideológicos? La respuesta es que la memoria es subversiva, el pensamiento crítico es pensamiento histórico. Si conocemos nuestro pasado, nuestra historia como pueblos y sociedades, podemos establecer conexiones entre los hechos pasados, presentes y futuros, podemos entender cuáles son las cosas que determinan nuestra forma de vida, cuáles fueron los

hechos que determinaron quiénes son los amos y quiénes los esclavos, nos brinda un horizonte; perspectivas de cambio:

Tal relación dialéctica de los opuestos, en y por la proposición, se hace posible mediante el reconocimiento del sujeto como agente histórico cuya identidad se constituye en y *en contra* su práctica histórica, en y *contra* su realidad social (Marcuse, 1993, p. 131).

En su análisis, Marcuse termina criticando duramente a la filosofía analítica por ser cómplice de esta unidimensionalidad del pensamiento. El lenguaje se ha reducido a la ilusión del bienestar y se expresa dentro de este marco.

## **2. Esquizofrenia: un diagnóstico para la sociedad posmoderna**

¿Qué otras consecuencias trae la pérdida de conciencia histórica? En este punto veremos una muy particular: la esquizofrenia colectiva.

Jameson sigue a Lacan, quien a su vez retoma a Saussure para explicar el fenómeno de la esquizofrenia, a continuación lo trataremos de explicar:

El ser humano piensa mediante relaciones, establece conexiones a la hora de entender al mundo, por ejemplo, no puedo pensar el blanco sin el negro y el negro nos puede remitir a la oscuridad o a los colores en general, mientras que la oscuridad nos remite a la noche o a la ceguera, etc., esta es la cadena del pensamiento. El sentido de cualquier enunciación, según Lacan, no se encuentra en el significado –en una idea o un concepto– sino en la relación entre significantes que como las piezas que se entrelazan entre sí forman una cadena, lo que permite ver el uso asignado a la palabra, su contexto. Esto porque el vínculo entre significante y significado no es fijo, sino siempre precario, el signo es arbitrario, un hecho por el cual el significante se asocia al significado y que detiene por el momento el deslizamiento incesante del significado bajo el

significante. Esta detención es siempre retroactiva porque solo es posible comparar todos los eslabones en la totalidad del enunciado. Bajo esta consideración lacaniana, el sentido aparece no como una relación lineal entre significante y significado, sino que es un efecto producido por la interrelación de significantes materiales.

Pero ¿qué sucede cuando esta cadena de significantes (para utilizar términos lingüísticos) se rompe?, ¿qué pasa si no podemos establecer conexiones entre significantes?, pues ahí surge la esquizofrenia: la pérdida de la capacidad para relacionar una idea con su predecesora y su consecuente, una disfunción lingüística cuando se quiebra cualquier relación entre los significantes. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro en una frase, tampoco podemos unificarlos en nuestra propia experiencia.

Los principales síntomas de la esquizofrenia son:

- ❖ Falta de percepción de la realidad.
- ❖ Variaciones en la percepción o en la expresión de la alteración de la realidad.
- ❖ Cambio mantenido en varios aspectos del funcionamiento psíquico del individuo, como en la conciencia de la realidad.
- ❖ Desorganización neuropsicológica más o menos compleja, en especial en las funciones ejecutivas, que lleva a una dificultad para mantener conductas motivadas y dirigidas a metas.
- ❖ Creencias falsas.
- ❖ Pensamiento poco definido o confuso.
- ❖ Reducción de las actividades de relación y de la expresión de emociones.

❖ Inactividad.<sup>23</sup>

Todas estas características, en mayor o menor medida, corresponden a las sociedades posmodernas, siguiendo la idea de Jameson, nos ofrecen un “modelo estético sugerente” (1991, p. 48), pero también nos dejan dos conclusiones muy importantes: la primera es que la identidad personal es consecuencia de una unificación temporal entre el pasado, el futuro y el presente; y segundo, que esta unificación temporal es una función del lenguaje, como movimiento de interpretación a lo largo del tiempo.

Así, cuando existe esta ruptura en la cadena de significantes, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de significantes puramente materiales: presentes perpetuos, desconectados del tiempo. Y ahora llevemos este diagnóstico a la sociedad actual: el presente perpetuo en el que vivimos gracias al lenguaje funcional, al régimen escópico y a la transformación de casi todo en mercancía, se presenta ante nosotros con una misteriosa intensidad y en términos positivos como euforia, borrachera, alucinación, etc., pero que en esta investigación que parte de los análisis críticos de diversos autores, se devela en su realidad negativa, en forma de ansiedad y pérdida de realidad.

...la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis; así aislado, el presente engloba de repente el sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora que subraya de manera efectiva el poder del significante material —o mejor aún, literal— aislado (Jameson 1991, pp. 50).

---

<sup>23</sup> Cf. <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Esquizofrenia>.

Pero ahora debemos observar algo importante del fenómeno posmoderno: este estado de esquizofrenia ya se ha generalizado como estilo cultural, ya no se asocia con el contenido negativo que le dimos en el pasado, sino que más bien se ha abierto a intensidades alegres, a la euforia colectiva.

Entonces, uno de los rasgos del posmodernismo para Jameson es su relación con la experiencia esquizofrénica, cuyo efecto es la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos y materiales: cuando la ruptura de la temporalidad libera súbitamente el presente, la experiencia se pone insoportablemente material y de una intensidad desmesurada, el significante aislado comienza a percibirse con mayor vivacidad, lo que todavía acentúa más su materialidad, pues, cuando el sentido se pierde, la materialidad de las palabras es rigurosamente abrumadora (Jameson, 2002).

### **3. Pastiche o historicismo: la pérdida de la distancia crítica**

Este diagnóstico esquizofrénico que presentan las sociedades posmodernas se ve reflejado en el pastiche, que Jameson denominó como la expresión más emblemática de la estética posmoderna, y que no es más que el reflejo estético del historicismo.

El pastiche es una práctica universal hoy en día que se expresa en la desaparición del sujeto individual, cuya consecuencia principal es la falta del estilo personal tan importante en la época moderna; ahondaremos en esto más adelante, pero debemos entender que el pastiche no es un término “fácil”; en él se entrecruzan múltiples calificativos, es una copia o imitación, sin pretender serlo; es una combinación o una mezcla de varios estilos, aunque no es exactamente lo que llamamos el eclecticismo. Así mismo, un pastiche es una apropiación, a veces a modo de cita textual.



En este contexto, el pastiche se asemeja a un historicismo en tanto se sumerge y consume todos los estilos del pasado, re-presentándolos en el presente como meras imágenes de sí mismo y en espectáculos. El posmodernismo nos da la idea de encarnar la diversidad, pero entre tanta “diferencia” surge la paradoja de que “todo se parece” finalmente, *en esencia*. Esta esencia es el hecho de que todo está concebido para mercancía y consumo, la supuesta diversidad no es más que una estrategia para llegar a la mayor cantidad de personas. La visión ultra pesimista de Horkheimer y Adorno (1994) lo recalca también al expresar que el principio de “siempre lo mismo” está en la base de la industria cultural, donde lo nuevo se ve como riesgo y es excluido: “La eterna repetición de lo mismo regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al liberal tardío consiste en la exclusión de lo nuevo” (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 74-75).

Para entender un poco más a qué se refiere Jameson cuando habla de pastiche, explicaremos la diferencia entre pastiche y parodia, que marca también una diferencia entre la posmodernidad y anteriores épocas históricas.

Tanto parodia como pastiche implican la idea de imitación o remedo de otros estilos, especialmente en su parte más exagerada o manierista; pero la diferencia radica en el *modo* de conocer o aprehender el pasado en ambos casos.

En la parodia lo que se busca es aprovechar estas excentricidades para producir una imitación satírica y *crítica* de lo que se está imitando, pues su objetivo es poner en evidencia los manierismos estilísticos del original. La clave reside, sin embargo, en que el público a quien está dirigida esta parodia, conoce plenamente, *críticamente*, lo que se quiere imitar o ridiculizar; para que una parodia, o sea, una imitación que se burla de un texto original sea exitosa, es necesario que el público conozca el original, el carácter único de su estilo, su ideología implícita y las

fronteras establecidas. De lo contrario, la parodia no será comprendida y será interpretada sólo “como una mala obra”.

Pero en el marco del posmodernismo, tremendamente ecléctico, la única forma de parodia posible es la del pastiche –un discurso que habla una lengua muerta, una “parodia vacía” o “neutra”, un gesto imitador sin intención satírica, despojado de risas y con una fe en “una saludable normalidad lingüística” (Jameson, 2002, pp. 43-44). El pastiche es la apropiación de un signo al que se le ha expropiado su significado. Es una perfecta expresión estética de la “cultura de las apariencias”.

Ahora bien, ¿Cómo podemos explicar por qué hoy en día el pastiche (concepto posmoderno) reemplazó la parodia (concepto moderno)? Según Jameson, el pastiche es un producto estético de lo que se llama la “muerte del sujeto”, de la que hablábamos antes: es la consecuencia de la disolución del sujeto burgués individual, ocurrida durante la posmodernidad, y de la consecuente desaparición de los estilos personales “tan inconfundibles como nuestras huellas digitales”. Por otro lado, la “individualidad indiferenciada” posmoderna se alimenta y se estimula fuertemente por otros factores como el desenfrenado consumismo, el desarrollo y la difusión de la alta tecnología y la expansión de los medios de comunicación masivos. En definitiva, toda la complejidad de la condición posmoderna, gesta la aparición del pastiche cuya práctica artística evidencia el abandono de la tradición estética modernista, en particular de los valores de originalidad, establecidos en el momento cuando el romanticismo concibió al artista como genio; y de la novedad, estimulada desde que la revolución industrial sembró el gusto por lo nuevo, incluso en el arte, en un clima marcado por el ideal de progreso.

Con la práctica del pastiche el arte posmoderno se convierte en una cita recurrente del pasado, de lo que ya está hecho. Se trata de una cita vacía, limitada a mera apariencia, despojada de su trasfondo original y porque en la actualidad, dice Jameson, “no se puede inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; solo son posibles una cantidad limitada de combinaciones. [...] En un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras” (Jameson, 2002, p. 22).

El pastiche como la “canibalización de todos los estilos del pasado”, como la creciente primacía de lo “neo”, lo que Jameson reconoce como *moda retro*, no es sólo la evidencia del fracaso de lo nuevo, sino también del debilitamiento de la historia, lo que el autor marca como uno de los rasgos propios de la posmodernidad.

Si bien se ambienta en el pasado, su “memoria histórica” es ficticia, porque solamente se alimenta de su *look*, de su apariencia exterior, de la imagen descontextualizada “de un pasado que solo se deja recuperar en términos estéticos”. El pastiche de Jameson deja la impresión de que este no es tanto la enunciación de un nuevo programa artístico o de una nueva filosofía de arte, sino ante todo una declaración del fracaso del arte y de la estética modernos. De allí que la misma estética posmoderna se queda inasible y su condición propiamente posmoderna permanece difusa y muy poco definida en términos teórico-artísticos. Esta incapacidad de aprehender aquello que mejor la caracteriza se hace evidente en el momento en que se intenta juzgar el valor estético-artístico de una obra posmoderna que, además, dejó de estar acompañada y explicada por los manifiestos propios de las vanguardias.

Lo fundamental para entender el concepto de “pastiche” reside en que más allá de una pérdida de conciencia histórica, el pastiche denota una pérdida de distancia crítica incluso con nuestro

tiempo. Nosotros, como sujetos posmodernos, nos vemos privados incluso de coordenadas espaciales para establecer dicha distancia, ya que la expansión capitalista ha colonizado incluso lugares precapitalistas, como la naturaleza y el inconsciente.

#### **4. Pérdida de la conciencia de clase o la ideología espectacular: destrucción del sujeto histórico.**

Todos los puntos anteriores ahora nos llevan al rasgo fundamental de la pérdida de conciencia histórica, que es la pérdida del mismo sujeto histórico, es decir, del sujeto que participa de la historia. La anulación del sujeto histórico, siguiendo a Jameson, Eagleton y Debord, es uno de los triunfos más decisivos del capitalismo actual y de la sociedad del espectáculo.

El ejemplo más claro al que podemos recurrir es al trabajador asalariado actual, que antes fue bastión de las revoluciones y de la lucha de clases, mientras que hoy, mediante la producción de un trabajo cada vez más alienado y la fantasía del espectáculo, se aleja cada vez más de las esferas políticas y también de una vida auténtica; como diría Debord “El sujeto de la historia no puede ser sino lo viviente produciéndose a sí mismo, convirtiéndose en amo y poseedor de su mundo que es la historia, y existiendo como *conciencia de su juego*” (2012, p. 76). Pero el orden de cosas actual, que se debe a la dominación del espectáculo moderno, ha logrado que la *representación* obrera se oponga radicalmente a la *clase* obrera.

Eagleton, por ejemplo, lo explica a partir del cuerpo del sujeto, ya que éste, a diferencia de cualquier otro cuerpo material pero sin consciencia, es un centro desde el cual pueden organizarse proyectos significantes. Y así, como cuerpos materiales pero conscientes, objetivamos y a la vez somos objetivados por otros cuerpos, es de la única manera, siguiendo a Eagleton, que podemos entender y conocer al otro. Para el posmodernismo esto equivale a una

alienación, y por lo tanto lo rechaza, pero para Eagleton no podemos hablar de verdadera reciprocidad sin hablar de objetivación. El posmodernismo al negar la objetivación pretende otorgarle mayor libertad al sujeto, pero esta sería una libertad vacía, carente de dirección. Y además una libertad que encierra contradicciones del tipo: sí, estamos irremediamente definidos por el poder, el deseo, las convenciones o comunidades interpretativas dentro de comportamientos y creencias particulares, pero los sistemas que nos componen son, después de todo, múltiples y conflictivos, otorgando así al sujeto una falta de identidad fija que se confunde con libertad. La consecuencia final de este razonamiento lleva, justamente, al planteamiento del individuo como ser arrojado a un mundo sin sentido, donde el sujeto es más susceptible que nunca a ser “una criatura del mercado”:

Es incansablemente dogmático sostener que esos sujetos autónomos, autodeterminados, deben inevitablemente ser sueltos, atomísticos, no relacionales, deshistorizados, metafísicamente fundamentados y todo lo demás -un montón de golpes autojusticieros a una puerta que nunca estuvo tan duramente cerrada... (Eagleton, 1997, p. 138).

Pero vayamos a la muerte del sujeto individual, algo de lo que hablaba Jameson y que mencionamos en anteriores puntos. La escisión del sujeto ha suscitado dos interpretaciones: la primera, que es la que más se acerca a la interpretación de Debord, es que hubo un sujeto centrado en una anterior etapa del capital, pero que se ha disuelto hoy día en una burocracia organizativa; la segunda, más radical, posestructuralista, que dice que tal sujeto realmente nunca existió.

Jameson interpreta que la destrucción del sujeto se da cuando este deja de conocer su lugar espacial y temporal con respecto a la historia, cuando es de tal forma absorbido por el sistema que no puede concebir los problemas que lo aquejan como sujeto posmoderno, más que en la

superficie. El sujeto posmoderno "...ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente..." (Jameson, 1991, p. 47), y es por eso que resulta difícil que las "expresiones culturales" de ese sujeto sean más que fragmentos, una práctica de lo heterogéneo al azar, algo así como si hubiéramos perdido la capacidad de producir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual, un síntoma de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y la historia.

Analizaremos cómo se da la destrucción de este sujeto activo en dos dimensiones fundamentales: tiempo y espacio.

#### **4.1. Destrucción del sujeto histórico en el tiempo**

Tanto Jameson como Debord hablan acerca de la destrucción del sujeto desde la temporalidad, y nuevamente nos remitimos a la pérdida de nuestro pasado. Existe una nueva temporalidad que tiene que ver esencialmente con lo urbano y el modo de producción del mismo, pues cada etapa histórica produce una temporalidad de acuerdo a su modo de producción, que en el capitalismo actual se rige por la sobre-producción y cambio constante de tendencias, acompañado por la penetración de imágenes omnipresentes:

La experiencia y el valor de cambio perpetuo llegan con ello a gobernar el lenguaje y los sentimientos, por lo menos tanto como los edificios y la ropa de esta sociedad en particular, al extremo de que ni siquiera el significado relativo permitido por el desarrollo desigual (¿o "sincronidad no sincrónica"?) es ya comprensible, y el valor supremo de lo Nuevo y la innovación, tal como lo comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable e inmóvil (Jameson, 2002, p. 87).

Para Debord, la dimensión temporal es todavía más importante ya que el hombre “es idéntico al tiempo” (Debord, 2012, p. 125), en tanto que la temporalización se realiza a través de una mediación con la sociedad, es una humanización del tiempo que se hace verdadera en la conciencia histórica. Pero incluso el tiempo es arrebatado en las sociedades divididas en clases mediante el trabajo alienado, pues la clase dominante, la que organiza el trabajo social, no sólo se apropia del plusvalor de este trabajo, sino también del plusvalor temporal.<sup>24</sup>

De esta manera, tenemos que entender que los “propietarios del tiempo” le han impuesto a éste un sentido, una dirección, creando una falsa historia, vendiéndosela al mismo sujeto histórico, pero que no se asemeja a la inmutable sociedad profunda. Este tiempo es denominado por Debord como tiempo pseudo-cíclico, tiempo espectacular, tiempo del consumo de imágenes, pero también como imagen del consumo del tiempo.

Este tiempo de consumo de imágenes que se le asigna al sujeto, se ha convertido en el médium de las mercancías, pues es el campo donde se ejercen con plenitud los instrumentos del espectáculo. La ilusión que se vende del “ahorro del tiempo”, algo codiciado por la sociedad moderna, que se expresa en la velocidad de los transportes o en la comida pre-hecha por ejemplo, se traduce en ocuparse más en ver la televisión o ingresar al internet en un promedio de 3 a 6 horas diarias.

De esta manera, se puede evidenciar una deficiencia de la vida histórica general, pues la vivencia individual en este tiempo pseudo-cíclico, no tiene lenguaje ni concepto ni acceso crítico a su propio pasado como ya pudimos ver. “No se comunica; queda incomprendido y olvidado en beneficio de la falsa memoria espectacular de lo no memorable” (Debord, 2012, p. 158). El

---

<sup>24</sup> Cf. Debord, 2012, p. 128.

espectáculo es la falsa conciencia del tiempo, pues es actualmente una organización social que representa la parálisis de la historia y de la memoria.

#### **4.2. Destrucción del sujeto histórico en el espacio**

Pero no sólo el tiempo ha sido falsificado para destruir la conciencia histórica del sujeto, sino que el sujeto ha perdido también el posicionamiento espacial desde el cual podría asentar su conciencia crítica.

De esta manera lo expone Jameson cuando afirma que “...se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto” (1991, p. 65), es decir, que aún no poseemos las herramientas de percepción que correspondan a este nuevo espacio posmoderno.

