

CULTURA Y CAPITAL FINANCIERO *

Quiero hablar aquí de un libro que todavía no ha recibido la atención que merece, en parte, sin duda, porque es sólido y difícil de digerir, pero también, según creo, porque pretende ser una historia del capitalismo, mientras que su secreta originalidad consiste, en mi opinión, en habernos dado una nueva comprensión estructural de rasgos de aquél aún no plenamente dilucidados. *The Long Twentieth Century*, de Giovanni Arrighi.¹ es notable, entre muchas otras cosas, por mostrar un problema que no sabíamos que teníamos, en el proceso mismo de cristalizar una solución para él: *el problema del capital financiero*. Es indudable que pululó en nuestra mente en la forma de vagas perplejidades, curiosidades que nunca permanecieron lo suficiente para convertirse en verdaderas preguntas: ¿por qué el monetarismo? ¿Por qué las inversiones y la bolsa suscitan más atención que una producción industrial que, de todas formas, parece a punto de desaparecer? ¿Cómo se pueden tener ganancias sin una producción previa? ¿De dónde proviene todo este exceso de especulación? ¿Tiene algo que ver la nueva forma de la ciudad (incluida la arquitectura posmoderna) con una mutación en la dinámica misma de los valores de la tierra (renta del suelo)? ¿Por qué la especulación con la tierra y la bolsa de valores llegan al primer

* Este texto corresponde al capítulo 7 de "El giro cultural", de F. Jameson, ed. Manantial, Buenos Aires, 1998

¹ Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Londres, 1994.

plano como sectores dominantes en las sociedades avanzadas, donde "avanzadas" ciertamente tiene algo que ver con la tecnología pero presuntamente debería tenerlo igualmente con la producción? Todas estas insistentes preguntas fueron también secretas dudas, tanto sobre el modelo marxista de producción como sobre el viraje de la historia en los años ochenta, estimulado por los recortes impositivos de Reagan y Thatcher. Parecía que volvíamos a la forma más fundamental de lucha de clases, una forma tan básica que acarreó el fin de todas las sutilezas marxistas occidentales y teóricas que había originado la Guerra Fría.

En efecto, durante el largo período de ésta y del marxismo occidental -un período cuyo origen hay que fijar verdaderamente en 1917-, fue necesario desarrollar un complejo análisis de la ideología a fin de desenmascarar la persistente sustitución de dimensiones inconmensurables, la presentación de argumentos políticos en vez de económicos, la apelación a presuntas tradiciones -libertad y democracia, Dios, maniqueísmo, los valores de Occidente y de la herencia judeo-cristiana o rornano-cristiana- como respuestas a nuevos e impredecibles experimentos sociales; para dar cabida, así mismo, a las nuevas concepciones sobre el trabajo de lo inconsciente descubierto por Freud y presumiblemente también en funcionamiento en la estratificación de la ideología social.

En aquellos días, la teoría de la ideología constituía la mejor raterona: y cualquier teórico que se respetara sentía la obligación de inventar una nueva, para suscitar efímeras aclamaciones y atraer momentáneamente una horda de espectadores curiosos siempre dispuestos a pasar al siguiente modelo al primer aviso, aun cuando ese modelo significara reformar el nombre mismo de ideología y sustituirlo por epísteme, metafísica, prácticas o lo que fuera.

Pero hoy muchas de estas complejidades parecen haber desaparecido y, enfrentados con las utopías de Reagan-Kemp y Thatcher que prometen inmensas inversiones e incrementos de la producción, basados en la desregulación y la privatización, y la apertura obligatoria de los mercados en todas partes, los pro-

blemas del análisis ideológico parecen enormemente simplificados y las ideologías mismas mucho más transparentes. Ahora que, tras los pasos de grandes pensadores como Hayek, se ha hecho habitual identificar libertad política con libertad de mercado, las motivaciones subyacentes a la ideología ya no parecen requerir una elaborada maquinaria de decodificación y reinterpretación hermenéutica; y el hilo conductor de toda la política contemporánea parece mucho más fácil de captar: a saber, que los ricos quieren que bajen sus impuestos. Esto significa que un anterior marxismo vulgar puede ser nuevamente más pertinente para nuestra situación que los modelos más recientes; pero también plantea problemas más objetivos sobre el dinero mismo que habían parecido menos relevantes durante la Guerra Fría.

Los ricos, sin duda, hacían algo con todos estos nuevos ingresos que ya no era necesario gastar en servicios sociales: pero al parecer no los destinaron a nuevas fábricas, sino más bien a la inversión en la bolsa. De allí una segunda perplejidad. Los soviéticos solían bromear con el milagro de su sistema, cuyo edificio sólo parecía comparable a esas casas que mantienen de pie multitudes de termitas que comen a sus anchas dentro de ellas. Pero algunos de nosotros habíamos sentido lo mismo con respecto a los Estados Unidos: luego de la desaparición (o brutal achicamiento) de la industria pesada, lo único que parecía mantener el país en marcha (además de sus prodigiosas industrias de la comida y el entretenimiento) era la bolsa. ¿Cómo era posible, y de dónde venía el dinero? Y si éste se apoyaba en una base tan frágil, ¿por qué, antes que nada, importaba tanto la "responsabilidad fiscal", y en qué se fundaba la lógica misma del monetarismo?

No obstante, la tradición no dio mucho aliento o pábulo teórico a la naciente sospecha de que estábamos en un nuevo período de capitalismo financiero. Un viejo libro, *El capital financiero* (1910), de Hilferding,² parecía dar una respuesta histórica a una cuestión económica y estructural: las técnicas de los grandes

² Rudolf Hilferding, *Finanee Capital*, traducción, Londres, 1985.

trusts alemanes del período previo a la Primera Guerra Mundial, sus relaciones con los bancos y, finalmente, el *Flottenbau*, etcétera; la respuesta parecía encontrarse en el concepto de monopolio, y Lenin se adueñó de él en este sentido en su panfleto de 1916, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, que también parecía suprimir el capital financiero al cambiarle el nombre y trasladarlo a las relaciones de poder y la competencia entre los grandes estados capitalistas. Pero estas "fases superiores" están hoy muy atrás en nuestro pasado; el imperialismo se ha ido, reemplazado por el neocolonialismo y la globalización; los grandes centros financieros internacionales no parecen (todavía) el lugar de una feroz competencia entre las naciones del Primer Mundo capitalista, pese a algunas quejas sobre el Bundesbank y sus políticas de intereses; entretanto, la Alemania imperial ha sido reemplazada por una República Federal que puede o no ser más poderosa que su predecesora pero hoy es parte de una Europa presuntamente unida. De modo que, al parecer, estas descripciones históricas no nos sirven de mucho; y en este aspecto lo teleológico ("fase superior") sí parece merecer plenamente todo el oprobio que cayó sobre él en años recientes.

Pero donde el economista sólo podía darnos una historia empírica,³ quedó a cargo de una narrativa histórica brindarnos la teoría estructural y económica necesaria para resolver este acertijo: el capital financiero tiene que ser algo así como una etapa, en el aspecto en que se distingue de otros momentos del desarrollo del capitalismo. La luminosa intuición de Arrighi fue que no es ne-

³ La excepción señalada es la soberbia obra de David Harvey. *Limits to Capital*, Chicago, 1982, una luminosa presentación de la economía marxista, dentro de la cual se inserta, aunque tal vez no haya recibido la atención que merece, toda una nueva teoría del capital financiero (O, si 10 prefieren, una reconstrucción de cierta teoría marxista implícita del capital financiero, que el propio Marx no tuvo tiempo de completar), así como de la renta del suelo. La tensión entre la versión diacrónica de Arrighi y la sincrónica de Harvey es, a no dudarlo, efectivamente muy importante y no está muy desarrollada en el presente artículo, aunque tengo la intención de encararla en otro momento.

cesario que este tipo peculiar de *telos* consista en una línea recta, sino que bien puede organizarse en una espiral (una figura que también evita las alusiones míticas de las diversas visiones cíclicas).

Es una imagen que une varias exigencias tradicionales: 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: esta doctrina, sostenida con mucho vigor por Ernest Mandel en su gran libro *Late Capitalism*, tiene el mérito de explicar la elasticidad del capitalismo, que el propio Marx ya había postulado en los *Grundrisse* (pero que es menos evidente en *El capital*) y que repetidas veces trastornó los pronósticos de la izquierda (inmediatamente después de las dos guerras mundiales y de nuevo en las décadas del ochenta y del noventa). Pero la objeción a las posiciones de Mandel giró sobre la teleología latente de su expresión "capitalismo tardío", como si ésta fuera la última etapa imaginable o el proceso fuese una progresión histórica uniforme. (Mi uso del término pretende ser un homenaje a Mandel, y no particularmente un presagio profético; como vimos, Lenin dice "superior", en tanto Hilferding, con más prudencia, simplemente la llama "*jüngste*", la última o más reciente, que naturalmente es preferible.)