La disyunción entre el cuerpo y el ambiente que lo rodea es el reflejo claro de la incapacidad de nuestras mentes, al menos por ahora, de trazar un mapa que nos ayude a ubicarnos en la gran red multinacional y de comunicación en que nos quedamos atrapados como sujetos individuales.

El mundo centralizado en las grandes urbes, se ha alienado de tal manera que se ha convertido en un espacio en donde las personas son incapaces de representar mentalmente su posición. La solución a esto sólo puede ser la desalienación de la ciudad tradicional mediante la reconquista del conocimiento del lugar y la construcción de un conjunto que pueda ser retenido en la memoria, de manera que el individuo pueda trazar las veces que sean necesarias, un mapa de trayectorias. Esto se llamaría un “mapa cognitivo”, siguiendo a Jameson “...permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo” (1991, p. 83), en otras



palabras, permitir al individuo ubicarse en su propio espacio. Para Jameson, si llegara a existir una forma política del posmodernismo (no dependiente del capitalismo), esta tendrá como vocación la intervención y proyección del trazado de una mapa cognitivo global, tanto social como espacial.

Finalmente no debemos olvidar, siguiendo a Jameson y Debord que toda esta intervención del espacio alienante, que descentra al sujeto y le impide posicionarse, también termina por aislarlo, impidiendo la organización política en gran magnitud.

\*\*\*

Todo el análisis realizado en este punto acerca de la importancia de reconocer la pérdida de la conciencia histórica en las sociedades actuales, nos sirve de puente para entrar en el siguiente capítulo de esta investigación pues, siguiendo a Debord, es la misma historia la que ha creado en principio una visión autónoma de la cultura con respecto a otras esferas, tanto de la infraestructura como de la superestructura, así Debord afirma que:

La cultura ha nacido de la historia que disolvió el género de vida del viejo mundo pero, como esfera separada, es tan sólo inteligencia y comunicación sensible que siguen siendo parciales en una sociedad *parcialmente histórica* (2012, p. 183).

Es decir, que en una sociedad donde la conciencia histórica se pierde a plazos cada vez más cortos, se pronostica también el “fin de la historia de la cultura” como esfera separada y autónoma, y se lo hace de dos maneras: En primer lugar como proyecto de superación en la historia total y en segundo lugar, como la reestructuración de la cultura desde su preservación como objeto muerto en la contemplación espectacular, en palabras de Debord “...autodestrucción crítica del antiguo *lenguaje común* de la sociedad y su recomposición artificial en el espectáculo mercantil, la representación ilusoria de los no-vivido” (2012, p. 185).

Demás está añadir que esta segunda manera está completamente abocada a la defensa del poder de clase.

### Capítulo 3. La industria cultural

Con el aporte de Marx, sabemos hoy que todas las causas históricas se asientan en la infraestructura, y que debemos buscar las razones económicas que subyacen a las relaciones sociales y a la misma conciencia histórica, si queremos comprender éstas a cabalidad o “científicamente”.

En el esquema marxista de infraestructura/superestructura, encontramos a la cultura, arte, política etc., en el plano de la superestructura, cuya condición de existencia son las relaciones de producción que se ubican en la infraestructura como factor económico. De esta manera podríamos entender que la cultura, desde sus inicios, tuvo un alejamiento “cualitativo” de la esfera económica, si bien nunca debemos olvidar el factor “causa” de la infraestructura sobre la superestructura.<sup>25</sup>

Ahora bien, no es posible hablar de Industria Cultural sin remitirnos a la obra conjunta de Max Horkheimer y Theodor Adorno, quienes en el libro *Dialéctica del Iluminismo* (1994) desarrollan el concepto de Industria Cultural, que fue utilizado para describir el actual sistema de cultura, es decir, un sistema que funciona como cualquier empresa capitalista. El punto central al que quieren llegar estos autores, es a la idea de que las manifestaciones culturales (cine, radio, TV, etc.) son un sistema de estandarización mercantil que impone un orden y un statu quo, es decir, que el arte en el capitalismo actual aparece como parte de la industria. Para Horkheimer y Adorno, en la época de la industria cultura y los avances tecnológicos, los consumidores están sometidos al poder totalizador del capital, y desde una concepción completamente negativa del

---

<sup>25</sup> Debemos aclarar que el modelo de super-estructura/infra-estructura no es tal, sino un punto de partida y un problema, siguiendo el análisis de Jameson (2002, p. 71) lo que significa que no son conceptos dogmáticos pues ningún fenómeno puede captarse en y por sí mismo, sino “...en relación con su exterior, su contenido, su contexto y su espacio de intervención y eficacia” (Jameson, 2002, pp.71-72).

fenómeno posmoderno, sostienen que el aparato de la industria cultural “no hace más humana la vida de los hombres” sino que toda racionalidad y avance tecnológico está dedicado a la reproducción del sistema económico y no le interesa solucionar los problemas que provoca (Horkheimer y Adorno, 1994).

Aclarado un poco el uso del concepto de “Industria Cultural”, como habíamos adelantado en un principio, nuestro análisis enfocado en los diversos autores que estamos analizando, se basa en el advenimiento de una nueva “sociedad”, como la denominaría Guy Debord, cuya mercancía principal es, precisamente la cultura como espectáculo, lo que nos llevaría a realizar todo un nuevo análisis de la cultura (anteriormente ubicada en el plano superestructural) ahora tratada a nivel infraestructural, como mercancía, como objeto de consumo, como objeto de compra-venta que produce ganancia a cierto sector de la sociedad.

La pregunta con la que, quizás, debemos empezar, es ¿desde qué momento sucede este cambio cualitativo en la cultura?, lo que nos conduce nuevamente al advenimiento del posmodernismo como etapa histórica y, de modo aún más general, a la idea misma de la cultura.

La cultura, siguiendo a Debord, es la esfera general del conocimiento y de las representaciones de lo vivido, pero también es el lugar en donde el ser humano busca la unidad, y en ese sentido, no podemos separar discrecionalmente la “alta cultura” y la “baja cultura”. Por ejemplo, lo que ahora sucede no es lo que muchos han caracterizado como un “deterioro” de la alta cultura que se ha convertido en cultura de masas, sino lo que Marcuse llama “...la refutación de esta cultura por la realidad” (1993, p. 86). Es decir que la realidad ha sobrepasado a la cultura, pero esta “unificación” de ambas esferas no se ha dado a través de una negación dialéctica o el rechazo a los valores culturales, sino de un modo directo mediante la incorporación total al statu quo,

mediante su reproducción y distribución en masa<sup>26</sup>. Por esta razón, Debord cree que la historia de la cultura puede ser vista desde dos frentes: el proyecto de su superación en la historia total, por un lado, y por el otro, el proyecto de preservación de la cultura como objeto muerto en la contemplación espectacular (que justamente busca hacer olvidar el papel de la historia en la cultura), siendo el primero un movimiento de crítica social, y el segundo reaccionario a favor del poder de clase dominante.

Incluso, si seguimos el análisis de Terry Eagleton en el libro *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales* (2001), la cultura puede servir a ambas posturas; de un lado puede ser una crítica del capitalismo, pero por otro, también puede ser una crítica de las posturas que se le oponen. Pues si bien trata de defender una postura apolítica, en su misma neutralidad se esconde toda una esfera política y de poder. La cultura, es más, puede convertirse en un arma sutil y eficaz en manos del poder político, porque este no puede existir simplemente por la coacción, ya que suprimiría el factor elemental ideológico y sería propenso al derrumbe completo en tiempos de crisis. El poder político, para asegurar su fuerza y el consenso de los gobernados, necesita conocerlos más allá de las estadísticas, necesita conocerlos de una manera más *personal*, y es por eso que el poder siempre trata de gobernar la subjetividad humana, y eso sólo puede lograrse comprendiendo y conociendo los deseos y preferencias de hombres y mujeres que son la base del poder político; para conocerlos de esta manera tan íntima, se vale de la cultura, y mucho más ahora, de la industria cultural. La cultura actual, como estética, desde la visión de Eagleton "...está libre de prejuicios e intereses sociales concretos, pero, justamente por eso, consiste en una facultad general de producción" (2001, p. 36). En este sentido no existe una

---

<sup>26</sup> La llamada "cultura de masas" es una categoría que puede analizarse tanto desde lo antropológico como desde lo estético.

separación efectiva entre la cultura como “identidad” y la cultura posmoderna, que es la cultura consumista del capitalismo tardío.

Pero no hay duda; la industria cultural es lo que ha convertido a la cultura en el tema de nuestro tiempo. Si la cultura está a la orden del día es porque, a lo largo del proceso histórico de posguerra, ha quedado más integrada en el proceso general de producción de bienes de consumo (Eagleton, 2001, p. 183).

Para que la cultura llegara a tener este carácter totalizador no sólo tuvo que alterarse su contenido, sino su propio status, según Eagleton; es decir, que no bastó con que la cultura adquiriera más presencia, sino el grado de influencia que tuviera sobre otros niveles de la sociedad o, como lo expresa Jameson, se dio “...una prodigiosa expansión de la cultura por medio del ámbito social, hasta el punto que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social –desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental- se ha vuelto ‘cultural’, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado” (1991, p.78). Y así es también como la política se convierte en espectáculo, y los bienes materiales se estetizan, todo gracias a esta universalización (globalización, si se quiere), de la cultura, dando un salto desde la politización de la cultura a, directamente, una política cultural.

Todo este proceso, dice Eagleton, se daba a la par del surgimiento del posmodernismo, y mientras las luchas obreras y de clase estaban en plena debacle, las fuerzas del mercado emergían triunfantes y se integraban de lleno en la producción cultural, surgiendo la industria de la misma, llegando por fin a ser parte elemental del capitalismo tardío.

Parece ser, según los autores que estamos tomando en esta investigación, especialmente Debord y Jameson, y periféricamente en Horkheimer y Adorno, que la cultura como mercancía,

manifestada en lo que hoy por hoy conocemos como espectáculo, es una estrategia más de preservación del capitalismo, el movimiento económico que ha determinado la modernidad y ahora la posmodernidad como “capitalismo tardío” en palabras de Ernst Mandel. La libre competencia enfrenta a los individuos como compradores y vendedores de trabajo, y así como los individuos han sido reducidos a conceptos abstractos en sus relaciones sociales en la burbuja económica del liberalismo, esta situación también se extiende al manejo de los bienes ideales. A la vez que la relación del individuo con el mercado es directa, también lo es, al parecer, con conceptos ideales como Dios, la belleza o la verdad, pero ojo, hablamos de individuos como seres abstractos, que en su definición deben tener igual participación en estos valores. La “civilización” se vuelca a la cultura con obligatoriedad y, de esta manera “...la cultura eleva al individuo sin liberarlo de su sometimiento real” (Marcuse, 1967, p. 24).

El capitalismo siempre busca perpetuarse a través de diversos mecanismos: la revolución industrial en el siglo XIX, la revolución tecnológica del siglo XX, y ahora, siguiendo esta del marxismo crítico, podemos denominar como “revolución” de medios masivos de comunicación, o “industria de la cultura” a la última estrategia que ha encontrado este sistema económico. El capitalismo actualmente se encuentra en un periodo decadente según la opinión de diversos autores, entre ellos Jameson o el mismo Mandel, pero por otro lado, también se encuentra en un periodo que tal vez sea el más “puro” de su historia, Marx ya lo habría expresado en los *Grundrisse*, advirtiendo que el capital tiende necesariamente hacia el límite exterior de un mercado mundial que también es su última situación de crisis (Marx, 2007). Es la explicación a esta “pureza” y legitimación que hoy más que nunca detenta el capitalismo, a la que intentaremos responder en este capítulo a través de la variable de la cultura como mercancía.

La cultura se vuelve mercancía en el momento en que los medios masivos de comunicación juntan, a veces sin advertirlo, el arte, la política, la religión y la filosofía con asuntos comerciales. Claro que el condicionamiento no empieza con la producción masiva de medios de comunicación, pues ya la gente entra en esta etapa como receptáculos acríticos desde mucho antes.<sup>27</sup> La diferencia reside, siguiendo a Marcuse, entre lo dado y lo posible, entre las necesidades satisfechas y las necesidades por satisfacer; es decir, existe una nivelación en las distinciones de clase; de repente obrero y empresario ven los mismos programas televisivos, incluso visten similar, lo cual no implica una verdadera igualdad, aunque a modo superficial nos lo pueda parecer, pues, como afirma Marcuse: "...nos encontramos ante uno de los aspectos más perturbadores de la civilización industrial avanzada: el carácter racional de su irracionalidad" (1993, p. 39). El grado en que la civilización del espectáculo (para utilizar la terminología de Mario Vargas Llosa, 2007) transforma al mundo material en extensión de la mente y del cuerpo del hombre, hace cuestionable incluso la noción misma de alienación.

Para Marcuse, la sociedad industrial ha aumentado el número de funciones parasitarias y alienadas, no solo en la esfera del trabajo, sino también en el tiempo libre del sujeto. Cuestiones como la publicidad o las relaciones públicas se han convertido en elementos básicos del coste de producción, y para gozar de una efectividad cada vez mayor, la "producción del despilfarro socialmente necesario" (Marcuse, 1993, p. 80) debe ser racionalizada continuamente, mediante la técnica y la ciencia avanzada. A medida que crece la productividad del trabajo por estos medios, y se da un producto excedente cada vez mayor que, sea cual sea la manera en que se distribuye, permite un aumento del consumo. De esta manera, el sistema, a medida que

---

<sup>27</sup> En esta parte, hablamos con el lenguaje de Marcuse, quien maneja un discurso absolutamente pesimista del posmodernismo, sin embargo, veremos más adelante que Thompson, otro autor crítico del posmodernismo y por sobre todo estudioso de los medios masivos de comunicación, discrepa mucho con esta concepción del ser humano como absolutamente carente de poder de decisión, o por completo adoctrinado.



prevalece, reduce el uso de libertad individual, pues se nos ubica en una esfera de comodidad y, sobre esta base “... las fuerzas políticas trascendentes *dentro* de la sociedad son detenidas y el cambio cualitativo sólo aparece posible como un cambio desde *el exterior*” (Marcuse, 1993, p.80), así también, en el plano de la “pseudo-cultura espectacular”, como la llama Debord, el proyecto del capitalismo tiende a recuperar al trabajador como “personalidad bien integrada al grupo” (Debord, 2012, p. 192).

Esto es a lo que Marcuse llama “cultura afirmativa”, que sería característica de nuestro periodo histórico, una cultura que “... reproduce y sublimiza con su idea la personalidad, el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos” (1967, p. 51).

Pero, ¿por qué se da esta cultura afirmativa de la que habla Marcuse?, primeramente, tendremos que analizar con detenimiento la expansión de la razón instrumental que produce la alienación del individuo, como se menciona en el primer capítulo, el extrañamiento del hombre con el mundo que habita.

Pero de lo que no queda duda es que la cultura en nuestro tiempo se ha convertido en la industria cultural, es decir, que la cultura ha quedado a la orden del día para todos, ya que, a lo largo del proceso histórico que ha dado lugar al posmodernismo (la posguerra), esta ha quedado integrada en el proceso de producción general de bienes de consumo.

En este capítulo y en el siguiente trataremos de señalar las causas de este fenómeno que diversos autores han ido identificando en sus análisis; las relaciones actuales entre la cultura de masas, la sociedad del espectáculo, con la preservación del sistema económico dominante. ¿Qué determina a qué?, ¿de qué manera?, ¿existe alguna variable fundamental dentro de la cultura que explique

de mejor manera su transformación en mercancía? Serán algunas de las preguntas que, con ayuda de nuestros autores, trataremos de resolver en los siguientes puntos.

### **1. El posmodernismo como movimiento cultural-económico**

En este punto, y en la misma línea de análisis que venimos siguiendo, debemos hacer una especificación con respecto al posmodernismo que no habíamos mencionado antes y es que este, además de ser una etapa histórica y una dominante cultural, representa un síntoma de cambios estructurales profundos en nuestra sociedad, y en este lineamiento, la cultura representa a su vez, el modo de producción de la misma.

La coyuntura actual, desde la visión del marxismo crítico, se caracteriza por una creciente indiferenciación de campos, de esta manera, la cultura y la economía llegaron a superponerse, es decir que todo, desde la producción de mercancías hasta las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural, y la cultura se vuelve profundamente económica y orientada a las mercancías. Dicho en otras palabras, la producción estética y cultural se ha integrado en la producción general de bienes: se ha convertido en mercancía.

Nuevamente en este punto corresponde referirse a la nostalgia, como ejemplo de un producto cultural estrella del posmodernismo, que empaca el pasado como mercancía y lo ofrece al espectador como un objeto de consumo puramente estético, como muchos otros ejemplos de la producción visual de la actualidad.

Siguiendo el análisis hecho por Hardt y Negri en el libro “Imperio” (2002), existe un deslizamiento de la posición dominante, dentro de la esfera capitalista moderna, pasando de la producción económica primaria (la agricultura), a la economía secundaria (la industria), hasta llegar finalmente a la economía terciaria, o el paso del dominio de la industria fabril al dominio

de los servicios y la información en un proceso que Hardt y Negri llaman “*posmodernización económica*” (2002, p. 261); proceso que resulta en la orientación de toda la producción de servicios hacia la informatización.

Este deslizamiento aún puede explicarse a mayor profundidad si seguimos la interpretación de Hardt y Negri, quienes afirman que los sujetos ya no necesitan forzosamente el capital para producir valor, ya que hoy la productividad, la riqueza y la acumulación se adquieren mediante redes comunicativas, lingüísticas y afectivas, formando así un potencial para un tipo de consumismo espontáneo y elemental (Hardt y Negri, 2002).

Este tipo de cooperación que se da mediante la labor de la producción informática, es del todo abstracta, ya que se le asigna un papel cada vez mayor a la comunicación de conocimiento e información entre los trabajadores, pero no establece una conexión real y física entre ellos; ni siquiera es necesario que se conozcan entre ellos mientras puedan intercambiar información productiva: “El circuito de cooperación se consolida en la red y la mercancía producida, en un nivel abstracto” (Hardt y Negri, 2002, p. 275).

Este proceso de “*posmodernización económica*” mediante la creciente importancia de la producción inmaterial, ha logrado liberar al capital de toda limitación territorial o, lo que hemos mencionado en el primer capítulo: la globalización, llevando al trabajador a una situación laboral cada vez más precaria, ya que hoy el capital puede trasladarse rápidamente de una a otra parte del globo según le convenga, debilitando la fuerza laboral donde la producción en red aplica formas de trabajo no garantizadas, como los famosos freelancers<sup>28</sup>, el trabajo desde la casa, de medio tiempo o el trabajo a destajo. Es por eso que “La descentralización y la dispersión global

---

<sup>28</sup> Persona que trabaja por cuenta propia, de manera independiente, para varios empleadores o clientes que contratan sus servicios.

de los procesos y las áreas de producción, (son) características de la posmodernización o de la informatización de la economía...” (Hardt y Negri, 2002, p. 276).

Ahora, volviendo al tema cultural, ya vimos en el primer capítulo algunas diferencias entre el modernismo y el posmodernismo; una de ellas era que las manifestaciones culturales que eran *realmente* subversivas en la época moderna, pasan a ser manifestaciones demasiado comunes, lo que denominamos “pastiche”. Es de ello que surge la pregunta de ¿por qué no podemos actualmente crear similares funciones auténticamente políticas a partir de nuestras expresiones culturales?, ¿o al menos dejar la posibilidad a un despliegue igualmente revolucionario de los tipos de cultura que hemos creado? Otra razón más para apreciar que una de las diferencias fundamentales entre estos dos periodos históricos es la de una “...mercantilización tendencial e incompleta y la producida en una escala global, en que los últimos enclaves restantes –lo Inconsciente y la Naturaleza, o la producción cultural y estética y la agricultura- han sido asimilados hoy a la producción de mercancías” (Jameson, 2002, p. 177).

En el modernismo aún se podía hablar de un arte exento de la mercantilización, incluso en algunos análisis de Adorno y Horkheimer se habló aún de zonas artísticas libres de la mercantilización de la cultura comercial (1994). Es por ello que lo que realmente diferencia a la posmodernidad en la historia cultural es la sustitución de todo lo que está fuera de la *industria cultural*, absorbiendo todas las formas de arte junto a una sobreproducción de imágenes, y aquí debemos recalcar algo que analizaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo: la importancia de la imagen como mercancía del presente, de la que en vano vamos a esperar una negación de la lógica capitalista, pues es el sustento de la ideología especular actual. Dicho en palabras de Debord: “La actual etapa de la colonización total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener en parecer (...)

toda realidad individual se ha vuelto social, directamente dependiente del poder social, moldeada por él” (2012, p. 17).

Para Debord, es precisamente en el espectáculo en donde se manifiesta en su máximo esplendor la mercancía, que surgió, de hecho, con la revolución industrial que representó la producción *masiva* para el mercado mundial, permitiendo que la mercancía pase a colonizar la vida social. Es cuando la cultura posmoderna hace del obrero un consumidor, que la mercancía pasa a hacerse “cargo” del tiempo libre del trabajador, de manera que la economía política se haga cargo también de estas esferas individuales (Debord, 2012), pero finalmente reduciendo al consumidor a un ente que solo está posibilitado de tocar *fragmentos* de la felicidad mercantil, “... fragmentos de los cuales siempre es evidente la ausencia de la calidad que se atribuye al conjunto.” (Debord, 2012, p. 66), o en palabras de Horkheimer Y Adorno:

El *fun* es un baño reconfortante. La industria de las diversiones lo recomienda continuamente. En ella la risa se convierte en un instrumento de la estafa respecto a la felicidad. Los momentos de felicidad no conocen la risa (...) En la falsa sociedad la risa ha herido a la felicidad como una lepra y la arrastra a su totalidad insignificante. (1994, p. 83)

Ese nuevo “esquema de visión”, en el que se considera al mundo como contingente, diverso (abstractamente), inestable, indeterminado, o como un conjunto de culturas desunidas o interpretaciones subjetivas de la realidad que conduce a un escepticismo radical hacia conceptos como la verdad o la historia; surge precisamente de este periodo, del posmodernismo, pero no es solamente el posmodernismo por sí solo, sino explicado a través de una nueva forma de capitalismo dirigido hacia el mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural. El posmodernismo, culturalmente hablando, refleja a cabalidad este sistema: “...es un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado, ecléctico,

pluralista que rompe las fronteras entre cultura ‘alta’ y cultura ‘popular’ tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana” (Eagleton, 1997, p. 12).

## **2. El posmodernismo como sustento del capitalismo tardío**

En términos económicos, el posmodernismo corresponde a una fase del capitalismo que, siguiendo los lineamientos de Mandel, hemos denominado capitalismo tardío. Otros lo han llamado de distinta manera, siendo uno de los apelativos más populares el de “sociedad postindustrial”, es por ello que se requiere explicar brevemente por qué nosotros no tomaremos esa conceptualización, ya que desde el análisis que venimos haciendo, no discernimos algo así como una sociedad que prescindiera de la industria, al menos por el momento. Es en este momento de la historia en que más que nunca existe una industrialización universal, que empezó con la agricultura y continuó con la mecanización, estandarización, súper-especialización y parcelación del trabajo en todos los ámbitos de la sociedad, siendo la industrialización de la esfera de reproducción la cúspide de este desarrollo. Cuando la rentabilidad de la cultura (universidades, academias de música, museos, etc.) es calculada de la misma manera que la construcción de una fábrica o de cualquier mecanismo que genere movimiento económico, *a la par*, tenemos la definición ejemplar de lo que es el capitalismo tardío.

Este es un fenómeno que Ernest Mandel llama “sobrecapitalización”, es decir, que llega un momento en la historia en que el capital se acumula debido a la sobreproducción conseguida por nuevos medios técnicos. Ese excedente de capital debe valorizarse y sólo lo consigue mediante la penetración en áreas no productivas, en el sentido de que no crean plusvalía en primera instancia, como es la cultura, que se pasará a llamar “la industria cultural”.

Pero ahora debemos volver a la cuestión fundamental, ¿cómo el posmodernismo, como movimiento cultural, juega un papel importante en la legitimación de este sistema económico? A principios del siglo XX, e inclusive desde el siglo XIX, hubo importantes logros culturales de la clase proletaria, que fueron revolucionarios, ganados por la lucha de la moderna clase obrera, como fueron los libros, periódicos, organizaciones e incluso pinturas. Pero llegó un momento en que todas estas manifestaciones artísticas y culturales espontáneas perdieron su carácter autónomo respecto de los procesos de producción y circulación de mercancías, independencia que los definía y separaba en la época del imperialismo clásico. De esta manera los libros empezaron a ser producidos por grandes editoriales y publicistas comerciales, la prensa socialista es reemplazada por la prensa burguesa y la televisión que responde a los intereses de la clase dominante, y termina en lo que Mandel denomina “*reprivatización de la esfera creativa*” (Mandel, 1979, p. 384); el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar.

De hecho el posmodernismo como lógica cultural de una nueva etapa del capitalismo, es en muchos aspectos una expresión más pura de este, en la que, por medio de su colonización y absorción a través de la mercancía, se han borrado muchas fisuras de las diferencias económicas que hasta el momento eran fundamentales y, como vimos en el primer capítulo de la investigación, ha cambiado también nuestra percepción de la historia, imponiendo una resistencia a conceptos “totalizadores”, como modo de producción u otros conceptos claves para entender al capitalismo en general y en la actualidad. Para Jameson esto es fundamental: El posmodernismo “...se concibió para denominar un <modo de producción> en el que la producción cultural encuentra un lugar funcional específico y cuya sintomatología se extrae en mi obra principalmente de la cultura...” (2002, p. 68).

Jameson enfatiza en que existe una diferencia radical entre dos modos de estudiar el posmodernismo, el que lo considera como un estilo entre muchos posibles, y el que trata de entenderlo como *dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío*, que sería "... un intento realmente dialéctico por reflexionar sobre nuestro presente temporal como inserto en la Historia" (Jameson, 1991, p. 75). Esto según Jameson nos debe impeler a estudiar al posmodernismo, no sólo como una ideología o fantasía cultural, sino como una genuina realidad histórica y socio-económica, pues constituye una fase más de la expansión del capitalismo a escala global.

El surgimiento del posmodernismo lo ha ubicado como un periodo de transición entre dos fases del capitalismo, siguiendo con el análisis de Jameson. Las formas económicas del periodo anterior estaban en un proceso de reestructuración en una escala global, que aún persiste; lo que vendrá luego es algo que todavía no podemos definir. "El movimiento del capitalismo debe verse como discontinuo pero expansivo. Con cada crisis, sufre una mutación para pasar a una esfera más amplia de actividad y un campo más vasto de penetración, control, inversión y transformación..." (Jameson, 2002, p. 184).

El capitalismo, siguiendo la teoría clásica marxista, se repite dentro de tres fases que se representan en la ecuación dinero-mercancía-dinero, en un bucle expansivo en que el dinero se convierte en capital que a su vez generará más dinero. La primera fase se da mediante el comercio que tiene el empuje de la acumulación primitiva, lo que origina el dinero para la siguiente capitalización; esto se constituye en el segundo momento, es decir, cuando el dinero se convierte en capital y surge la agricultura y la manufactura, lo que a su vez origina una territorialización y se crean "centros de producción". De esta manera, siguiendo este bucle, surge la especulación, que no es más que la búsqueda de nuevas ganancias, ya no tanto de nuevos



mercados como de transacciones financieras, de esa manera el capitalismo puede compensar el cierre de su esfera productiva e independizarse cada vez más.

Este capital independizado buscará cada vez más inversiones, ya no en las fábricas o lugares físicos específicos, sino en la bolsa de valores y las altas finanzas, pugnando por valorizarse cada vez más, solo que en este caso ya no compite con otra rama productiva, sino con la forma misma de la especulación, “espectros de valor” como decía Derrida, que rivalizan entre sí (Cf. Jameson, 2002, pp. 187-188).

Es justamente en la posmodernidad que recae esta nueva forma de capitalización, es decir, “...el momento capitalista financiero de la sociedad globalizada, las abstracciones traídas con ella por la tecnología cibernética...” (Jameson, 2002, p. 190), por ello, nos dice Jameson, que cualquier teoría sobre el capitalismo financiero debe extenderse a la producción cultural pues esta, junto al consumo cultural de masas, son tan profundamente económicos como otras área productivas del capitalismo actual y están integradas al sistema generalizado de mercancías.

Llevemos este análisis, ahora, al ámbito artístico cultural de nuestro tiempo. Si como venimos viendo en esta investigación, todo objeto cultural se ha vuelto equivalente a una mercancía, siendo el dinero lo que ahora nivela las diferencias intrínsecas de estos, es decir, que ahora se pueden comprar sus cualidades o rasgos perceptivos, entonces ahora el color y la forma adquieren existencias independientes como “campos de percepción y materias primas artísticas” (Jameson, 2002, p. 199). Esta primera fase de la aparición de una abstracción que se ha llamado “modernismo estético” pero que, siguiendo el análisis anterior, se debe identificar, simplemente, como un periodo histórico correspondiente a una segunda fase de la industrialización capitalista.

Esto, a un nivel más concreto, también supone la separación entre el trabajador y su producto (entre el artista y su obra).

Para Debord, es el espectáculo el momento cumbre en que la mercancía ha logrado una colonización total de la vida social: “La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible.” (2012, p. 42) y, en cuanto al capital, ya no es el centro invisible que dirige el modo de producción, sino que mediante su acumulación se despliega bajo la forma de objetos sensibles, siendo la sociedad misma su retrato.

El grado de capitalización globalizada que hemos alcanzado, cabe destacar, también ha contribuido a una penetración y colonización nunca antes experimentada de la naturaleza y el inconsciente a manos de la mercancía y *a través de la cultura*.

La concentración de lo “especular” corresponde al capitalismo avanzado, desde la aparición de este sistema económico vemos que un grupo de individuos controla a escala transnacional una maquinaria mundial que tiene una pulsión monetaria, y en esta nueva fase es fundamental también el sustento ideológico que lo afirma. El capital necesita estandarizar los estilos de vida, los valores culturales, el idioma, el pensamiento, etc., en conclusión, busca uniformar la percepción de la realidad asegurando así su expansión permanente, y busca la racionalización por el mismo lado, añadiéndole un valor positivo al impulso expansionista en forma de crecer por crecer, o invadir por invadir; esta es la lógica del capital, según Debord.

En la nueva infraestructura de la información es dónde de mejor manera puede realizarse este propósito expansionista, pues esta está inmersa en los nuevos procesos de producción y es completamente favorable a ellos. “En el pináculo de la producción contemporánea, la

información y la comunicación son las mercancías producidas mismas; la red misma es el sitio tanto de la producción como de la circulación” (Hardt y Negri, 2002, p. 277).

## Capítulo 4. La sociedad del espectáculo como base ideológica del posmodernismo

En el anterior punto habíamos hablado un poco acerca del reforzado papel que la ideología había ido tomando en el capitalismo avanzado, incluso hasta llegar a la asimilación de la realidad *como* ideología, pues una cultura industrial avanzada es más ideológica que su predecesora, ya que la ideología hoy se encuentra en el mismo proceso de producción.

Toda ideología es una suerte de adoctrinamiento, y si hablamos de una industria cultural ideológica, hablamos también de productos que adoctrinan y manipulan, productos que cada vez son más asequibles a mayor parte de la sociedad constituyéndose en un modo de vida. Este modo de vida, en cuanto es enajenante, da origen al modelo “unidimensional”<sup>29</sup> que Marcuse expuso en su libro *El hombre unidimensional* (1993), que es una nueva forma de racionalidad.

Nuevamente debemos hacer mención en este capítulo al papel de la ideología posmoderna y capitalista a la hora de neutralizar la fuerza subversiva de cualquier expresión cultural, dando lugar a obras alienadas y alienantes que serán luego bienes y servicios familiares, mediante la reproducción y el consumo masivo de los mismos: “En el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia” (Marcuse, 1993, p. 91).

La mediatización es un ejemplo concreto de cómo se da la alienación artístico-cultural: antes de la revolución tecnológica que dio paso al cine y la televisión, por ejemplo, la ópera o el teatro

---

<sup>29</sup> El modelo unidimensional, se forma, desde la concepción de Marcuse, a partir de una sociedad industrial avanzada que crea continuas y falsas necesidades en los seres humanos y que se integran al individuo mediante el sistema actual de producción y consumo a través de los medios de comunicación masivos, la publicidad y la industria cultural. Este modelo da lugar a un “universo unidimensional” donde el sujeto está exento de crítica social u oposición al statu quo. (Marcuse, 1993). Esta también es un poco la idea que desarrollan Horkheimer y Adorno en *La dialéctica del iluminismo* (1994), donde expresan que el aparato de la industria cultural no hace más humana la vida de los hombres, sino que toda racionalidad y avance tecnológico está dedicado a la reproducción del sistema económico y no para solucionar los problemas que produce.

estaban diseñados para que la gente pudiera asistir e invocar otra dimensión de la realidad, a una práctica que trascendía la experiencia cotidiana; pero ahora esa ruptura esencial que había entre las artes y el diario vivir ha sido progresivamente soldada por los medios tecnológicos y esa otra realidad es absorbida por el estado de cosas dominante: "...el centro cultural está llegando a ser una parte incorporada al centro de compras, al centro municipal o al centro de gobierno. La dominación tiene su propia estética y la dominación democrática tiene su estética democrática" (Marcuse, 1993, p. 95), la cultura sucumbe, en su modo de industria cultural, al proceso de la racionalidad técnica.

Hablar de una racionalidad tecnológica, implica hablar al mismo tiempo de una racionalidad dominante, en la que la producción cultural se ha interiorizado en la mente del sujeto, de tal manera que este ya no pueda mirar directamente al mundo real en busca de un referente, sino que debe recurrir a imágenes mentales del mundo que le fueron dadas por medio de esta racionalidad, y no sólo el mundo presente, sino también el pasado como vimos en el segundo capítulo, "La eterna repetición de lo mismo regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al liberal tardío consiste en la exclusión de lo nuevo." (Horkheimer y Adorno, 1994, pp. 74-75). Obviamente todo este proceso busca el fin de que la cultura-ideología articule el mundo del modo funcionalmente más útil al capitalismo actual, pues como ideología, el posmodernismo se capta de mejor manera como un síntoma de cambios estructurales más profundos en nuestra sociedad, es decir, de su modo de producción.

¿Cómo podemos entender mejor este proceso?, siguiendo a Jameson y Adorno y Horkheimer, debemos partir de una paradoja, que es la equivalencia entre un índice de cambios constante en todos los niveles de la sociedad, y una estandarización sin precedentes en todo, tanto de sentimientos y bienes de consumo, como de lenguaje y espacio: "Pero la libertad en la elección

de las ideologías que refleja siempre la constricción económica, se revela en todos los sectores como libertad de lo siempre igual” (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 116).; y ¿cómo entender dicha paradoja?, en primer lugar, comprendiendo que cada modo de producción genera una temporalidad específica. De esta manera la “lógica de la moda” que acompaña la constante penetración de imágenes, empieza a combinarse e identificarse en el tejido social, convirtiéndose en la lógica misma de todo nuestro sistema:

La experiencia y el valor del cambio perpetuo llegan con ello a gobernar el lenguaje y los sentimientos, por lo menos tanto como los edificios y la ropa de esta sociedad en particular, al extremo de que ni siquiera el significado relativo permitido por el desarrollo desigual (¿o ‘sincronicidad no sincrónica’?) es ya comprensible, y el valor supremo de lo Nuevo y la innovación, tal como lo comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable e inmóvil (Jameson, 2002, p. 87).

Y en cuanto a la dimensión temporal, se comienza a sentir, en consecuencia a este proceso, y como constitución de la posmodernidad misma, que en medio del cambio perpetuo de la moda y la imagen mediática, en *lo profundo* ya nada puede cambiar. Esta paradoja es denominada por Jameson como **estasis**.

Justamente esta paradoja es el trasfondo ideológico por el cual es posible comercializar absolutamente todo dentro de la ciudad capitalista, mientras se exalta a modo de publicidad lo heterogéneo, las diferencias y una hiperindividualidad “...que descentra eficazmente al viejo sujeto individual por medio del hiperconsumo individual” (Jameson, 2002, p. 102).

Otra característica a subrayar del aspecto ideológico del posmodernismo, y que habíamos anticipado un poco en el capítulo uno de la investigación, es el retorno del posmodernismo sobre

la idea de lo bello y decorativo en lugar de lo sublime, ese abandono del arte de la búsqueda de lo Absoluto o la Verdad, por la búsqueda de puro placer y gratificación, y aquí empezamos a asomarnos al arte en su terreno especular. Y no solo se da el hecho de que el “fin del arte” sea el olvido de lo sublime, sino que esto tiene que ver fundamentalmente con la educación, la esfera pública y la nueva infraestructura global de la información: la cibernética. Estos elementos que son la base de las sociedades humanas, nos muestran la “tendencia histórica de nuestro tiempo” (Jameson, 2002, p. 120), es decir, la imparable expansión de la cultura y su mercantilización en todos los ámbitos (hacia la política y la economía como analizamos en el anterior punto, por ejemplo), de los cuales estaba deslindada en el periodo moderno. El movimiento de indiferenciación del posmodernismo, borró nuevamente los límites entre distintas esferas, haciendo lo económico cultural y transmutándolo en diferentes clases de cultura. Esta inmensa aculturación diaria que describimos, es lo que justifica la asimilación del posmodernismo a una sociedad del espectáculo o la imagen.

Es por ello que, siguiendo a Jameson, debemos ver “...el retorno de lo Bello en lo posmoderno (que) debe verse justamente como una dominante sistémica: una colonización de la realidad en general por formas espaciales y visuales, que es a la vez una mercantilización de esa misma realidad intensamente colonizada en una escala mundial” (2002, p. 121).