El esquema cíclico nos permite ahora coordinar estos rasgos: si situamos la discontinuidad no sólo en el tiempo sino también en el espacio, y volvemos a incluirnos en la perspectiva del historiador, que indudablemente debe considerar las situaciones nacionales y los rumbos singularmente idiosincrásicos dentro de los estados nacionales, para no mencionar los agrupamientos regionales más grandes (Tercer Mundo *versus* Primer Mundo, por ejemplo), entonces las teleologías locales del proceso capitalista pueden reconciliarse con sus desarrollos y mutaciones históricas espasmódicas cuando éstos saltan de uno a otro espacio geográfico.

Así, es mejor ver el sistema como una especie de virus (no es la

figura de Arrighi), y su desarrollo como algo parecido a una epidemia (mejor aún, una proliferación de epidemias, una epidemia de epidemias). El sistema tiene su propia lógica, que socava y destruye enérgicamente la de las sociedades y economías más tradicionales o precapitalistas: Deleuze la llama axiomática, en oposición a los códigos precapitalistas, tribales o imperiales, más antiguos. Pero a veces las epidemias se agotan por sí solas, como un incendio falto de oxígeno; y también saltan a nuevos y más propicios ámbitos, en que las condiciones son favorables para un desarrollo renovado. (Me apresuro a agregar que la compleja articulación política y económica que hace Arrighi de estos giros paradójicos, por los que los ganadores pierden y los perdedores a veces ganan, es mucho más dialéctica de lo que sugieren mis figuras.)

Así, en el nuevo esquema de *The Long Twentieth Century*, el capitalismo experimentó numerosas salidas en falso y nuevos comienzos; muchos recomienzos, en una escala cada vez más grande. La contabilidad en la Italia del Renacimiento, el naciente comercio de las grandes ciudades-estado: todo esto es naturalmente una cápsula de Petri * de modestas dimensiones que no permite mucho campo de acción a lo nuevo, pero ofrece un medio ambiente todavía relativamente limitado y protegido. La forma política, aquí la misma ciudad-estado, se levanta como un obstáculo y un límite al desarrollo, aunque no habría que extrapolarla en ninguna tesis más general acerca del modo en que la forma (lo político) restringe el contenido (lo económico). Luego el proceso salta hacia España, donde la gran intuición de Arrighi reside en el análisis de este momento como una forma esencialmente simbiótica: sabíamos que España tuvo una primera forma de capitalismo, por supuesto, que fue desastrosamente socavado por la conquista del Nuevo Mundo y las flotas de la plata. Pero Arrighi destaca que el capitalismo español debe entenderse en

* Recipiente circular chato y con tapa, usado para cultivar bacterias y otros microorganismos, así llamado en homenaje al bacteriólogo alemán J. R. Petri (n. del t.).

estrecha relación funcional y simbiótica con Génova, que financió el Imperio y fue así un activo participante en el nuevo momento. Se trata de una especie de vínculo dialéctico con el momento previo de las ciudades-estado italianas, que no se reproducirá en la historia discontinua ulterior, a menos que también estemos dispuestos a postular un tipo de propagación por rivalidad y negación: la manera en que el enemigo se ve obligado a asumir nuestro propio desarrollo, a igualarlo, para tener éxito donde nosotros nos quedamos cortos.

Puesto que ése es el siguiente momento, el salto a Holanda y a los holandeses, a un sistema más decididamente basado en la comercialización del océano y las vías de agua. Luego de eso, la historia se hace más conocida: los límites del sistema holandés allanan el camino para un desarrollo inglés más exitoso de acuerdo con los mismos lineamientos. Los Estados Unidos se convierten en el centro del desarrollo capitalista en el siglo XX; y Arrighi pone un signo de interrogación, cargado de dudas, con respecto a la capacidad de Japón de constituir otro ciclo y otra etapa, reemplazar una hegemonía norteamericana en plena contradicción interna. En este punto, tal vez, su modelo toca los límites de su propia representatividad y las complejas realidades de la globalización contemporánea acaso exijan hoy otra cosa de un modo sincrónico completamente diferente.

Sin embargo, no hemos llegado todavía al rasgo más interesante de la historia de Arrighi, a saber, las etapas internas del ciclo mismo, la forma en que el desarrollo capitalista en cada uno de estos momentos se repite y reproduce una serie de tres fases (puede considerarse que éste es el contenido teleológico local de su nueva "historia universal").

Estas fases se modelizan de acuerdo con la famosa fórmula de *El capital*: D-M-D', en que el dinero se transforma en capital, que ahora genera más dinero, en una dialéctica de acumulación en expansión. La primera fase del proceso tripartito tiene que ver con el comercio que, de una u otra manera, y a menudo por medio de la violencia y la brutalidad de la acumulación primitiva, origina una cantidad de dinero para la capitalización consi-

guiente. En el segundo momento clásico, entonces, ese dinero se convierte en capital y se invierte en la agricultura y la manufactura: se territorializa y transforma su área asociada en un centro de producción. Pero esta segunda etapa sufre limitaciones internas: las que pesan por igual sobre la producción, la distribución y el consumo; una "tasa de ganancia decreciente" endémica para esta segunda fase en general: "Las ganancias todavía son altas, pero una condición para que se mantengan es que no se inviertan en una mayor expansión".⁴

En este punto empieza la tercera etapa, que es el momento que nos interesa primordialmente aquí. El tratamiento que da Arrighi a este momento recurrente de un capitalismo financiero cíclico se inspira en la observación de Braudel de que "la etapa de la expansión financiera" siempre es "un signo otoñal".⁵ La especulación, la toma de ganancias de las industrias internas, la búsqueda cada vez más febril, no tanto de nuevos mercados (que también están saturados) como del nuevo tipo de ganancias asequibles en las mismas transacciones financieras y como tales: éstas son las formas en que el capitalismo reacciona y compensa ahora el cierre de su momento productivo. El capital mismo empieza a ser independiente. Se separa del "contexto concreto" de su geografía productiva. El dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido y en segundo grado (siempre lo fue en el primer sentido, básico): como si en cierto modo en el momento nacional todavía hubiese tenido un contenido: era dinero del algodón o del trigo, dinero textil, ferroviario, etcétera. Ahora, como la mariposa que se agita en la crisálida, se separa de ese terreno nutricional concreto y se prepara para huir volando. Hoy sabemos de sobra (pero Arrighi nos muestra que este conocimiento contemporáneo sólo reproduce la amarga experiencia de los muertos, de los trabajadores desocupados en los anteriores momentos del capitalismo, de los comerciantes locales, y también de las ciudades agonizantes) que el término es literal. Sabemos que

⁴ Arrighi, *The Long Twentieth Century*, op. cit., pág. 94.

⁵ *Ibid.*, pág. 6.

existe algo llamado fuga de capitales: la desinversión, la meditada o apresurada mudanza hacia pastos más verdes y tasas más altas de retorno de la inversión, y mano de obra más barata. Ahora, este capital independiente, en su frenética búsqueda de inversiones más rentables (un proceso ya proféticamente descrito para los Estados Unidos en *El capital monopolista*, de Baran y Sweezy, en 1965), empezará a vivir su vida en un nuevo contexto; ya no en las fábricas y los espacios de la extracción y la producción, sino en el recinto de la bolsa de valores, forcejeando por obtener una rentabilidad más grande, pero no como una industria que compite con otra rama, y ni siquiera como una tecnología productiva contra otra más avanzada en el mismo rubro de manufacturas, sino más bien en la forma de la especulación misma: espectros de valor, como podría haberlo dicho Derrida, que rivalizan entre sí en una vasta y desencarnada fantasmagoría mundial. Éste es, desde luego, el momento del capital financiero como tal, y ahora resulta claro de qué manera, en el extraordinario análisis de Arrighi, éste es no sólo una especie de "fase superior", sino la etapa más alta y última de cada uno de los momentos del mismo capital, cuando en sus ciclos éste agota sus ganancias en la nueva zona capitalista nacional e internacional y busca morir y renacer en alguna encarnación "superior", más vasta e inconmensurablemente más productiva, en la cual está condenado a vivir una vez más las tres fases fundamentales de su implantación, su desarrollo productivo y su etapa final, financiera o especulativa.

Todo lo cual, como lo señalé antes, podría realizarse dramáticamente en nuestro período si se recuerdan los resultados de la "revolución" cibernética, la intensificación de la tecnología de las comunicaciones hasta el extremo de que las transferencias de capital suprimen hoy el espacio y el tiempo y virtualmente pueden efectuarse al instante de una zona nacional a otra. Los resultados de estos movimientos relampagueantes de inmensas cantidades de dinero alrededor del planeta son incalculables, aunque es notorio que ya han producido nuevos tipos de bloqueos políticos y también nuevos e irrepresentables síntomas en la vida

cotidiana del capitalismo tardío.