Con este preámbulo, ahora vamos a tratar directamente con la sociedad del espectáculo y, en primer lugar, en qué entendemos como espectáculo siguiendo a Guy Debord.

Para Debord, el espectáculo es el advenimiento de una nueva visión del mundo que dispone de lo verosímil y de lo falso mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo mediante la tecno-estética. El espectáculo surge como legitimador del modo de producción, con la

modernidad urbana o lo que hemos denominado posmodernismo, gracias a la necesidad de unir e identificar a las diversas poblaciones mediante la imposición de modelos funcionales a escala total (globalización).<sup>30</sup> En medio de toda la vorágine histórica que hemos presenciado en los últimos años, hemos visto el reemplazo de muchos mecanismos por otros modernos y más funcionales, pero uno en especial es el que nos interesa desarrollar junto con Debord, este es, la sustitución de los tradicionales aparatos ideológicos del Estado, por el montaje y diseño de imágenes, "...la guerra de trincheras en el frente de la 'conciencia' por batallas de audiencias que culminan en sanciones estéticas" (Christian Ferrer en *La sociedad del espectáculo*, Debord, 2012, p.11).

Es importante entender que, tanto el análisis de Jameson como el de Debord, no se orientan a un pesimismo cultural, sino más bien a un re-pensar el modo cómo el posmodernismo bajo la forma especular, es absorbido por las instituciones; pues la misión de la sociedad espectacular, bajo la sombra del capitalismo tardío, es conducir a un estadio diferente de dominación, en el cual se pone en segundo plano la experiencia vivida, el diálogo y la sociabilidad, es decir, lo que constituye una comunidad.

En ese sentido, la visión de Horkheimer y Adorno, por ejemplo, de lo que ellos denominan "Amusement" es mucho más negativa, pues el mismo concepto ya incluye un arte masivo, donde el individuo es alienado y subsumido por la industria cultural, la cual lo forma como un público estereotipado, repetitivo, incapacitado para la concientización y la crítica (Horkheimer y Adorno, 1994).

---

<sup>30</sup> Debemos recalcar que en este punto estamos abordando el espectáculo en su surgimiento dentro del modelo actual de capitalismo tardío ya que, evidentemente, la historia del espectáculo puede remontarse hasta la antigüedad. Incluso ya desde el barroco, siguiendo el análisis de Martin Jay en "Ojos abatidos", el espectáculo empieza a fungir como una conexión entre arte y poder donde se puede rastrear una incipiente "...hinchazón cínica de la cultura de masas ejercida por un Estado autoritario y centralizador con propósitos políticamente represivos." (Jay, 2007, p. 43)



El espectáculo tiene una relación directa con el “modo de ver” de una sociedad. El mirar no sólo es un acto fisiológico, sino profundamente social. El mirar está segmentado gracias a diversos mecanismos, tanto ideológicos, como políticos y también económicos. Nuestro modo de ver la realidad es radicalmente diferente del modo de ver que tenía, por ejemplo, un aristócrata de la edad media, debido a un contexto social y económico radicalmente diferente, y lo que tratan de demostrar las diversas posturas que estamos exponiendo, es que un régimen de visibilidad es un régimen político como cualquier otro.

En esta etapa de la historia, el espectáculo adquiere el carácter de obligatoriedad, porque ha sido ubicado de la mejor manera para ejercer el monopolio de la visualidad legítima. La subjetividad visual de cada época está vinculada a aparatos reguladores de índole audiovisual; así mismo este régimen audiovisual fuerza la perspectiva visual subjetiva a ajustarse a los modos de ver, a la racionalidad dominante. En fin, el espectáculo es una gran máquina reguladora de la mirada, que siempre la dirige al mandamiento capitalista de “no intervendrás”, mientras que, al mismo tiempo, es el capitalismo que mediante el espectáculo y el hedonismo consumista trata de responder a la pregunta de: “¿cómo hacer trabajar a los pobres allí donde la ilusión ya ha decepcionado, y donde la fuerza se ha debilitado?” (Debord, 2012, p. 29).

En todas las sociedades donde rige el modo de producción capitalista se manifiesta una acumulación de espectáculos, según Debord. Todo lo que antes constituía una experiencia directa ahora se aleja en forma de representación. El espectáculo se presenta a sí mismo como parte constitutiva de la sociedad y como “*instrumento de unificación*” (Debord, 2012, p. 3). Así como hablamos de racionalidad dominante unos párrafos arriba, ahora debemos decir claramente que esta racionalidad se presenta como espectáculo y como modelo actual de la vida socialmente

dominante, es por ello que la forma y contenido del espectáculo se dirigen directamente a la justificación total de las condiciones y fines del sistema de producción actual.

Como parte de su racionalidad, el espectáculo tiene un rol unificador y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes, de esta manera el espectáculo analizado desde sus propios términos, constituye la afirmación de toda la vida humana como apariencia, ya que es la afirmación de la apariencia en sí. Martin Jay en el libro *Ojos Abatidos* (2007), dice que espectáculo deriva del latín *speculatio*, y tiene la misma raíz que las palabras *speculum* y *specular* que se refieren al reflejo, es por ello que, más que implicar una distancia entre sujeto y objeto, la tradición especular los ha unido. Es por eso que la crítica que se le hace, desde Debord y otros autores que estamos tomando como Jameson y Marcuse, a la sociedad del espectáculo, es que esta, a pesar de lo que dice ser, es en realidad, una negación de la vida, y una negación que además ha llegado a ser visible.

El espectáculo, como concepto totalizador (ya que lo se lo emplea a la par y a veces incluso como identificación con el posmodernismo y el capitalismo tardío) es, además de su práctica como una formación económico-social, un “*empleo del tiempo*”, es el momento histórico en el que vivimos.

Dentro de lo que se ha denominado “industria cultural” se halla el espectáculo<sup>31</sup>, que es justamente la imagen de la economía reinante, que busca que nos perdamos en el desarrollo sin llegar a saber los verdaderos fines, ya que: “El espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo” (Debord, 2012, p.14), esto es, como producción principal de la sociedad actual.

---

<sup>31</sup> “Amusement” según la conceptualización de Horkheimer y Adorno (1994, p. 77).

Por eso Debord no se cansa de recalcar en su análisis de la sociedad del espectáculo, que el espectáculo es un incesante monólogo sobre sí mismo y sobre el orden actual, una mera reflexión del poder en una época de gestión totalitaria de las condiciones de existencia. “La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del *Estado* moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase” (Debord, 2012, p. 25).

Para Debord, un concepto central a la hora de entender el espectáculo es la separación, pues se dedica a mostrar todo lo que la sociedad y el individuo *pueden hacer*, pero esto se contradice completamente con las condiciones de posibilidad que el mismo sistema ofrece. Es pues una fantasía y una imposición de deseo, es el poder desarrollándose a sí mismo en desmedro del ser humano, favoreciendo por sobre él la productividad mediante la incesante división del trabajo y gracias a las máquinas, ingresando a un mercado cada vez mayor y más global. Todo con un solo fin, que la comunidad y el sentido crítico sean totalmente disueltos.

La única manera en la que un ser humano puede adquirir libertad, es mediante la acción, y eso es precisamente lo que el espectáculo le niega al individuo, esto es claro actualmente en, por ejemplo, “la liberación del trabajo”, donde las horas de ocio, que son más que en el pasado, son subsumidas por el espectáculo y la inactividad frente a medios de comunicación controlados a través de este. El trabajador parece haber perdido la conciencia del tiempo y el espacio de su mundo.

Y así como lo vislumbrábamos en nuestro análisis del punto anterior, ahora podemos decirlo con toda claridad: “El espectáculo es la otra cara del dinero; el equivalente general abstracto de todas las mercancías” (Debord, 2012, f. 49). Y así como el dinero cruza todas las fronteras con mucha mayor facilidad que un ser humano de carne y hueso, de la misma manera el espectáculo domina

las regiones subdesarrolladas, no solo por medio de su hegemonía económica, sino en tanto espectáculo, pues donde aún no existe la base material de una producción específica, la sociedad moderna ya ha invadido especularmente, ideológicamente, la superficie social de casi todos los rincones del mundo.

Es por ello que Debord concluye su análisis del espectáculo poniendo énfasis en el papel de la ideología, pues ésta es la base de una sociedad de clases, como exponíamos al principio del capítulo, y esta materialización de la ideología por medio del espectáculo, que determina el éxito concreto de la producción económica actual, es la que ha anulado la práctica de la realidad social y la ha transmutado a la contemplación de lo real como imagen.

El espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, sometimiento y negación de la vida real.

El espectáculo es materialmente ‘la expresión de la separación y de la alienación entre el hombre y el hombre’ (Debord, 2012, p. 215).

Lo que realmente constituye algo nuevo en la radical crítica de Debord es su aseveración de que la sociedad, en su totalidad, se ha convertido en un espectáculo gigantesco, donde la forma visible de la mercancía ha copado la vida cotidiana, uniendo en un solo monstruo la producción y el consumo. Y esto es algo que también retomará Jameson en su análisis del posmodernismo, en donde de igual manera, criticará al papel de la imagen fragmentada (a la elevación del simulacro) a verdadera pauta de vida mediante el espectáculo.

Parte de la ideología que acompaña al espectáculo se legitima mediante la falsa idea que el mundo en el que vivimos es el mejor de los mundos posibles, o el sistema más funcional. De esta

manera la ideología se las arregla para lograr que los individuos acepten todo mal como algo inevitable, y lo hagan con renuncia y sacrificio.<sup>32</sup>

El espectáculo conlleva estereotipos, y mientras más estereotipos tengan las sociedades, mayor será su grado de estandarización y alienación. Un estereotipo es una imagen que lleva sobre ella categorías semánticas y sígnicas, y que tiene como fin espectacularizar lo uniforme, como se demuestra en la cultura de masas o mainstream norteamericana por ejemplo, “Nadie que emerja de una visión regular de ocho horas diarias de televisión está en condiciones de ser el mismo sujeto idéntico a sí mismo que alguna vez conquistó la India o se anexó el Caribe” (Eagleton, 1997, p. 35).

Para concluir el inicio de este punto, solo queda volver a remarcar que, mientras que la producción en masa genera crisis de sobreproducción o estancamiento, como decía Mandel, esto a su vez, provoca desempleo, pobreza, una brecha mayor entre clases sociales, etc. Se institucionaliza una lógica de acumulación y de racionalidad dominante de carácter reificador a través del control de los massmedia, que produce una especie de plusvalía masiva de imágenes, que refuerzan el consumo y aceleran la propia acumulación en un círculo vicioso de perpetuación del capitalismo.

En los siguientes puntos sólo nos adentraremos un poco más en aspectos ya mencionados, que nos ayudarán a tener una idea más completa de las posturas que sostienen al espectáculo como

---

<sup>32</sup> “Los consumidores son los obreros y los empleados, *farmers* y pequeños burgueses. La totalidad de las instituciones existentes los aprisiona de tal forma en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Y como los dominados han tomado siempre la moral que les venía de los señores con mucha más seriedad que estos últimos, así hoy las masas engañadas creen en el mito del éxito aún más que los afortunados. Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza” (Horkheimer y Adorno. 1994, p. 74).

ideología: el rol directo de los massmedia, la construcción de la mirada social a través de la imagen y la tecnoestética.

### **1. Medios masivos de comunicación**

Un elemento clave que podemos identificar siguiendo los análisis de los autores que tomamos, tanto del posmodernismo, como del modo de producción del capitalismo tardío, es el papel de los massmedia como difusores fundamentales del espectáculo. Para Marcuse, por ejemplo, el rol de los medios de comunicación es de tal importancia para el control de los individuos, que lo sitúa como la mediación entre amos y servidores, pues constituyen un distanciamiento eficaz de la población.

El papel de los medios de comunicación, siguiendo a Marcuse, es fundamental para entender a cabalidad las transformaciones culturales asociadas al ascenso y al ordenamiento simbólico de las sociedades posmodernas y también modernas.

El uso de los medios de comunicación ha creado nuevas formas de acción e interacción social, de nuestro modo de relacionarnos con los otros y con nosotros mismos también. Forma una nueva organización social tanto espacial como temporal y nuevos modos de ejercer el poder; así como también en el nuevo paradigma de visión que mencionábamos con anterioridad.

John Thompson, en el libro *Los media y la modernidad, una teoría de los medios de comunicación* (1998), hace un análisis exhaustivo del papel de los medios de comunicación en el advenimiento de las sociedades modernas; de su análisis desarrollaremos algunos puntos importantes.

Uno de ellos nos lleva a retomar un poco el análisis de la globalización, pues el desarrollo de los medios de comunicación no sólo ha dado otras pautas para un nuevo modelo de visión, sino que ha hecho que lo visible, a través de lo mediático, alcance una dimensión global. Simplemente no podemos pensar el proceso de globalización, parte constitutiva de la posmodernidad como vimos, sin los medios masivos de comunicación. Lo que Thompson hace en su análisis no es más que desarrollar esa idea de la que hablamos en el párrafo referido a la globalización, en este caso con respecto a la comunicación, demostrando que esta estuvo entrelazada con otros procesos de desarrollo constitutivos de las sociedades modernas, pues solo se puede entender su verdadera fundamentalidad evaluándola desde sus contextos históricos y sociales específicos, ya que de lo contrario, seguiríamos utilizando estructuras teóricas tradicionales para la comprensión de la comunicación que llegan a resultar inadecuadas para un análisis lo más objetivo posible.

Existe un tipo de poder que es el simbólico, que procede de una actividad productiva que se encarga de transmitir y recepcionar formas simbólicas significativas. La actividad simbólica, para Thompson, es una característica fundamental de nuestra vida social, a la par de la actividad productiva. El poder simbólico se desarrolla a través de los medios de comunicación y difusión y tiene a su disposición instituciones culturales como la Iglesia, la escuela, la universidad y, por supuesto, las grandes industrias mediáticas. Estas últimas son las que le dan una de sus características principales: la reproducción, es decir, un soporte técnico para reproducir copias múltiples a partir de una forma simbólica.

Justamente es la reproductibilidad una de las características claves de la industria y explotación comercial de los bienes simbólicos y los medios técnicos de comunicación. Gracias a la reproducción, cada vez a mayor escala, las formas simbólicas se convierten en bienes de consumo "... esto es, en bienes que se compran y se venden en un mercado; y un medio principal

de convertir las formas simbólicas en bienes de consumo es fomentando maneras de aumentar y controlar la capacidad de reproducción” (Thompson, 1998, p.38).

En el análisis de Thompson, vemos una evaluación de lo que significa exactamente un bien simbólico y de qué manera llega a convertirse en mercancía. La producción para el consumo de estos bienes se da con un particular tipo de valoración, dependiendo de qué manera se le atribuye el valor a los objetos. Por un lado existe una valoración “simbólica”, es decir el proceso de otorgarle un “valor simbólico” a estos bienes; este valor se otorga, más o menos, en virtud de la manera en que los individuos los acogen. Pero también existe la valoración económica, es decir, otorgarles un “valor económico” a las formas simbólicas, posibilitando que éstas se constituyan en bienes para el consumo, es decir, objetos que pueden comprarse y venderse en el mercado por un precio.

La comunicación de masas es justamente el elemento clave que posibilita la producción de bienes de consumo de formas simbólicas, ya que, estos objetos producidos por las industrias mediáticas, a menudo subordinan su valor simbólico a su valor económico.

Este proceso, una vez más, se ve magnificado gracias al alcance espacial que le otorgan los massmedia, los medios masivos de comunicación, ya que con el desarrollo de las instituciones orientadas a la producción a gran escala y difusión masiva de bienes simbólicos, el alcance de la disponibilidad de los mismos se convierte en un fenómeno social más significativo.

La información y el contenido simbólico están a disposición de un número creciente de individuos a lo largo de grandes extensiones de espacio y a gran velocidad. La creciente disponibilidad de las formas simbólicas se pronuncia y banaliza cada vez más, en el sentido de



que se da por supuesto que constituyen una rutina característica de la vida social (Thompson, 1998, p.51).

Es por esto que la comunicación de masas conlleva la circulación pública de las formas simbólicas, que se encuentran disponibles para una amplia pluralidad de receptores, así como en la separación entre lo espacial y lo temporal, ya que la distancia espacial dejó de requerir distancia temporal<sup>33</sup>, intensificándose de manera espectacular.

En este sentido, Thompson realiza un análisis sumamente interesante de como nuestra percepción del espacio/tiempo ha ido cambiando en los últimos años y el papel clave que jugaron en esto los medios masivos de comunicación, trataremos de explicar sucintamente este análisis.

Thompson dice que hasta más o menos mediados del siglo XIX, cada núcleo urbano o rural tenía su propio estándar de tiempo, lo que significaba que había una pluralidad de tiempos distintos sin conexión, muchas veces, entre unos y otros. Pero debido a distintos fenómenos esta situación comenzó a cambiar; en primer lugar, la construcción del sistema de ferrocarriles a principios del siglo XIX y, en segundo, la llegada del automóvil a finales del mismo siglo; aumentó la presión para lograr una estandarización del tiempo que permita la interconexión entre diversos lugares.

Un poco más adelante advinieron los nuevos medios de comunicación y también nuevos medios de transporte, que empezaron a afectar notoriamente la manera en que los individuos experimentaban el espacio/tiempo individual y colectivo. “La estandarización del sistema horario internacional fue acompañada de un creciente interés por las experiencias personales

---

<sup>33</sup> Es decir, que ahora se puede ver “en vivo” eventos que están sucediendo al otro lado del mundo. Ya no se necesita una mayor cantidad de tiempo para que un hecho a distancia llegue a todo el mundo.

relacionadas con el espacio y el tiempo, la velocidad y la simultaneidad, y por la separación del espacio y el tiempo” (Thompson, 1998, p. 54).<sup>34</sup>

Antes de la industria cultural mediática, las evocaciones del pasado y de lugares lejanos se transmitía en una interacción cara a cara, y justamente esta transmisión desempeñaba un papel fundamental en el modo en que entendíamos el pasado y el mundo. Muchas personas formaron este imaginario a través de la tradición oral que se producían en contextos comunitarios y de la vida cotidiana, sin embargo, con el desarrollo de los medios masivos de comunicación se ha ido alterando gradualmente la manera en que la gran mayoría de personas adquieren un sentido del pasado y del mundo más allá del lugar en el que se encuentran.

Nuestra concepción del pasado y la manera en que este afecta nuestra vida actual puede remitirse cada vez más a las formas simbólicas mediáticas, y justamente esta es la importancia fundamental que se devela en los massmedia a la hora de explicar el fenómeno del posmodernismo, el capitalismo actual y la sociedad del espectáculo.

Pero, ahora bien, continua Thompson, aunque es verdad que los media han alterado nuestra concepción del pasado, también es verdad que han creado lo que él llama “experiencia mediática”, es decir, nuestra manera de relacionarnos con el mundo exterior a nosotros, que cada vez está más mediada por las formas simbólicas.