Puesto que el problema de la abstracción -del cual el del capital financiero es una parte- también debe comprenderse en sus expresiones culturales. Las abstracciones reales de un período anterior -los efectos del dinero y el número en las grandes ciudades del capitalismo industrial decimonónico, los fenómenos mismos analizados por Hilferding y culturalmente diagnosticados por Georg Simmel en su fundacional ensayo "La metrópoli y la vida mental"- tenían entre sus consecuencias significativas el surgimiento de lo que llamamos modernismo en las artes. Hoy en día, lo que se denomina posmodernidad articula la sintomatología de otra etapa de abstracción, cualitativa y estructuralmente distinta de la que en las páginas precedentes, mediante el recurso a Arrighi, caracterizamos como nuestro momento de capitalismo financiero: el momento capitalista financiero de la sociedad globalizada, las abstracciones traídas con ella por la tecnología cibernética (que es erróneo llamar "postindustrial", excepto como una forma de distinguir su dinámica de la del momento "productivo", más antiguo). Así, cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos: en rigor de verdad, la producción y el consumo culturales de masas -a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información- son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste.

Ahora quiero especular sobre los usos potenciales de esta nueva teoría para la interpretación cultural y literaria, y en particular para la comprensión de la secuencia histórica o estructural compuesta por el realismo, el modernismo y el posmodernismo, que interesó a muchos de nosotros en años recientes. Para bien o para mal, sólo el primero -el realismo- ha sido objeto de gran atención y análisis serios en la tradición marxista, mientras que los ataques contra el modernismo son en líneas generales ampliamente negativos y contrastantes, aunque sin carecer de su ocasional sugestividad local (en especial en la obra de Lukács).

Quiero mostrar cómo la obra de Arrighi nos pone ahora en condiciones de elaborar una teoría más adecuada y global de estas tres etapas o momentos culturales, si se da por entendido que el análisis se llevará a cabo en el nivel del modo de producción (o, más brevemente, de lo económico) y no en el de las clases sociales, un nivel de interpretación que, como lo sostuve en *The Political Unconscious*⁶ tenemos que separar del marco económico a fin de evitar errores de categoría. Me apresuro a añadir que el nivel político, el de las clases sociales, es una parte indispensable de la interpretación, ya sea histórica o estética, pero no de nuestro trabajo aquí. La obra de Arrighi nos da temas y materiales con que trabajar en esta área; y vale la pena divulgar ese trabajo sugiriendo que nos propone un tratamiento novedoso -o tal vez debamos decir simplemente más complejo y satisfactorio- del papel del dinero en estos procesos.

En efecto, los pensadores políticos clásicos del período, desde Hobbes hasta Locke e incluyendo la Ilustración escocesa, identificaron el dinero mucho más claramente que nosotros como la novedad central, el misterio central alojado en el corazón de la transición a la modernidad, tomada en su sentido más amplio como sociedad capitalista (y no meramente en términos culturales más restringidos). En su clásica obra, C. B. MacPherson⁷ mostró de qué manera la visión lockeana de la historia gira en torno de la transición a una economía monetaria, en tanto la riqueza ambigua de su solución ideológica se fundó en la ubicación del dinero en ambos lugares, en la modernidad que sigue al contrato social de la sociedad civilizada, pero también en el mismo estado natural. MacPherson demuestra que el dinero permite que Locke elabore sus extraordinarios sistemas duales y superpuestos de la naturaleza y la historia, la igualdad y el conflicto de clases al mismo tiempo; o, si ustedes prefieren, la naturaleza peculiar del dinero le permite actuar como un filósofo de

⁶ Fredrie Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, 1982.

⁷ C. B. MacPherson, *The Political Theory Of Possessive Individualism*, Oxford, 1962.

la naturaleza humana y simultáneamente como un analista histórico del cambio social y económico.

El dinero siguió desempeñando este tipo de papel en las tradiciones de un análisis marxista de la cultura, donde es con menos frecuencia una categoría puramente económica que social. En otras palabras, la crítica literaria marxista -para limitarnos a eso- trató de analizar sus objetos menos en términos de capital y valor y del propio sistema capitalista que en términos de clase, y las más de las veces de una clase en particular, a saber, la burguesía. Naturalmente, esto es algo así como una paradoja: se habría esperado un compromiso del crítico literario con el centro mismo de la obra de Marx, el tratamiento estructural de la originalidad histórica del capitalismo, pero tales esfuerzos parecen haber implicado demasiadas mediaciones (sin duda, en la misma vena en que Oscar Wilde se quejaba de que el socialismo exigía demasiadas noches).

Así, fue mucho más simple establecer la mediación más directa de una clase mercantil y empresaria, con su cultura de clase emergente, junto a las formas y los textos mismos. El dinero entra aquí en el cuadro en la medida en que sólo el intercambio, la actividad mercantil y cosas por el estilo, y más tarde el capitalismo naciente, determinan la creación de un ciudadano o comerciante urbano históricamente original, de vida burguesa. (Entretanto, para el marxismo los dilemas estéticos de los tiempos modernos están vinculados casi exclusivamente al problema de imaginar una cultura y un arte de clase equivalentes y paralelos para ese otro grupo emergente que es el proletariado industrial.)

Esto significa que la teoría cultural marxista giró casi con exclusividad en torno de la cuestión del realismo, en la medida en que éste se asocia con una cultura burguesa; y en su mayor parte (con algunas famosas y señaladas excepciones) sus análisis del modernismo asumieron una forma negativa y crítica: ¿cómo y por qué se desvía éste del camino realista? (Es cierto que en manos de Lukács, este tipo de pregunta puede instruir y a veces producir resultados significativos.) Sea como fuere, me gustaría

ilustrar brevemente esta tradicional focalización marxista en el realismo por medio de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser. Los remito, por ejemplo, al momento en que Hauser señala las tendencias naturalistas en el arte egipcio del Imperio Medio, durante la revolución abortada de Akhenatón. Estas tendencias se destacan pronunciadamente contra la tradición hierática tan familiar para nosotros, y sugieren por lo tanto la influencia de nuevos factores. En efecto, si persistimos en una tradición antropológica y filosófica mucho más antigua, para la cual la religión es la determinante del espíritu de una sociedad dada, el intento frustrado de Akhenatón de instituir el monoteísmo probablemente sería una explicación suficiente. Hauser siente correctamente que la determinación religiosa exige a su turno una determinación social adicional, por lo que propone, de manera poco sorprendente, una mayor influencia del comercio y el dinero en la vida social y el surgimiento de nuevos tipos de relaciones sociales. Pero hay aquí una mediación oculta, que Hauser no enuncia: y eso es asunto de la historia de la percepción como tal y la emergencia de nuevas clases de percepciones.

En esto radica el meollo no ortodoxo de estas explicaciones ortodoxas: porque se supone tácitamente que con el surgimiento del valor de cambio nace un nuevo interés en las propiedades materiales de los objetos. Aquí, su equivalencia por medio de la forma monetaria (que en la economía marxista normal se comprende como la sustitución del uso y la función concretos por un "fetichismo de las mercancías" esencialmente idealista y abstracto) conduce más bien a un interés más realista en el cuerpo del mundo y en las nuevas y más vívidas relaciones humanas desarrolladas por el comercio. Es necesario que los mercaderes y sus consumidores se interesen más intensamente en la naturaleza sensorial de sus mercaderías, así como en los rasgos psicológicos y caracterológicos de sus interlocutores; y cabe suponer que todo esto desarrolla nuevos tipos de percepciones, tanto físicas como sociales -nuevas maneras de ver, nuevos tipos de comportamientos- y a largo plazo crea condiciones en que for-

mas artísticas más realistas serán no sólo posibles sino deseables, y propiciadas por sus nuevos públicos.

Se trata de una explicación o relación de época, que no satisfará a nadie que procure examinar atentamente el texto individual; la proposición también está sujeta a inversiones dialécticas radicales e inesperadas en las etapas ulteriores; sobre todo, y excepto las implicaciones evidentemente sugerentes para la trama y el carácter, la pertinencia de la descripción para el lenguaje mismo resulta menos clara. Sería un abuso asimilar a este esquema, al gran teórico de las relaciones entre realismo y lenguaje, Erich Auerbach, aun cuando una idea de la democratización social en expansión apuntala discretamente su obra e informa una insistencia en la transferencia del lenguaje popular a la escritura, lo cual, sin embargo, no es en modo alguno su argumento central. Puesto que no se trata del énfasis wordsworthiano en el habla y los hablantes llanos, sino más bien -me gustaría sugerirlo- de un inmenso *Bildungsroman* cuyo protagonista es la sintaxis misma, tal como se desarrolla en todas las lenguas europeas occidentales. Auerbach no cita a Mallarmé:

Quel pivot, j' entends, dans ces contrastes,
a l'intelligibilité? Il faut une garantie -

La Syntaxe (!)⁸

No obstante, las aventuras de la sintaxis a través de las épocas, desde Homero hasta Proust, son la narración más profunda de *Mimesis*: el alistamiento gradual de la estructura jerárquica de la oración y la evolución diferencial de las cláusulas incidentales de la nueva oración de manera tal que ahora cada una de ellas puede registrar una complejidad local de lo Real antes inadvertida: éste es el gran hilo narrativo y teleológico de la historia de Auerbach, en cuyos múltiples determinantes aún hay que trabajar, pero que incluyen claramente muchos de los rasgos sociales ya mencionados.