Incluso en aquellos casos en los que nuestra experiencia de lugares distantes no coincide con nuestras experiencias, el sentimiento de novedad o sorpresa con frecuencia confirma el hecho de que nuestras experiencias vividas proceden de un conjunto de preconcepciones derivadas, al

---

<sup>34</sup> Justamente este nuevo interés se expresó mediante el arte y la literatura del siglo XIX y principios del siglo XX, con Proust, Baudelaire, James Joyce y también mediante el cubismo, el futurismo y el surrealismo.

menos en cierta medida, de las palabras e imágenes transmitidas por los media (Thompson, 1998, p. 56).

Sin embargo, mientras nuestro espacio tiempo dependa cada vez más de las formas simbólicas mediáticas y nuestra manera de entender y vivir la realidad se alimenten más de ellas, podremos observar (si hacemos uso de un ojo crítico) que nuestro sentido de pertenencia a un grupo o sociedad con el que compartíamos el espacio/tiempo se verá alterado, pues sentiremos que pertenecemos a grupos que se han constituido a través de los media.

Esta situación no es simplemente un cambio formal, sino algo mucho más profundo, pues la “experiencia mediática” que han propiciado los medios masivos de comunicación, ha contribuido a que el individuo tenga una separación efectiva con su contexto diario: “Al recibir materiales que implican un grado sustancial de distanciamiento espacial (y quizás también temporal), los individuos pueden escaparse de su propio contexto y, por un momento, perderse en otro mundo” (Thompson, 1998, p. 63).

Otro punto clave del análisis de Thompson es la transformación que ha sufrido la cultura por medio de los massmedia. Existe una amplia transformación en el dominio cultural, tomando en cuenta, principalmente, las formas simbólicas y sus modos de producción y reproducción. Como ya veíamos en los anteriores párrafos, gracias a la técnica de reproducción masiva de la industria cultural, se pusieron en circulación formas simbólicas en una escala nunca antes alcanzada, lo que posibilitó tres aspectos claves de las sociedades posmodernas:

1. La transformación de las instituciones mediáticas en empresas con intereses comerciales a gran escala, en el que las corporaciones de comunicación son organizaciones multimedia que tiene incidencia en una variedad de industrias vinculadas con la información y la comunicación.

2. La globalización de la comunicación, que comenzó con el desarrollo de agencias de noticias internacionales, las cuales empezaron por tener su sede en las principales potencias europeas que, junto a la expansión de las redes de comunicación, vinculaban regiones periféricas de los imperios con sus centros europeos, estableciendo los principios de un sistema global de comunicación e información que sigue creciendo a la fecha.

La globalización de la comunicación no ha eliminado el carácter localizado de la apropiación; por el contrario, ha creado un nuevo tipo de eje simbólico en el mundo moderno, lo que describiré como el eje de la difusión globalizada y de la apropiación localizada. En la medida en que la globalización se extiende y se intensifica, el significado de este eje se incrementa. Su creciente importancia se atestigua por el doble hecho de que la circulación de información se ha convertido progresivamente en global, y que, al mismo tiempo, el proceso de apropiación permanece en un nivel contextual y hermenéutico (Thompson, 1998, p.231).

3. El desarrollo de las formas de comunicación mediáticas electrónicas, desde la televisión, el cine y los periódicos (ahora en su mayoría digitales), a la gran detonación de las redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram, etc)<sup>35</sup>.

A esta altura, creo que podemos ver de manera más o menos clara el carácter ideológico de las formas simbólicas. Estas no son ideológicas por sí mismas, sino que lo son mientras sirvan en determinadas circunstancias para establecer y sostener de manera sistemática relaciones de poder desiguales, cosa que mediante la industria de la cultura, y por el análisis de la mercancía cultural que seguimos en el anterior punto, se puede comprobar teóricamente.

Y para concluir, ¿qué papel ideológico juega el espectáculo en esta ecuación?, el de un constante proceso de despersonalización que conduce al sujeto a la pérdida de empatía efectiva y lo reduce

---

<sup>35</sup> Cf. Thompson, 1998, p. 108.

a un mero espectador de acontecimientos. Imágenes perturbadoras de la guerra o de la hambruna en diversos países nos producen una sensación de turbación y desconcierto, pero no solo por la terrible situación en sí, sino, y por sobre todo, por la experiencia mediática que nos lleva a reconocer en esas personas-imágenes, condiciones de vida que divergen espectacularmente de las nuestras. Es un choque de contextos propiciado por la experiencia mediática, que analizaremos con mayor detenimiento en el siguiente punto, pero que en gran medida tiene lugar gracias a las condiciones técnicas de la reproductibilidad, que de por sí producen un desplazamiento crítico en relación con los marcos desplegados por los medios dominantes en tiempos de guerra, por ejemplo.

La reproductibilidad misma, canalizada en los medios masivos de comunicación, implica en sí misma la constante ruptura con el contexto, que puede llegar a moldear nuestros mismos afectos, como veremos a continuación.

## **2. Régimen escópico, construcción y manipulación de la mirada individual y social**

Si algo ha quedado claro hasta el momento, a partir de los análisis que venimos viendo, es que la sociedad actual, la de la industria cultural, la del capitalismo avanzado, es cada vez más rica, grande y mejor posicionada en relación al peligro que pueda ponerla en riesgo. Esta estabilidad no se logra de la noche a la mañana, como ya sabemos, pues se trata de contar con el sostén y la complicidad de las miles de millones de personas que viven bajo este régimen, y esto precisa no solo del factor económico, sino también del factor ideológico. En este capítulo hablaremos de un fenómeno social que es la “construcción de la mirada”, es decir, dejaremos a un lado el aspecto fisiológico del ver y analizaremos a fondo, siguiendo la teoría crítica, el factor social del mirar, entendiendo que este no se limita a lo biológico o a lo que aprehendemos como especie, sino a lo que hemos aprendido a mirar y lo que no también.

La importancia de la mirada en el ser humano es fundamental, no por nada la vista ha sido el sentido privilegiado a lo largo de la historia, y es por ello que no dudamos de hablar de un “régimen escópico”; ¿Qué se entiende por ello?, Jameson hace alusión a esto en su análisis y a través de él podemos definir lo que entendemos por este “Régimen escópico”.

Hoy más que nunca vivimos rodeados de imágenes, a tal nivel que la historia misma y nuestro contexto social se hace verosímil *a través* de ellas. Cuando hablamos de régimen escópico, nos referimos a las cosas que nos hemos acostumbrado a mirar y aceptar como verdaderas, cuando de hecho lo que representa simplemente es nuestra realidad socialmente construida. Esto quiere decir que el régimen escópico es susceptible de cambio en relación de lo que se considera verosímil en tal o cual época, pues el concepto se refiere a la existencia de un “modo de ver” típico de cada período y que, aunque a veces se tiende a invisibilizar este factor, responde a un

conjunto de aspectos históricos, culturales y epistémicos. El mismo modo en cómo es percibida la imagen en distintas épocas es muy importante, y fue tratado de manera muy didáctica en el ensayo visual de John Berger *Modos de ver* (2000).

Hoy por hoy el régimen escópico está encausado a la estética digital, es por ello que aceptamos este tipo de iconografías como las representantes oficiales de nuestro momento histórico, social y cultural. Para las nuevas generaciones, habernos criado con la tecnología nos ha hecho construir una mirada orientada al factor digital, volviéndonos defensores a ultranza, muchas veces, de toda la enorme producción visual, audiovisual, multimediática y virtual que nos rodea.

La mirada, por otro lado, es lo que define nuestra relación inmediata con los otros, y está muy ligada a la cosificación en un sentido literal, es decir, como el devenir objeto ante la mirada de alguien más. De esta manera es que podemos transformar sujetos en objetos a través de la mirada, convirtiéndose ésta en una fuente primaria de dominación y sujeción que sólo puede ser derrotada “devolviendo la mirada”. Sin embargo, a través de la historia la mirada de unos sobre otros ha sido esencialmente colonizadora y, por lo tanto, asimétrica. La imagen, como consecuencia directa de la primacía de la visión históricamente, se ha constituido en una cultura, la cultura del espectáculo, donde se celebra lo estético en términos de intensidad y exaltación de la experiencia perceptiva.

Sobre este tema no podemos dejar de mencionar algunas ideas de Martin Jay expuestas en su libro *Ojos Abatidos*, quien desarrolla in extenso la construcción del régimen escópico y nos explica un poco el por qué comprendemos el mundo de la imagen digital como la vemos hoy en día.

Para Martin Jay, existe un cúmulo de prácticas sociales y culturales imbuidas por lo visual, empezando por el lenguaje mismo. Y esto fue potenciado por los instrumentos que han sido creados para ampliar nuestra visión, tales como el microscopio, el telescopio, la filmadora o la cámara fotográfica. A lo que hay que prestar atención es que a menudo estas expansiones de nuestros “órganos exosomáticos” se han vinculado de forma compleja con la vigilancia y el espectáculo, que, siguiendo a Jay, a menudo provocan.

En este sentido debemos diferenciar dos conceptos que Jay desarrolla siguiendo a Gibson: El mundo visual y el campo visual: En el primero, la vista se entrelaza a los otros sentidos para generar las “formas en profundidad”, mientras que en el segundo, la vista se independiza del resto de los sentido para producir “formas proyectadas”. Más allá de los ejemplos concretos que pueden ponerse de esta conceptualización, lo importante consiste en que el argumento de Gibson, desarrollado por Jay en *Ojos abatidos*, si bien admite que la visión funciona en conjunto con los otros sentidos, también puede *independizarse* de ellos de forma artificial y, de esa manera, “...pueden establecerse diferencias entre culturas por el grado en que distinguen entre el campo visual y el mundo visual” (Jay, 2002, p.12).

Es decir, lo que llamamos “campo visual” no es otra cosa que la “lente” que hemos construido socialmente, en donde la ventana al mundo sería, siguiendo a John Berger, una caja fuerte colocada en la pared donde se ha depositado lo visible (Cf. Berger, 2000, p. 122). Y el campo visual ha sido aún más regulado por el impacto de la reproducción mecánica de imágenes, que, desde la invención de la escritura, ha sido el fenómeno visual más importante, es así que desde la modernidad y hasta la época actual, tanto si se le otorga más relevancia a los cambios sociales o a los avances técnicos, es innegable la importancia progresiva que ha ido adquiriendo la visión.



Para Walter Benjamin, los cambios que se suscitan en la percepción contemporánea pueden entenderse como el deterioro del aura, y esto puede deberse a una causa que se relaciona con la creciente importancia de las masas en la vida contemporánea: el deseo de estas de “acercar” las cosas mediante la reproducción, lo cual, para Benjamin, no es malo en principio. De hecho le otorga a la cultura de masas, un potencial revolucionario en la transformación política del arte.

...en el momento en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte se ve completamente alterada. En lugar de estar fundamentada en un ritual, comienza a estarlo en otra práctica: la política” (Benjamin, 2012, Capítulo 4, 2° párrafo).

Sin embargo, para Benjamin, no sería en el capitalismo donde la cultura de masas deba ser celebrada, aun cuando él piensa que contiene potencialidades críticas, pues la reproductibilidad técnica, si bien destruye modos de experimentación y recepción tradicionales, no significa que per se, produzca cambio en la estructura social.

Con el invento de la cámara fotográfica y sus posteriores derivaciones que permitieron la reproducción masiva de imágenes, surgieron interrogantes sobre las consecuencias que esta tendría en diferentes aspectos, esencialmente tres: Primero, sobre la relación de la fotografía con la verdad o con la ficción; segundo, la pregunta sobre si la fotografía era un arte y cómo influía en la pintura; y tercero, el impacto que tendría en la sociedad este nuevo invento.

En este trabajo solo nos enfocaremos en dos de los puntos, dado que son relevantes para la investigación: la relación de la fotografía con la verdad y la ficción, y el impacto de la fotografía en lo social.

a) Fotografía como verdad y ficción

Empecemos definiendo un poco el aspecto semiótico de la fotografía: una fotografía es un texto en el entendido que es un entramado de signos con una intención comunicativa, el cual adquiere sentido en determinado contexto, en otras palabras, una fotografía es susceptible de ser interpretada porque al igual que cualquier otro texto, literario por ejemplo, está constituida de signos que pueden ser comprendidos bajo la forma de una narrativa en tres sentidos fundamentales:

- Se compone de una estructura de significado, en una secuencia ordenada de sucesos;
- Circula por la cultura como válida y la cultura facilita su validación;
- Permite interpretar, estructurar y organizar la vida cotidiana.<sup>36</sup>

Al ser una fotografía una visión estática del mundo que niega la continuidad, le agrega a cada momento el carácter de un misterio, lo que nos lleva siempre a preguntarnos ¿qué hay más allá de este fragmento de realidad?, ¿desde dónde y hasta dónde puedo y debo llegar a la hora de observar y analizar esta imagen? Toda imagen tiene múltiples significados, son vehículos de interpretación, por sí mismas nada explican, pero invitan de un modo único a tratar de descubrir que hay más allá de ellas. Más allá de esto, el fotógrafo supone, al sacar la fotografía, que la sociedad se puede imaginar como una totalidad comprensible y, por lo tanto interpretable a partir de sí mismo y a partir del lector/observador de su obra. O esto es lo que debería hacer la fotografía, llevarnos a pensar, sin embargo muy a menudo sucede lo contrario. La era de la imagen, como algunos suelen llamarla, ha desencadenado, no podía ser de otra manera, una serie de consecuencias, y entre esas Martin Jay destaca al individuo que mira, al espectador consciente o, como lo cataloga Jay siguiendo a Charles Baudelaire, al *flâneur* (el paseante callejero urbano, que vaga sin rumbo por las calles) quien ha sido reemplazado por el “baduad” o el simple

---

<sup>36</sup> Cf. En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Narrativa>

espectador curioso que apenas absorbe lo que ve: “Bajo la influencia del espectáculo que se presenta ante él, el *badaud* se convierte en una criatura impersonal; ya no es un ser humano, sino una parte del público, de la masa” (Jay, 2002, p. 96).

Pero volviendo al tema que estamos tratando en este punto: hay que desechar por completo la idea ingenua de que una foto nos muestra la realidad objetiva e imparcialmente; una foto elige, demarca, sugiere y por lo mismo impone una visión del mundo: “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas o los dibujos” (Sontag, 2006, p. 20), en otras palabras, la fotografía nunca nos enseñará la realidad tal cual es porque el fotógrafo recorta un pedazo de la realidad, lo descontextualiza y al hacerlo, le da un significado único, que si bien expresa su criterio subjetivo, también puede ser interpretado de muchas formas; ello puede deberse a que existe una discontinuidad entre el instante fotografiado y la foto revelada y expuesta, pues el tiempo que ha pasado puede cambiar el significado de la fotografía.<sup>37</sup>

La fotografía como documento ha dado lugar a esa idea según la cual podemos remitirnos a una foto para tener conocimiento exacto de los hechos que acontecieron en determinado momento. Como vimos, esta idea es falsa, porque la fotografía al ser lenguaje y narración es también ficción: “La foto construye una historia, y en ella coloca a los personajes en la posición que cree que deben estar” (Suarez, 2008, p.25).

## b) Sociología de la fotografía

---

<sup>37</sup> De hecho, los medios técnicos en general presentan esta disociación espacio temporal, pues cualquier proceso de intercambio de signos generalmente conlleva la separación de las formas simbólicas de su entorno original, es decir, son arrancadas de su lugar de producción, tanto espacial como temporalmente, y después son insertadas en nuevos contextos que podrían encontrarse en diferentes ámbitos. Esto tiene también consecuencias importantes, ya que la utilización de medios técnicos ofrece a los individuos nuevas maneras de organizar el espacio y tiempo, basadas en la mayor cantidad de consumo.

La sociología y la fotografía van de la mano, no es casual que Augusto Comte (creador de la sociología) y Daguerre (inventor del daguerrotipo o primer prototipo de la cámara fotográfica) sean contemporáneos, pues la fotografía empieza a sacar a sociedades concretas a los ojos de todo el mundo. Así, fotografía y sociología son piezas fundamentales de la constitución misma de la sociedad industrial, no solo por su capacidad de incidencia en la producción o su influencia en la economía, sino porque introducen formas de conocer y explorar el mundo, y proporcionan ideas para comprenderlo.

Las expresiones artísticas que aparecen en cada momento de la historia humana, corresponden eminentemente a los modos de pensar y a los gustos de la época. Las sociedades son las que crean estas expresiones artísticas, las cuales nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, por eso estas expresiones artísticas las reflejan muy bien. En el caso de la fotografía pasa lo mismo, es decir, es una manifestación de las estructuras psíquicas ancladas en la mente de las personas; en una imagen se puede ver al fotógrafo que ha interiorizado determinadas categorías de percepción que las reproduce como legítimas. La fotografía es, tal vez, la mejor expresión del arte al servicio de la sociedad:

[la fotografía] Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial la vida social (Freund, 1993, p. 8).

Y, aun así, debemos admitir que la fotografía históricamente, ha respondido a los intereses de la clase dominante. Ya vimos que la fotografía muestra un “determinada” realidad socialmente

construida donde cada actor tiene su lugar. De esta manera cumple una función legitimadora pues nos muestra una “ilusión de la realidad” que responde a la visión del fotógrafo pero no siempre a la realidad objetiva. Por ello no es casual que las elites hayan sido por mucho tiempo las protagonistas principales en las imágenes, y que el pueblo sólo aparezca como masa, desprovisto de personalidad y privado de una identidad propia, retratado solo de forma colectiva<sup>38</sup>. La fotografía más que ningún otro medio, posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la sociedad.

Si bien la fotografía nos ha abierto una ventana al mundo, para conocer otras realidades ajenas a la nuestra, al mismo tiempo se ha convertido en un poderoso medio de propaganda y manipulación. “El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos” (Freund, 1993, p. 8), es decir, las clases dominantes.

No se niega que históricamente la introducción de la foto de prensa es un fenómeno muy importante, pues cambia la visión de las masas; pero suele trabajar como un arma de doble filo: la fotografía se entiende como instrumento de lucha social, pero también de propaganda política. La fotografía es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento.

Además no debemos olvidar que la actitud de los primeros fotógrafos periodísticos no se basó simplemente en el afán de cambiar al mundo por medio de la fotografía, pues esta como

---

<sup>38</sup> Sobre este tema, es interesante leer el libro *Miradas: Ensayos sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia* de Walter Sánchez Canedo (2009).

documento social fue un instrumento de la actitud propia de la clase media, del humanismo que buscaba saber, con curiosidad e indiferencia a la vez “cómo vive la otra mitad” (Sontag, 2006).

Ambas características analizadas por diversos teóricos y críticos de la fotografía como Susan Sontag, Giselle Freund o Hugo José Suarez, nos ayudan a tener cierta perspectiva de cómo la imagen, a través de la fotografía o el cine, herramientas visuales fundamentales de nuestra etapa histórica, el posmodernismo, han contribuido de manera crucial a nuestra demarcación del mundo y al régimen escópico que ahora nos ocupa, y es justamente esa la importancia que Martin Jay destaca en su ensayo sobre la evolución de la visión a través de la historia:

Con independencia de que las fotografías se incluyan o no con mayor justicia en la tradición pictórica del norte que en la del sur, lo que resulta incontestable es su expansión extraordinaria del alcance de la experiencia visual humana. Como señaló Benjamin: <<La fotografía vuelve consciente por primera vez el inconsciente óptico, así como el psicoanálisis revela el inconsciente instintivo>> (Jay, 2007, p.106).

Las consecuencias que tuvo la fotografía para las sociedades modernas y para el mismo posmodernismo van desde la expansión de la estética occidental moderna, es decir, el triunfo de la visualidad puramente formal, mediante el dominio ejercido por la mirada que la antropología dirige hacia el “otro”, hasta el turismo en masa, basado en la apropiación visual del mundo, de lo exótico que por su misma condición resulta fotogénico, y ahora, con la explosión de las redes sociales, también responde a una suerte de hedonismo en donde la base para demostrar que se ha vivido una experiencia se da a través de fotografías propias o “selfies”.

Evidentemente esta situación se extiende a los diferentes recursos audiovisuales que ahora manejamos, por ejemplo, la televisión, cuya importancia en la conformación de las sociedades

posmodernas no es menor. Para Thompson (1998), la televisión establece una nueva relación entre el sector público y la visibilidad, pues en la era de la televisión, que además potencia la visión con recursos auditivos también, la capacidad de ver se eleva a un nuevo nivel de significación histórica. Cabe destacar que los media, la televisión y todos los recursos audiovisuales que se han vuelto imprescindibles en las sociedades modernas constituyen también una importante agenda en los gobiernos.

La televisión cobra gran importancia cuando la relacionamos con el proceso de globalización, constituyendo lo que Thompson llama “escrutinio global” (Cf. Thompson, 1998, p. 197). Éste no es más que el régimen de visibilidad creado por un sistema de comunicación cada vez más globalizado, en el cual la televisión es el engranaje fundamental. La televisión permite a los individuos presenciar acontecimientos de diferentes partes del mundo, pero con la salvedad de que ellos no tienen realmente el control de su campo de visión, no son libres de mirar en la dirección que quieran, sino que eso está ya determinado por el canal en cuestión.

Pero volviendo al tema de la visión en general, hay quienes la han calificado (con las características que hemos ido identificando a lo largo del capítulo) como una herramienta equiparable al poder y al saber, susceptible de condena, no solo por su papel en la construcción de una noción ideológica del sujeto, sino como cómplice de sistemas complementarios como la vigilancia y el mismo espectáculo, elementos indispensables para el mantenimiento del poder disciplinario y represivo.

Fue Foucault quien esencialmente realizó la crítica de la visión como un medio de vigilancia y, en cuanto al espectáculo, es evidente que nos referimos al análisis de Guy Debord. Como nos centramos en éste último en la presente investigación, cabe aclarar que la manera en que la

visión se aloja en el espectáculo para el mantenimiento del estado actual, es a través de la separación de los individuos, impidiendo la unidad de clase, bloqueando la consciencia de clase. El espectáculo no es más que “... el *capital* en un tal grado de acumulación que se convierte en imagen” (Debord, 2012, p. 34).

Pero para Jameson, incluso la noción de experiencia estética es ya escasa para referirnos a una cultura como la nuestra, dominada por completo por lo visual y la imagen que ya se integra por completo en la vida social y cotidiana.

La sociedad del espectáculo se impone como obligatoria porque detenta el monopolio de la visualidad legítima, en el que el régimen de visibilidad no es diferente al político, ya que en un régimen dominado por la mirada, se regulan opiniones y perspectivas visuales: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes” (Debord, 2012, p. 4). La subjetividad propia del posmodernismo está vinculada directamente a aparatos moderadores de índole audiovisual, siendo uno de los principales la cámara fotográfica que analizamos con anterioridad.

Todo el aparato ideológico del espectáculo se centra en hacer comprender al mundo real como una simple acumulación de imágenes<sup>39</sup>, por ello nos parecía tan importante recalcar por qué una fotografía jamás nos mostraba la realidad, ni siquiera un fragmento de ella que podamos asegurar verdadero, pues allí donde el mundo real se convierte en imágenes, se empieza a formar un comportamiento hipnótico. Cada imagen es una cosificación, ya que las imágenes representan la realidad, estableciendo una mediación entre los seres humanos y entre el sujeto y el entorno natural, esta mediación tiende a reemplazar la realidad. Justamente el espectáculo, cuyo fin es

---

<sup>39</sup> Son justamente las imágenes como constructos ideológicos mediadores de las relaciones humanas lo que Guy Debord llamó “La sociedad del espectáculo”.



*hacer ver*, encuentra en el régimen escópico la herramienta clave para hacerlo; si carecemos de conciencia autorreflexiva, el ser humano está indefenso frente al control imperial de la estandarización y de la máquina propagandística que falsifica la realidad y manipula la falsa conciencia ideológica.

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 necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos (Debord, 2012, p. 30).

Para Debord, el principio de lo que Marx llamó el fetichismo de la mercancía, donde el objeto esconde las condiciones de producción, se consume de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo real es reemplazado por una selección de imágenes que esconden su verdadera esencia.

Cabe resaltar que esta concentración de lo espectacular se da, esencialmente en el capitalismo burocrático que se encuentra en su mayor parte en los países súper industrializados, pero que ahora, mediante la globalización, ha sido importado en economías mixtas más atrasadas y hasta en ciertos momentos de crisis del capitalismo tardío.

De esta manera la imagen se ha equiparado al espectáculo, que a su vez ha desarrollado una relación simbiótica con el capitalismo tardío, pero existe algo que también subyace al régimen escópico y que es importante tratarlo, porque es un ejemplo concreto de cómo el capitalismo, instrumentalizando la imagen, ha logrado penetrar en nuestro subconsciente, de tal manera que ha cambiado nuestra manera de *sentir* hacia los demás, transformando primeramente nuestro modo de ver. A continuación explicaremos que queremos decir con esto.

En el mundo actual vivimos de tal manera, que la capacidad de experimentar que tenemos está desconectada de la actividad de encuentro, en palabras de Thompson: “La confiscación de la experiencia en coordenadas espacio-temporales de nuestra vida cotidiana corre paralela a la proliferación de la experiencia *mediática* y la mezcla rutinaria de experiencias que la mayoría de los individuos raramente hallarían en la experiencia cara a cara” (1998, p. 271); de cierta manera nuestra individualidad está siendo determinada por el acceso a formas cada vez más mediatizadas de comunicación, y justamente es importante recalcar que no nos relacionamos con todas las experiencias de la misma manera, más bien nos orientamos a las experiencias prioritarias desde nuestros proyectos individuales, desde nuestro yo que está siendo moldeado cada día más con los media.

El yo ha sido, en efecto, absorbido por un despliegue de signos *mediáticos* inconexos. En la medida en que el individuo está más y más abierto a los mensajes *mediáticos*, el yo se vuelve más disperso y descentralizado, perdiendo toda unidad y coherencia que pudiera haber tenido. Como las imágenes reflejadas en una sala de espejos, el yo se convierte en un interminable juego de signos en continua mutación. Nada es estable, nada permanece, y no hay una entidad separada en la que se reflejen estas imágenes; en esta era de saturación de los *media*, la multiplicidad, las imágenes cambiantes *son* el yo (Thompson, 1998, p. 298).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando nos encontramos, gracias a la televisión o el Internet, con imágenes televisivas que muestran la miseria más espantosa con la que convivimos en el mismo planeta? Ciertamente son turbadoras y desconcertantes las imágenes que nos llegan del África subsahariana, pero, ¿es tanto por sus condiciones de vida en sí mismas, o más porque esas vidas divergen *espectacularmente* de las nuestras?, es decir que se trata de un choque de contextos, de realidades divergentes unidas por la “magia” de la televisión.

Judith Butler hace un análisis fantástico de la construcción de la mirada empática en su libro *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (2010), por ello no podemos dejar de mencionar algunas ideas centrales que nos ayudarán a seguir comprendiendo cómo está constituido este régimen escópico que ocupa estos análisis.

A lo que Butler apunta esencialmente es al análisis de las reacciones humanas ante las guerras actuales y cómo estas “...se centra(n) en los modos culturales de regular disposiciones afectivas y éticas a través de un encuadre de la violencia selectivo y diferencial” (2010, p. 13). Enfatizando en el hecho de que una vida no puede ser sentida como perdida, si antes no es entendida como viva o digna de vivir. Para Butler la imagen juega, efectivamente, un papel importante en esta manera de aprehender al mundo y al “otro”, pues tal y como se la usa en la cotidianidad, una imagen supone una evasión o, lo que es lo mismo, ofrece las condiciones necesarias para evadirse de la aceptación de la guerra y un verdadero horror generalizado que llame de manera global a la justicia y al cese de la violencia, donde sea que la haya. Las fotografías hoy por hoy dan cuenta de lo cruento de la guerra y el sinsentido de la pérdida de miles de vidas inocentes, y como tal debería ser una herramienta subversiva<sup>40</sup>, pero esto se ve anulado por la espectacularidad que ha rodeado todo lo relacionado con la imagen; de hecho, siguiendo a Sontag podemos afirmar que “Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad” (2011, ps.173). Para que una fotografía suscite una respuesta moral, debe primeramente apelar a nuestro sentido de obligación moral, y no solo buscar el impacto. Pero es justamente esto último lo que prevalece, según la opinión de Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás* (2011); es decir, que el impacto que busca

---

<sup>40</sup> De cierta manera lo fue en el principio de su labor documental en las guerras, mucho del fracaso de EEUU en la Guerra de Vietnam se le atribuye al papel de las imágenes que llegaban a cientos a EEUU de la brutalidad de la guerra y los crímenes cometidos.

crear la fotografía contemporánea se ha convertido en una especie de cliché que tiende a estetizar el sufrimiento con objeto de satisfacer una demanda consumista, lo que la anula por completo en términos de ofrecer una respuesta ética y una interpretación política.<sup>41</sup> Las fotografías, por su misma naturaleza artística, tienden a transformar el tema que las ocupa en algo bello, aunque en la vida real de hecho no lo sea. “La fotografía ofrece señales encontradas. Paremos esto, nos insta. Pero también exclama: ¡Qué espectáculo!” (Sontag, 2011, ps. 780).

Una fotografía, como herramienta esencial del régimen escópico, no constituye un objeto que en sí mismo pueda ser interpretado de diversas maneras, pues en ella misma se encuentran insertas interpretaciones pre-hechas, que a veces se presentan incluso de manera coercitiva.

Claramente no es la fotografía en sí la que genera la indiferencia sino nuestro modo de aprehenderla junto con el mundo de la imagen, por ello es importante ir un paso atrás y hacerse la pregunta fundamental: ¿Cómo se produjo esta particular banalización del mal y porqué las fotos no funcionaron más bien como una alarma para nuestra conciencia?

Al punto al que se dirige Butler es que nuestras reacciones morales son moldeadas por cierto tipo de marcos de interpretación, o lo que nosotros hemos llamado “modos de ver”, esto significa que sentimos más horror y repulsa moral frente a unas vidas perdidas en determinadas condiciones que a otras.<sup>42</sup> Porque lo que sentimos, o la capacidad de reacción moral que tenemos, está en gran parte condicionada por la manera en cómo interpretamos al mundo que nos rodea, y esta

---

<sup>41</sup> Butler es un poco más optimista con el rol de la fotografía ya que en su libro *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* llega a afirmar que “La fotografía, mostrada y puesta en circulación, se convierte en la condición pública que nos hace sentir indignación y construir visiones políticas para incorporar y articular esta indignación” (Butler, 2010, p. 115). Sontag, por otro lado ha arremetido contra la fotografía en este y otros ensayos porque sostiene que la fotografía es el tipo de objeto que enoja pero no dirige el enojo hacia nada en particular, de esta manera toca nuestros sentimientos morales pero, al mismo tiempo, mantiene nuestra parálisis política.

<sup>42</sup> Un ejemplo claro de esto lo podemos ver en los movimientos de hashtags en redes sociales “#JesuisParis” “#MeToo” “#TimeIsUp”, etc. Es decir, movimientos de solidaridad con gente mayormente ubicada en el lado occidental y privilegiado del mundo, mientras que los países en los que periódicamente suceden atentados, feminicidios y crímenes de lesa humanidad son directamente invisibilizados e ignorados.

manera de interpretar, a su vez, está designada por las relaciones de poder, siguiendo a Butler. La misma conciencia del sufrimiento que se acumula debido a diversas guerras sucedidas en otras partes del mundo es algo construido.

Actualmente, el Estado trabaja en el ámbito de la percepción y, más en general, de la representabilidad con objeto de controlar el afecto, en anticipación de la manera como éste no sólo es estructurado por la interpretación, sino también cómo estructura a su vez la interpretación (Butler, 2010, p. 107).

De esta manera tenemos que seguir enfatizando el rol del régimen escópico en nuestras vidas ya que, hoy en día, las normas que asignan el estatus de humanidad parecen llegar en gran medida de forma visual. Según esta hipótesis, nuestra capacidad de reaccionar con indignación o crítica dependerá sobre todo por el cómo se comunique la norma diferencial de lo humano mediante marcos visuales y discursivos, y lo mismo puede aplicarse a la fotografía en particular, ya que puede ser instrumentalizada en direcciones radicalmente diferentes, según de qué manera se encaje discursivamente y en qué medio de comunicación es insertada.

En el caso específico de la guerra, el conocimiento que tenemos de ella se basa esencialmente en el impacto de las imágenes que nos llegan. Mediante la fotografía, en una era de sobrecarga informativa, accedemos a comprender algo ajeno a nosotros, pero eso no significa que *efectivamente* lo comprendamos, porque muy a menudo el impacto que buscan suscitar estas imágenes es superior a la mirada racional que deberíamos darle. Existe algo así como una búsqueda cada vez más exhaustiva de mostrar imágenes dramáticas, pues forma parte de la normalidad de una cultura en que la principal forma de valor y estímulo de consumo es la conmoción. “La imagen ultraconocida y ultracelebrada –de una agonía, de la ruina- es atributo ineludible de nuestro conocimiento de la guerra mediado por la cámara” (Sontag, 2011, ps. 238).

La guerra es un claro ejemplo de hasta qué nivel puede afectar el régimen escópico una coyuntura socio-política, Estados Unidos es el que al día de hoy le saca más provecho (una vez aprendida la lección sobre la guerra de Vietnam). Ahora la guerra se presenta en gran medida por medio de imágenes y a través de grandes corporaciones informativas. Las hostilidades no solo se libran mediante bombardeos físicos, sino también virtuales, en donde los objetivos pueden elegirse sobre la base de una tecnología de la información y visualización que se transmite casi instantáneamente.

Sontag resume de manera muy precisa cómo la fotografía actúa realmente en el nuevo paradigma de visión que es constitutivo de las sociedades posmodernas, es por eso que nos permitimos poner una cita extensa de dicha autora que se encuentra en su libro *Ante el dolor de los demás*:

La gente puede retraerse no solo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino porque tiene miedo. Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañar siquiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobrecogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas. Pero no toda la violencia se mira con el mismo desapego. A efectos irónicos, algunos desastres son mejores temas que otros. (...) Porque no parece que una guerra, cualquier guerra, vaya a poder evitarse, la gente responde menos a los horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado. Si sentimos que no hay nada que <<nosotros>> podamos hacer –pero ¿quién es ese <<nosotros>>?- y nada que <<ellos>> puedan hacer tampoco –y ¿quiénes son <<ellos>>?- entonces comenzaremos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos (2011, ps. 1035-1042).

La falsa ilusión que las imágenes nos dan de proximidad con el otro que sufre, creando una sensación de vínculo inexistente, es una más de las formas que adquieren las relaciones de poder. Provocar la sola simpatía por quienes sufren la guerra (y una simpatía surreal, además) en vez de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están en el mismo mapa con su sufrimiento, es justamente lo que las imágenes, tal y como están insertadas en este régimen, producen. Y por medio de la saturación de imágenes a las que nos vemos expuestos día a día, también vamos perdiendo poco a poco nuestra capacidad reactiva y de compasión, la que, extendida hasta sus límites, se va adormeciendo.

La guerra, al menos al lado occidental y privilegiado del mundo, se ha vuelto poco más que un espectáculo, y convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población del mundo que vive en esta zona.

Para cerrar este punto, debemos recalcar que vivimos rodeados de un lenguaje de imágenes, y lo que ahora debe ocuparnos es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa. Una correcta comprensión de cualquier elemento del presente debe remitirse a una comprensión cabal y racional del pasado, pues, como se recalca en el segundo capítulo de la investigación, una persona o una clase que es aislada de su propio pasado, tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que sí ha podido situarse conscientemente en la historia.

### 3. Cultura y técnica como ideología.

Marcuse fue uno de los críticos más duros hacia el rol de la tecnología en el siglo XX. El progreso técnico, desde la visión de Marcuse, ha ido de la mano, en la sociedad industrial, con los sistemas de dominación, explicaremos de qué manera se da esto según el análisis de Marcuse.

Una sociedad organiza la vida de sus miembros de acuerdo a una elección inicial en base a las alternativas históricas que se tienen, lo que a su vez es determinado por el nivel heredado de cultura material e intelectual, pero esta elección primaria no es arbitraria, sino que se toma en base a juegos de intereses dominantes, en el sentido de que prevé modos específicos de transformar y utilizar al hombre y a la naturaleza. Es un proyecto, evidentemente, pero una vez que este proyecto se ha operativizado al interior de las instituciones y las relaciones básicas, se auto-posiciona como el único realizable y, como tal, determina el desarrollo de la sociedad en su totalidad. Es por ello que la sociedad industrial, en cuyo corazón se encuentra la tecnología, es un universo político y, desde la visión de Marcuse, "...la última etapa en la realización de un *proyecto* histórico específico, esto es, la experimentación, transformación y organización de la naturaleza como simple material de dominación" (1993, p. 26).

En la sociedad posmoderna existe una fusión entre tecnología, cultura, política y economía que dominan toda la sociedad, "La productividad y el crecimiento potencial de este sistema estabilizan la sociedad y contienen el progreso técnico dentro del marco de la dominación. La razón tecnológica se ha hecho razón política" (Marcuse, 1993, p. 27).



La tecnología ha tenido un crecimiento tal, que abarca incluso ciertos espacios privados del ser humano, ya que, como fiel cómplice del capitalismo, la tecnología que posibilita la producción y distribución en masa, reclama al individuo en su totalidad, con el consiguiente resultado de que el individuo se asimile de modo directo con su sociedad y, a través de ésta, con la sociedad como un todo. La sociedad posmoderna que se adueña de la tecnología y la ciencia, se organiza cada vez más para el efectivo dominio del hombre y la naturaleza, nos dice Marcuse, pero al mismo tiempo reúne sus esfuerzos para contener la racionalidad tecnológica, subyacente en los individuos, en un marco controlable.