⁸ Stéphane Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", en (*Euvres complètes*, París, 1945,pág. 385.

También debería señalarse que en estas dos teorías del realismo, se entiende que las nuevas categorías artísticas y perceptivas están absoluta y fundamentalmente ligadas a la modernidad (si bien todavía no al modernismo), de la cual, sin embargo, el realismo puede verse aquí como una especie de tercera etapa. También incluyen el gran *topos* modernista de la ruptura y el Novum: puesto que, ya sea con las anteriores convenciones hierárquicas de un arte formulaico o con la fatigosa sintaxis heredada de un período literario anterior, ambas insisten en el carácter necesariamente subversivo y crítico, destructivo, de sus realismos, que deben despejar una monumentalidad inútil y embarullada para desarrollar sus nuevos instrumentos y laboratorios experimentales.

Éste es el punto en que, sin falsa modestia, quiero indicar las dos contribuciones que me he sentido capaz de hacer a una teoría verdaderamente marxista del modernismo, hasta ahora no formulada. La primera propone una teoría dialéctica de la paradoja con que acabamos de topamos: a saber, el realismo como modernismo, o un realismo que es una parte tan fundamental de la modernidad que exige una descripción en alguna de las maneras que tradicionalmente reservamos para el propio modernismo: la ruptura, el Novum, el surgimiento de nuevas percepciones y cosas por el estilo. Lo que propongo es ver estos modos de realismo y modernismo históricamente distintos y aparentemente incompatibles como otras tantas etapas en una dialéctica de reificación, que se apodera de las propiedades y las subjetividades, las instituciones y las formas de un anterior mundo vivido precapitalista, a fin de despojarlas de su contenido jerárquico o religioso. El realismo y la secularización son un primer momento del Iluminismo en ese proceso: lo dialéctico aparece en él como algo parecido a un salto y un vuelco de la cantidad a la calidad. Con la intensificación de las fuerzas de la reificación y su difusión a zonas cada vez más grandes de la vida social (incluida la subjetividad individual), es como si la fuerza que generó el primer realismo se volviera ahora contra él y, a su turno, lo devorara. Las precondiciones ideológicas y sociales del realismo

-su creencia ingenua en una realidad social estable, por ejemplo- quedan ahora desenmascaradas, demistificadas y desacreditadas; y las formas modernistas -generadas por la mismísima presión de la reificación- ocupan su lugar. En este esquema narrativo, y bastante predeciblemente, la sustitución del modernismo por lo posmoderno se lee de la misma manera, como una intensificación ulterior de las fuerzas de la reificación, que tienen entonces resultados completamente inesperados y dialécticos para los modernismos ahora hegemónicos.

En cuanto a mi otra contribución, postula un proceso formal específico en lo moderno que me parece mucho menos significativamente influyente en el realismo o el posmodernismo, pero que puede vincularse dialécticamente a ambos. Para esta "teoría" de los procesos formales modernistas quiero seguir a Lukács (y a otros) cuando ve la reificación modernista en términos de análisis, descomposición, pero sobre todo diferenciación interna. Así, en el curso de hipotetizar el modernismo en varios contextos, también comprobé que es interesante y productivo ver este proceso en particular en términos de "autonomización", de independización y autosuficiencia con respecto a lo que antiguamente eran partes de un todo. Es algo que puede observarse en los capítulos y subepisodios de *Ulises*, y también en la oración proustiana. Yo quería establecer en este caso un parentesco, no tanto con las ciencias (como se hace habitualmente cuando se habla sobre las fuentes de la modernidad), sino más bien con el mismo proceso laboral: y aquí se impone lentamente el gran fenómeno de la taylorización (contemporáneo del modernismo); una división del trabajo (ya teorizada por Adam Smith) se convierte ahora en un método de producción masiva por derecho propio, mediante la separación de diferentes etapas y su reorganización en torno de los principios de la "eficiencia" (para usar el término ideológico que le corresponde). La obra clásica de Harry Braverman, *Trabajo y capital monopolista*.⁹ sigue siendo

⁹ Harry Braverman, *Labour and Monopoly Capital*, Nueva York, 1976, [traducción castellana: *Trabajo y capital monopolista*, México, NuestroTiempo].

la piedra angular de cualquier enfoque de ese proceso laboral, y me parece que está llena de sugerencias para el análisis cultural y estructural del modernismo como tal.