La ampliación de los marcos de la tecnología ha servido para cambiar el modo de explotación del trabajador, ya que la mecanización está reduciendo cada vez más la cantidad e intensidad física gastada en el trabajo, por lo que ahora la fuerza de trabajo que se pide es más mental que física. En la etapa moderna y donde imperaba el capitalismo clásico, el proletario o trabajador era en verdad el que vivía a base de su esfuerzo físico, vendiendo su fuerza de trabajo para que el empresario, que no realizaba este esfuerzo, se enriqueciera. Por eso Marcuse afirma que el proletario de ese tiempo realmente era la negación viva de su sociedad; pero ahora, el trabajador que desarrolla su labor dentro de esta sociedad tecnológica, por el cambio cualitativo de la fuerza de trabajo, vive esta negación menos directamente, y sin ser del todo consciente de ello, va siendo incorporado a la comunidad tecnológica del capitalismo tardío.

En este universo, la tecnología también provee la gran racionalización para la falta de libertad del hombre y demuestra la imposibilidad <<técnica>> de ser autónomo, de determinar la propia vida. Porque esta falta de libertad no aparece ni como irracional ni como política, sino más bien como una sumisión al aparato técnico que aumenta las comodidades de la vida y aumenta la productividad del trabajo. La racionalidad tecnológica protege así, antes que niega, la legitimidad

de la dominación y el horizonte instrumentalista de la razón se abre a una sociedad racionalmente totalitaria (Marcuse, 1993, p. 186).

Pero más allá de esto, estos cambios en la naturaleza del trabajo y los instrumentos de producción modifican también la conciencia del trabajador, que se pone de manifiesto en la famosa y posmoderna consigna de la integración cultural y social de la clase trabajadora.

Para Marcuse, la tecnología se ha convertido en el gran vehículo de la reificación, donde la dominación ha atrapado a la razón misma, y esto es justamente el pensamiento en el que Habermas se basará para escribir su ensayo *Ciencia y técnica como ideología*.

Es importante rescatar algunos puntos del análisis de Habermas, ya que en este ensayo, el autor toma muchas de las ideas de Marcuse acerca del rol instrumentalizador de la tecnología y lo pone en discusión.

Habermas hablará de la “racionalidad dominante” como sinónimo de ideología, sosteniendo que vivimos en una racionalidad tecnocrática y burocrática, definida en el marco de la actividad económica capitalista, de modo que la progresiva racionalización de la sociedad depende de la institucionalización del progreso científico y técnico y servirá para encubrir lo que en última instancia no es más que un dominio político. “El concepto de razón técnica es quizá él mismo ideología. No solo su aplicación sino que ya la técnica misma es dominio de la naturaleza y sobre los hombres: un dominio metódico, científico, calculado y calculante” (Habermas, 1994, p. 55).

Tal vez cabría aclarar en este punto por qué Habermas llama racionalidad dominante a lo que otros autores llaman ideología. Justamente lo hace partiendo de Marcuse, y toma el término de “racionalidad” porque en las sociedades capitalistas avanzadas, el domino tiende a perder su carácter visible de explotador y opresor y a tornarse en “racional”, sin que pierda el dominio

político. Y justamente la racionalidad de un sistema se mide por el mantenimiento que una sociedad pueda hacer del mismo, y para ellos se sirve de diversos mecanismos, empezando por la ciencia, desde el análisis de Habermas.

Porque el método científico hace cada vez más factible el dominio de la naturaleza, proporcionando a su vez instrumentos para una opresión progresiva del hombre sobre el hombre por medio de la dominación de la naturaleza, y ahora, a eso se suma la tecnología, que no ha hecho más que ampliar y legitimar esta dominación y a un poder político que acapara todos los ámbitos de la cultura. Los efectos de la acción humana en la tierra son innegables, caminamos y destruimos, respiramos y aniquilamos, pero esta tendencia a la destrucción se amplifica por medio de la razón instrumental, es decir, el modo tecnológico que tenemos de relacionarnos con otros seres a nuestro alrededor, y se multiplica por medio de los mecanismos masivos de producción y reproducción mecanizantes, es por esto que Marcuse y Habermas insisten en que la razón instrumental es una ideología funcional, que le arranca lo estético a la vida, imponiendo a su vez un proyecto civilizador en el planeta. Habermas, siguiendo a Marcuse, llega a la conclusión de que la ausencia de libertad se ha normalizado de tal manera, que ya no la vemos como algo malo o irracional, sino como un sometimiento al aparato técnico que en última instancia nos facilita la vida y eleva la productividad del trabajo.

...el verdadero motivo, el mantenimiento del dominio objetivamente caduco, queda oculto por la invocación de imperativos técnicos. Esta apelación a imperativos técnicos sólo es posible porque la racionalidad de la ciencia y de la técnica ya es por su propia esencia una racionalidad del disponer, una racionalidad del dominio (Habermas, 1994, p. 58).

Ahora bien, lo que Habermas critica de Marcuse es que éste convierte el contenido político de la razón técnica en el punto de partida para hacer un análisis de la sociedad del capitalismo tardío, y si bien Habermas admite que esto es cierto, es decir, que el factor tecnológico posibilita el factor político, disiente con Marcuse en el sentido de que no cree que lo haga por *sí mismo*. Es decir, para Habermas la maquinaria del mundo tecnológico en sí misma es indiferente a los fines políticos, y puede servir tanto para acelerar como para frenar una sociedad, ahora si es que, como pasa hoy en día, la técnica se convierte en la forma global de producción material, entonces define toda una cultura y proyecta a su vez, una totalidad histórica.

En lo que coinciden Habermas y Marcuse, es en el hecho de que las sociedades capitalistas avanzadas se aproximan poco a poco a un control del comportamiento, dirigido más que todo por estímulos externos condicionados, que han aumentado la sensación de la aparente libertad subjetiva, traducida en comportamiento electoral, consumismo y tiempo libre. Y también coinciden en apuntar a la fuerza ideológica de la conciencia tecnócrata como la principal responsable de que desaparezca el concepto de verdadera libertad en la conciencia del individuo moderno. La ideología tecnócrata ha logrado inmunizar a las sociedades del capitalismo tardío de la conciencia política, uno de sus medios ha sido precisamente el sistema de opinión pública administrada por las grandes corporaciones de los medios masivos de comunicación.

Una de las consecuencias de la tecnocracia, es que la nueva temporalidad que surge en el posmodernismo está casi en su totalidad abocada a lo urbano, y esto debido justamente a la ampliación de las tecnologías modernas por medio de la globalización, "... ya no hay provincias

e incluso el pasado llega a parecer algo así como un mundo alternativo, más que una fase imperfecta o primitiva de éste” (Jameson, 2002, p. 82).

En el posmodernismo, donde los instrumentos políticos principales son la tecnología y los medios de comunicación, es fácil concluir que existe una mutación cultural en la que las formas tradicionales de cultura dan paso a experimentos mediáticos, siendo estos los que han acaparado hoy por hoy el mundo cultural: el cine, la fotografía, la televisión y, por supuesto, las redes sociales, que empiezan a filtrarse en la obra de arte visual y a colonizarla, culminando finalmente en el régimen escópico del que ahora más que nunca dependemos:

Ahora, repentinamente, una visibilidad universal hasta aquí malsana que no parecía tolerar ninguna alternativa utópica es bienvenida y todos se deleitan con ella: este es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en que los sujetos humanos, en lo sucesivo expuestos (de acuerdo con Paul Willis) a bombardeos de hasta mil imágenes por día (al mismo tiempo que sus ex vidas privadas se observan y se escrutan, pormenorizan, miden y enumeran exhaustivamente en bancos de datos), comienzan a vivir una relación muy diferente con el espacio y el tiempo, la experiencia existencial y el consumo cultural (Jameson, 2002, p. 149).

Hacer este relacionamiento de la estética con la tecnología en el marco del posmodernismo, es fundamental para entender el vínculo dialéctico entre la concepción de belleza actual y la estructura de alta tecnología del capitalismo tardío por ejemplo, o de la tecnología orientada a la reproducción más que a la producción. Pero es importante recalcar una vez más la crítica de Habermas a Marcuse, esto es, que la tecnología no es hipnótica y fascinante por sí misma, sino que nos muestra una forma rápida y fácil para comprender toda esta red global que es el capitalismo tardío.

## Capítulo 5. Límites y potencialidades del posmodernismo

Lo que se debe entender, y creo que a lo largo de la investigación, los distintos análisis escrutados lo dejaron claro, es que el posmodernismo está hermanado, en una relación simbiótica, con el capitalismo, y más específicamente, con el capitalismo tardío. Es por eso que si queremos atribuirle al movimiento posmoderno límites y potencialidades, lo tendremos que hacer hablando, a la par, de los límites y potencialidades del capitalismo tardío.

El posmodernismo, como instrumento ideológico del capitalismo tardío, responde a las necesidades que este le atribuye, es decir, puede tener un potencial altamente subversivo, pero solamente lo desarrollará en la medida en que el capitalismo se lo permita. Es por eso que los límites y potencialidades del posmodernismo pueden encontrarse unidos. Marcuse lo explica mejor refiriéndose al capitalismo tardío o, como él lo llama, sociedad industrial avanzada, expresando que el hombre unidimensional siempre se encontrará entre dos hipótesis contradictorias:

- a) Que el capitalismo avanzado es capaz de contener la posibilidad de un cambio cualitativo para el futuro previsible.
- b) Que existen fuerzas y tendencias que pueden hacer romper esta sujeción y hacer estallar la sociedad

Sin embargo, lo que más a menudo sucede es que, si bien la primera tendencia es la que domina, existen fuerzas de índole ideológico y económico que son empleadas para evitar que esta explosión suceda (Marcuse, 1993).

Pongamos un ejemplo concreto. El posmodernismo se ha caracterizado por exaltar las diferencias individuales y culturales al máximo; de manera progresista incluso, exalta las

diversidades de todo tipo y cree que cualquier concepto que intente dar una explicación relativamente general cae en el denominado “metarrelato”.

En esta fase posimperialista, y en una sociedad que se supone multicultural, el sistema no puede ya plantear plausiblemente que sus valores son superiores a los de los demás, sino simplemente - término clave posmoderno- diferentes. No puede haber real comparación entre dos grupos de valores, dado que sería suponer una tercera clase de racionalidad en la cual todos estarían abarcados, lo que es parte de lo que se viene negando (Eagleton, 1997, pp. 70).

Para el posmodernismo el uso de la palabra metarrelato se da siempre en un sentido negativo, pues los metarrelatos son tomados como discursos totalizantes con intenciones de abarcar todo lo posible y que asumen los hechos de forma absoluta, pretendiendo tener la respuesta a todo desde una visión lineal; desde ese sentido, se critica, por ejemplo, la intromisión de la visión occidental en las culturas diversas a lo largo y ancho del planeta. Pero la aceptación de las diversas formas de vida y de pensamiento, incluidas las diversidades sexuales, que en principio es sumamente progresista, rápidamente puede volverse en una herramienta reaccionaria y pasiva. Y para entender esto pondremos dos ejemplos concretos:

- En diversas culturas a lo largo del mundo, mayormente en África y en algunos países latinoamericanos como Colombia, se practica la técnica de la ablación o mutilación genital femenina. Una práctica que consiste en someter a las niñas a una intervención quirúrgica para extirparles el clítoris e impedir definitivamente el placer sexual femenino. Evidentemente son tradiciones que han ido arraigándose a través de la historia de los pueblos, y aunque constituyan modos de pensar radicalmente distintos al occidental, por ejemplo, no por ello es progresista pensar que no debemos intervenir en la idiosincrasia de una cultura que tiene otra manera de interpretar la realidad, porque eso significaría invisibilizar una realidad que, pese a quien pese, es



omniabarcante y totalizadora: el sistema patriarcal, o la opresión milenaria del hombre sobre la mujer, de su imposición histórica por sobre ella.

Si las culturas son autovalidantes en su interior, entonces sería una clara arrogancia imperialista de parte de nuestra propia cultura tratar de hacer juicios sobre otra. Pero por el mismo motivo esas otras culturas no podrían hacer juicios sobre la nuestra. El corolario de no ser capaz de decirle algo a alguien es que ese alguien tampoco puede decirnos nada. El "antietnocentrismo" posmoderno deja así a nuestra propia cultura convenientemente aislada de la crítica de cualquier otra. Todos esos lamentos antioccidentales del llamado Tercer Mundo pueden ser ignorados, porque interpretan nuestra conducta en términos absolutamente irrelevantes para nosotros (Eagleton, 1997, pp. 183).

Para la teoría crítica, desde donde partimos en esta investigación, el metarrelato no es algo necesariamente negativo, ya que simplemente es un esquema de cultura narrativa global que pretende organizar y explicar conocimientos y experiencias y, tal como lo explicaba Jameson, no debería haber temor a usar conceptos totalizantes cuando sea necesario hacerlo. Nuevamente cabe recalcar que no es la crítica lo que se busca anular, sino por el contrario, la imposibilidad de realizar una crítica a conceptos globales que, de hecho, existen y ejercen un poder concreto en la sociedad:

Si el posmodernismo es una forma de culturalismo es porque, entre otras razones, se rehúsa a reconocer que lo que los diferentes grupos étnicos tienen en común social y económicamente es al fin más importante que sus diferencias culturales. ¿Más importante para qué? Para los propósitos de su emancipación política (Eagleton, 1997, p. 180).

- El segundo ejemplo tiene que ver también con la concurrencia que se da entre límites y potencialidades dentro del posmodernismo: **la teoría Queer**. Esta teoría defiende que los

géneros, las identidades sexuales y las orientaciones sexuales son construcciones sociales y, que por lo tanto, varían de persona a persona y en cada sociedad. La teoría Queer exalta la diversidad en su máxima expresión y defiende que cada persona puede ser lo que quiera ser, independientemente de sus condiciones biológicas innatas; en ese sentido no existen categorías universales fijas, tales como varón o mujer, pero tampoco las categorías de homosexual, bisexual o transexual, pues para esta teoría, esto surge en relación a una cultura donde la heterosexualidad se ha impuesto como obligatoria.

Ahora bien, lo que en principio puede sonar sumamente progresista en la teoría Queer, rápidamente se puede tornar en reaccionario y encubrir realidades históricas de explotación, marginamiento y opresión. Es típico de las teorías posmodernas exaltar la diversidad en su máxima expresión, pero subrayando la forma y ocultando el contenido, es por eso que la teoría Queer se constituye en un ejemplo pertinente para entender lo que es el posmodernismo.

Si ahondamos un poco más en el contenido de esta teoría, rápidamente encontraremos sus falencias y contradicciones. La primera tiene que ver justo con la exaltación de la forma, pues mientras se cuestionan los mecanismos normalizadores impuestos, se trata de introducir el “Queer” como un concepto omniabarcativo que surge de elites academicistas, quitándole un alto valor político. Pero por otro lado, al negar conceptos tan elementales como el hecho de ser varón o ser mujer dentro de una sociedad patriarcal, se encubre toda una historia humana en que la mujer ha sufrido la opresión del varón. Decir que un género no nos define es engañoso, pues crecer siendo mujer es muy diferente a crecer siendo un hombre, los privilegios de un sexo sobre el otro, lo queramos o no, han marcado nuestra posición en el mundo, y no está mal decir eso, pues la invisibilización de un problema solo coadyuva a que las relaciones de poder sigan intactas. Esto no significa que en algún momento de la vida, ya sea un hombre o una mujer, que

quiera identificarse con el otro sexo no pueda hacerlo, o deconstruir su propio género, simplemente que lo principal radica en admitir que el modo en cómo el ser humano se posiciona en el mundo es *a través* de su sexo, y negarlo solo sirve para mantener el statu quo de las esferas de poder. O como lo expresa Eagleton: “Tan pronto la mujer se convirtió en un sujeto autónomo, en un sentido razonable más que caricaturesco del término, el posmodernismo se pone a deconstruir la completa categoría” (Eagleton, 1997, pp. 73).

Algo similar pasa con el colectivo LGTB, pues históricamente esta comunidad ha sido marcada por la marginalidad. Cuando la teoría Queer afirma que “todos los deseos sexuales humanos son igualmente singulares”<sup>43</sup> invisibiliza toda esa historia de discriminación y lucha por la inclusión que han tenido estas personas.

Es de esta manera que la teoría Queer, otro producto más de la posmodernidad, impone sus propios límites, mostrando una vez más el carácter ambiguo de la posmodernidad. Un movimiento lleno de potencialidades en la forma, pero tan limitado en el contenido.

Tal vez pueda argumentarse que, al menos el posmodernismo ha logrado poner en la agenda política las cuestiones étnicas y de género y sexo, pero ha dejado fuera de discusión conceptos aún más fundamentales, y que de cierta manera engloban a estas, como las clases, ideología, revolución o modos materiales de producción. Para Eagleton, por ejemplo, estos nuevos temas en la agenda política no son más que sustituciones: “Nadie que haya pasado por el débil concepto de “clasismo”, que parece no haber podido sentirse superior al pueblo, o quien haya observado los lamentables efectos en algunos debates posmodernos acerca del género o del neocolonialismo de su ignorancia de la estructura de clases y de las condiciones materiales, puede subestimar por un

---

<sup>43</sup> Cf. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_queer](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_queer)

momento las desastrosas pérdidas políticas en juego” (Eagleton, 1997, p. 46). Es decir, lo que quiere decir Eagleton es que, al reemplazar conceptos amplios relacionados al factor económico que subyace a una sociedad, por conceptos particulares, existe un gran debilitamiento del discurso político.

Dentro del posmodernismo, es evidente que existe una aclamada apertura hacia el “otro”, pero si nos adentramos en el análisis profundo del mismo, podemos llegar a descubrir que este puede llegar a ser tan exclusivista como las ortodoxias a las que se opone: “Se puede hablar largo y tendido de la cultura humana pero no de la naturaleza humana; de género, pero no de clase; de cuerpo, pero no de biología; de *jouissance*, pero no de justicia; de poscolonialismo, pero no de la pequeña burguesía. Es una heterodoxia evidentemente ortodoxa...” (Eagleton, 1997, p. 51).

Creo que cabría hacernos una pregunta fundamental, que quizás también pasó por la cabeza de los diferentes autores que hemos analizados, llegados a este punto, ¿es posible, o es necesario cambiar un sistema que ha sido construido con una función específica?, y esta también, ¿en base en qué analizamos los límites y potencialidades de un movimiento, es decir, en base a su potencial subversivo o, por el contrario, su potencial reaccionario? Al principio de esta investigación anunciábamos que muchas preguntas se quedarían sin respuesta, y más aún, sin formulación, pero si se me permite dar una pequeña respuesta subjetiva a esta última pregunta sería la siguiente. Quizás el posmodernismo, siguiendo a todos los autores y todo lo que hemos avanzado y visto de él, no tenga un potencial subversivo que sea susceptible de estallar, es decir, existen fuerzas mayores que impiden que se dé esta explosión<sup>44</sup>; pero quienes nos dedicamos al

---

<sup>44</sup> “La política del posmodernismo ha sido, entonces, al mismo tiempo enriquecimiento y evasión. Si ha abierto nuevas y virales cuestiones es en parte porque ha tocado una indigna retirada a los viejos planteos políticos –no porque hayan desaparecido o se hayan resuelto, sino porque de momento son claramente intratables” (Eagleton, 1997, p. 49).

estudio del pensamiento y al análisis de la realidad, tenemos en el posmodernismo una herramienta invaluable, la herramienta que nos permite acceder a un análisis profundo de nuestra realidad a través de la más humana de las habilidades, el arte, la cultura. En este sentido las preguntas que han tratado de responderse a lo largo de esta investigación, junto al análisis de las posturas de muchos autores críticos, van un poco más allá (o más acá) de los límites y potencialidades del posmodernismo, y oscilan más bien en dónde, cómo y por qué nace el discurso de la posmodernidad. ¿Qué es lo que está en juego en sus debates? ¿Quién los desarrolló? ¿Cómo lo hizo? Ese es el mayor potencial del posmodernismo, el que nos otorga cuando somos capaces de usarlo como plataforma para ver más allá, a todo eso que le subyace, la realidad económica, las fuerzas de poder. Si, como vimos, el posmodernismo tiene la limitación de ejercer como un velo sobre la gran mayoría, sobre los pensadores debería ser al contrario, el posmodernismo no nos cubre, sino que nos da esos lentes microscópicos que nos permite analizar lo que a primera vista parece estar dicho. Es por eso que insto a convertir al posmodernismo en un gran potencial filosófico e interpretativo, una herramienta hermenéutica por derecho propio, pero desde la perspectiva de la teoría crítica, es decir, cuestionándolo a cada paso y a cada momento. Los límites del posmodernismo los hemos ido viendo a lo largo de esta investigación, las potencialidades teóricas, sin embargo, son algo que podemos crear, ¿de qué manera? De la única que conocemos: pensando.

## **Conclusiones**

A lo largo de esta investigación hemos desarrollado el análisis de posturas que sostenían, entre otras cosas, la idea de que existe un nuevo paradigma de visión, en el sentido del advenimiento de un nuevo modo de aprehender la realidad, de vivirla y consumirla, regulado económicamente por una fase tardía del capitalismo que se caracteriza por su expansión globalizada a través de mercancías, e ideológicamente a través del posmodernismo, o el arte y la cultura, como mercancía y objeto de consumo.

La explicación del advenimiento de este modelo solo podía hacerse explicando los elementos constitutivos de una etapa histórica que se denomina posmodernismo que muchos autores han ido desarrollando en los últimos años, es por eso que, a través de ellos, hemos llegado a conclusiones interesantes que terminan reforzando la idea central: que este nuevo modelo funcional a escala total responde, por un lado, a mecanismos ideológicos específicos y, por otro, que está regulado por fuerzas económicas que lo subyacen.

En este sentido, plantearemos nuestras conclusiones en cuatro partes que corresponden a los elementos generales que hemos encontramos en los textos analizados:

### **A) Lo que el posmodernismo es al capitalismo tardío, la imagen es al espectáculo**

Algo que hemos ido viendo y recalando a lo largo de la investigación es que el factor subyacente a cualquier elemento de la realidad que quiera analizarse es el económico, en ese sentido, hemos determinado sobre todo a partir de Jameson, que es el capitalismo tardío, como la base económica actual el que, no solo posibilita, sino que engloba al posmodernismo, que habíamos identificado como el factor ideológico. Así es que el posmodernismo es una

herramienta fundamental para el capitalismo, que le permite legitimarse, expandirse y concretarse en ámbitos que hasta el momento no había podido alcanzar.

De la misma manera podemos bajar a elementos particulares, tales como la imagen y el espectáculo, que son características fundamentales para explicar el posmodernismo, como vimos a lo largo de la investigación, y que cumplen una función similar a menor escala. Así como el espectáculo es el brazo ejecutor del posmodernismo como instrumento ideológico de adormecimiento social, la imagen es, a la vez, el brazo del espectáculo. Así lo explicábamos cuando nos referíamos al fenómeno de la fotografía, por ejemplo, y sus condiciones de existencia. En un mundo dominado por la visión como sentido privilegiado, como vimos con Jay, la imagen se vuelve un elemento vital de nuestra manera de concebir el mundo, al punto de que creemos más verosímil lo que vemos en una imagen, que lo que nos cuentan o incluso experimentamos nosotros mismos. Pues bien, el espectáculo se sirve del carácter privilegiado que ostenta la imagen en un mundo regido por la vista, para extenderse y legitimarse. Este uso, como ya vimos, es de un análisis vital ya que, lejos de simplemente guiar nuestra mirada a un lugar políticamente conveniente, sirve también para moldear nuestros afectos, nuestro modo de relacionarnos con el otro, y nuestro modo de aprehender realidades ajenas a la nuestra.

**B) La interconexión de los conceptos principales del posmodernismo<sup>45</sup> y el capitalismo tardío, definen la importancia filosófica y política de esta investigación**

El poder haber encontrado, a partir del estudio de varios autores de las teorías críticas y del marxismo crítico, nexos fundamentales entre la infraestructura y la superestructura propuestas en principio, nos demuestra la importancia que puede tener esta investigación para una comprensión

---

<sup>45</sup> Pérdida de conciencia histórica, régimen escópico, espectáculo, industria cultural, mercancía, entre los más importantes.

más cabal de la realidad, del mundo en que habitamos y de las relaciones de poder que subyacen a todas las sociedades.

El desarrollo teórico que a lo largo de esta tesis se hizo acerca de la instrumentalización de la cultura por parte de un sistema económico específico, que es el capitalismo, que se hizo desde la teoría crítica, es decir, una teoría que nace en el mismo seno del tránsito entre el modernismo y el posmodernismo, pero que se separa de este último justamente desde la crítica, nos ha permitido ingresar en el análisis de la realidad desde las dos vetas que considerábamos más importantes: la filosofía, como reflexión conceptual y abstracta de la realidad circundante, y la teoría política, como reflexión concreta de las relaciones de poder que, mediante mecanismos económicos, mueven los hilos de las sociedades.

**C) El tercer elemento clave a la hora de entender la relación fundamental entre posmodernismo y capitalismo reside en la conciencia histórica.**

Es fundamental el entendimiento de que sin una comprensión cabal de los hechos históricos no puede haber reflexión crítica, ni política ni filosófica, de la realidad que habitamos, ni de la sociedad de la cual somos parte.

Una de las conclusiones más importantes de esta investigación es el recalcar la importancia fundamental de la conciencia histórica para formar una consciencia crítica y, partiendo de esta idea, también poder establecer un distanciamiento analítico con nuestra propia época, el posmodernismo, para poder entender sus mecanismos y falencias.

Sólo el cabal conocimiento histórico de los hechos, siempre con una mentalidad crítica, nos permite establecer esas conexiones fundamentales que hemos realizado a lo largo del trabajo



entre economía e ideología, y nos permitirán seguir desarrollando la conciencia filosófica, esa que parte de los hechos para cuestionarlo todo.

Así como Arquímedes dijo en algún momento: “Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo”, así nosotros podemos afirmar también: “Dadme un punto de partida histórico y cuestionaré la realidad entera”, pues esa es la importancia que le atribuimos a la conciencia histórica, la de ser nuestro punto de partida fundamental para comenzar el intento de comprender la realidad.

**D) El énfasis que da cada autor a las posibles soluciones de las principales problemáticas del posmodernismo, es lo que define sus acercamientos y distanciamientos conceptuales.**

Todos los autores que hemos analizado para esta investigación coinciden en aspectos claves de la crítica al posmodernismo, mencionados en los anteriores incisos, y en gran medida esto se debe a que las teorías críticas analizadas se dan también a partir de la crítica marxista.

Sin embargo, esto no quiere decir que no existan diferencias entre ellos, y si bien a lo largo de la investigación se han ido mostrando algunas, en esta conclusión haremos una síntesis de los acercamientos y las diferencias más importantes de los autores principales en cuanto a la concepción del posmodernismo.

De una manera sencilla, podemos resumir el pensamiento de los autores en dos grupos, los que parten esencialmente del factor económico para realizar su análisis, y los que parten de un factor ideológico<sup>46</sup>. Así, en el primer grupo podemos ubicar a Frédéric Jameson que de principio define el posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío; a Eagleton que sigue los lineamientos de Jameson casi en su totalidad, Habermas que, aunque estaría más en una posición

---

<sup>46</sup> Esto no significa necesariamente que *solo* tomen uno de los dos aspectos, sino que estamos señalando dónde ponen el énfasis.

intermedia, no deja de ser claro en el aspecto infraestructural de su crítica a la tecnocracia y, evidentemente Adorno y Horkheimer en “La industria cultural”. Pero una vez que estos autores dejan sentada la importancia del factor económico, pasan inmediatamente al factor ideológico también, y es en este sentido en que se revelan sus diferencias, que sobre todo vienen a ser un distinto orden de prioridades. Así, mientras Jameson pone énfasis en el fenómeno del pastiche y la pérdida de historicidad como característica fundamental de las sociedades posmodernas, Habermas, siguiendo también la línea de Adorno y Horkheimer, lo hará en la tecnocracia o la “tecnología orientada a las masas” y al conocimiento científico que conlleva a la superespecialización, quebrando la idea de un verdadero humanismo, al que Habermas reivindica. Mientras Jameson busca soluciones a los problemas que encuentra en el posmodernismo, en conceptos tales como un nuevo “mapa cognitivo” o una “psicogeografía” que permita al hombre volver a establecer su lugar en el mundo, tanto en el tiempo como en el espacio (una idea que de cierta manera comparte o extrae de Debord), Habermas reivindica los valores de la modernidad, lo que queda plasmado en su idea de crear un nuevo humanismo.

Por otro lado, el segundo grupo, que parte en su análisis sobre todo del factor ideológico, es más enfático en sus críticas al *sujeto* posmoderno. El más claro ejemplo es Marcuse en *El hombre unidimensional*. Si bien para Marcuse es la sociedad industrial la que crea al hombre unidimensional, este es el instrumento mismo de su perpetuación, ya que es un sujeto que no tiene la capacidad de realizar crítica social u oponerse al statu quo, y que funciona bajo la lógica de dominación que impone la sociedad industrial. En fin, que para Marcuse, el hombre unidimensional, el sujeto posmoderno, es casi un receptáculo acrítico que legitima y perpetua el sistema actual; finalmente la propuesta de Marcuse será, y es esencialmente por eso que lo ubicamos en este segundo grupo, que el individuo realice una suerte de introspección donde

pueda reconectarse con su yo auténtico y buscar el verdadero significado de la cultura. A Marcuse podemos contraponer también a Walter Benjamin, que habla justamente de esta “pérdida del aura” provocada por la desfragmentación y control que impone la sociedad capitalista, lo cual, nos llevaría a que la solución para el individuo posmoderno debe ser el reencuentro con esa aura.

Lo mismo veíamos con Butler y Sontag, cuando analizábamos la construcción de la empatía del sujeto posmoderno a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas que nos ofrece el capitalismo actual. Es el sujeto *en esencia* quien debe cambiar.

Con Debord pasa algo diferente. Si bien este enfatiza por sobre todo el concepto de espectáculo como factor ideológico que subyace las sociedades actuales, su libro *La sociedad el espectáculo* combina ambas críticas en una magistral tesis contra el capitalismo moderno, pero también con el impacto que ha tenido éste sobre la identidad de las personas, por lo que termina proponiendo algo parecido a Jameson, aunque él lo planteaba desde la línea situacionista a la que pertenecía, es decir, el sujeto sólo podrá ponerse en consonancia consigo mismo poniendo en duda el esquema creado para que una sociedad sea funcional y civilizada.

En este punto final hemos mencionado a algunos autores, los más importantes, que hemos analizado a lo largo de esta investigación, con el fin de cerrar estas conclusiones en un resumen final de los pensamientos de nuestros críticos. A continuación, proponemos una breve conclusión de carácter más personal para cerrar este trabajo.

\*\*\*

Cuando existe un amplio abanico de textos, posiciones, críticas y estudios profundos de un fenómeno, como se da en el caso del posmodernismo, a partir, no solo de diversos autores que se han adscrito a una línea crítica, sino a través de todo un movimiento teórico que se ha centrado en esta crítica, como es la escuela de Frankfurt y sus representantes, significa que existen razones importantes para volver sobre este tema.

Si todos estos autores que hemos ido revisando y exponiendo a lo largo de esta tesis han visto la necesidad de pronunciarse sobre tal fenómeno, evidentemente es, no solo porque lo ven como un tema filosófico de importancia (como análisis de la realidad, o de una realidad determinada), sino, y por sobre todo, porque lo ven como un tema de importancia política, sobre el que ya no basta una pronunciación abstracta, sino una acción puntual que puede manifestarse en modo de denuncia o al menos como el “desnudamiento” de un sistema que pareciera funcionar de cierta manera mientras encubre los problemas que ocasiona.

En un ámbito multidisciplinario, los teóricos críticos y marxistas que hemos analizado a través de esta investigación, abordan el fenómeno del posmodernismo desde la economía, la política, la sociología, la estética, y la filosofía, evidentemente. Y a pesar de la diversidad de disciplinas que abarcan este tema, aún sigue reducido al círculo académico, siendo que, a nivel político y de participación ciudadana es fundamental. Justamente por eso, el volver sobre este tema, ya sea mediante una investigación, una tesis, un artículo o un ensayo, vale la pena, en cuanto se pretende acercar a la sociedad a temas que, como nos mostraron los diversos críticos, tienen una importancia fundamental en la vida concreta de las personas. Repasar las posturas críticas hechas una y otra vez a lo largo de los años, nos abre un panorama privilegiado para partir del análisis de este fenómeno, no ya de cero, sino con una sólida base conceptual y teórica. Establecer un diálogo entre los distintos textos y autores revisados nos permite identificar nuevos problemas,

nos permite analizar y repensar nuestras propias posiciones o, incluso, refrendar más claramente lo que ya intuíamos.

En este caso, esta investigación también ha tratado justamente de establecer este diálogo, poniendo a los autores tomados, por decirlo de alguna manera, a nuestro servicio, permitiéndoles que nos expongan sus ideas y críticas, pero que también nos permitan contrastarlos y contraponerlos a nuestra realidad política y social actual y también a otros autores (contemporáneos o no, de la misma corriente o no) que han indagado sobre el mismo fenómeno.

Un reordenamiento temático a partir de la lectura de muchos autores, es también uno de los aportes de esta investigación, que busca seguir presentando de distintas maneras los análisis críticos fundamentales que se realizaron, a partir de nuestro análisis como investigadora y estudiante.

En este sentido, la conclusión final y general de esta investigación, radica en que no importa cuántas veces se haya vuelto en un tema, cuántas veces se hayan presentado los análisis de diversos autores; siempre puede haber algo nuevo que contar, algo nuevo que descubrir en sus textos y que siempre podemos establecer nuevas y más ricas conversaciones entre ellos que nos permitan, finalmente, lograr tener un panorama lo más amplio posible del tema que hemos decidido investigar.

## BIBLIOGRAFÍA

BELL, Daniel; *El advenimiento de la sociedad posindustrial*, Trad. Raúl García y Eugenio Gallego, Ed. Alianza, Madrid, 1970.

BENJAMIN, Walter; *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Trad. Micaela Ortelli, Ed. Godot, Buenos Aires, 2012.

BERGER, John; *Modos de ver*, Trad. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BRUNNER, José Joaquín, *Globalización cultural y postmodernidad*, Ed. Fondo de cultura económico, 1999.

BUTLER, Judith; *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Trad. Bernardo Moreno Carrillo, Ed. Paidós, Madrid, 2010.

DEBORD, Guy; *La sociedad del espectáculo*, Trad. Fidel Alegre, Ed. La Marca editora, Buenos Aires, 2012.

EAGLETON, Terry; *Las ilusiones del posmodernismo*, Trad. Marcos Mayer, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997.

EAGLETON, Terry; *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Trad. Ramón José del Castillo, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

ESTERMANN, Josef; *Filosofía andina, Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, Ed. ISEAT, La Paz, 2016.

FREUND, Gisèle; *La fotografía como documento social*, Trad. Josep Elías, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

GADAMER, Hans-George; *Verdad y método*, , Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ed. Sígueme Tubinguen, 1993.

HABERMAS, Jurgen; *Ciencia y técnica como ideología*, Trad. Msnuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido, Ed. Tecnos, Madrid, 1986.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio; *Imperio*, Trad. Alcira Bixio, Ed. Harvard University Press, Massachussets, 2000.

JAMESON, Frederic; *Ensayos sobre el posmodernismo*, Trad. Esther Pérez, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires 1991.

JAMESON, Frederic; *El giro cultural*, Trad. Horacio Pons, Ed. Manantial, Buenos Aires 2002.

JAY, Martin; *Ojos Abatidos*, Trad. Ed. Akal, Madrid, 2007.

MANDEL, Ernst; *Las ondas largas del desarrollo capitalista*, Trad. Javier Maestro, Ed. Siglo XXI, Barcelona, 1980.

MARCUSSE, Herbert; *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Trad. Cedida por Ed. Ariel, Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993.

MARCUSSE, Herbert; *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Biblioteca Libre [www.omegalfa.es](http://www.omegalfa.es), Buenos Aires, 1967.

SÁNCHEZ, Walter; *Miradas: Ensayo sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia*, Ed. Gente Común, Bolivia, 2009.

SONTAG, Susan; *Ante el dolor de los demás*, Trad. Aurelio Major, Ed. DeBolsillo, Barcelona, 2011. SONTAG, Susan; *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini, Ed. Alfaguara, Mexico D.F., 2006.

SUÁREZ, Hugo José; *La fotografía como fuente de sentidos*, FLACSO (Facultad latinoamericana de ciencias sociales, San José, 2008.

THOMPSON, John B.; *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*, Trad. Jordi Colobrans Delgado, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1998.

THOMPSON. John B.; *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Trad. Gilda Fantinati Caviedes, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2002.

TOURAINÉ, Alain, *La sociedad post-industrial*, Ed. Ariel, Barcelona, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario; *La civilización del espectáculo*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2012.

En línea:

DIÉGUEZ, Antonio (2006). La ciencia desde una perspectiva postmoderna: Entre la legitimidad política y la validez epistemológica. II Jornadas de Filosofía: Filosofía y política (Coín, Málaga 2004), Coín, Málaga: Procure, 2006, pp. 177-205. Vía Internet: <http://webpersonal.uma.es/~DIEGUEZ/hipervpdf/CIENCIAPOSTMODERNA.pdf> (Consulta: 08/11/2018).

HORKHEIMER, Max y Adorno, Theodor; *Dialéctica del Iluminismo*. 1º ed. [ebook] Diego

Burd. (1994). Disponible en:

<http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycamunicacion/wpcontent/uploads/2016/06/Dial%C3%A9ctica-del-Iluminismo.pdf> (Consulta 8/11/2018].

<http://www.lr21.com.uy/uruguay/270534-del-letrismo-a-la-internacional-situacionista>



[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Esquizofrenia.](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Esquizofrenia)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Narrativa>

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_queer](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_queer)