Pero ahora, en lo que a alguna gente le gusta llamar posfordismo, esta lógica particular ya no parece regir; del mismo modo que, en la esfera cultural, formas de abstracción que en el período moderno parecían feas, disonantes, escandalosas, indecentes o repulsivas, también han entrado en la corriente dominante del consumo cultural (en el sentido más amplio, desde la publicidad hasta el diseño de mercaderías y desde la decoración visual hasta la producción artística) y ya no chocan a nadie; antes bien, todo nuestro sistema de producción y consumo de mercancías se basa hoy en esas formas modernistas más antiguas, antaño anti-sociales. Tampoco la noción convencional de abstracción parece muy apropiada en el contexto posmoderno; no obstante, como nos enseña Arrighi, nada es tan abstracto como el capital financiero que apuntala y sostiene la posmodernidad como tal.

Al mismo tiempo, también parece claro que si la autonomización -la independización de las partes o fragmentos- caracteriza lo moderno, en gran medida todavía nos acompaña en la posmodernidad: los europeos, por ejemplo, fueron los primeros en sorprenderse por la rapidez del montaje y la secuencia de tomas que caracterizaba al cine clásico norteamericano; se trata de un proceso que se intensificó en todas partes con el montaje televisivo, donde una publicidad que dura sólo medio minuto puede incluir hoy una cantidad extraordinaria de tomas o imágenes distintas, sin provocar en lo más mínimo el extrañamiento y la perplejidad modernistas ante la obra de un gran cineasta independiente de ese período como Stan Brakhage, por ejemplo. De modo que todavía parecen regir aquí un proceso y una lógica de la fragmentación extrema, pero sin ninguno de sus efectos anteriores. ¿Imaginaremos entonces, con Deleuze, que enfrentamos en este caso una "recodificación" de materiales antes decodificados o axiomáticos, algo que él postula como una operación inseparable del capitalismo tardío, cuyas intolerables axiomáticas se vuelcan localmente por doquier hacia jardines privados, religio-

nes privadas, vestigios de sistemas de codificación locales más antiguos e incluso arcaicos? Sin embargo, ésta es una interpretación que plantea interrogantes embarazosos: y, en especial, el que cuestiona si es verdaderamente diferente del existencialismo clásico esta oposición que Deleuze y Guattari desarrollan entre la axiomática y el código -la pérdida de sentido en todo el mundo moderno, seguida por el intento de recuperarlo localmente, ya sea mediante un regreso a la religión o haciendo de lo privado y contingente un absoluto- .

Lo que también conspira aquí contra el concepto de "recodificación" es que no se trata de un proceso local sino general: los lenguajes de la posmodernidad son universales, en el sentido de que son lenguajes mediáticos. Son por lo tanto muy diferentes de las obsesiones solitarias y los pasatiempos temáticos privados de los grandes modernos, que sólo alcanzaron selectivamente su universalización, e incluso su misma socialización, a través de un proceso de comentario y canonización colectivos. Entonces, la noción de recodificación parece perder su fuerza aquí, a menos que el entretenimiento y el consumo visual se piensen como prácticas esencialmente religiosas. 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 la 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.

Así, pues, debemos volcar nuestra atención hacia esta nueva ruptura, para cuya teorización el análisis de Arrighi sobre el capitalismo financiero hace una contribución señalada, que en principio propongo examinar en términos de la categoría de abstracción y en particular de esa forma peculiar de ésta que es el

dinero. El ensayo fundacional de Worringer sobre la abstracción¹⁰ la vinculó con impulsos culturales distintivos y finalmente extrajo su fuerza de la asimilación intensificadora, en el "museo imaginario" de Occidente, de materiales visuales más antiguos y no figurativos, que el autor asocia con una especie de pulsión de muerte. Pero la intervención crucial en lo que a nosotros respecta es el gran ensayo de Georg Simmel, "La metrópoli y la vida mental", en que los procesos de la nueva ciudad industrial, que incluyen en gran parte los flujos abstractos de dinero, determinan una forma completamente nueva y más abstracta de pensar y percibir, radicalmente diferente del mundo objetivo de las anteriores ciudades y campos del comercio. Lo que está en juego aquí es la transformación dialéctica de los efectos del valor de cambio y la equivalencia monetaria: si antaño esta última había anunciado y suscitado un nuevo interés en las propiedades de los objetos, ahora, en esta nueva etapa, el resultado de la equivalencia es un apartamiento de las nociones anteriores sobre las sustancias estables y sus identificaciones unificadoras. Así, si todos estos objetos se han vuelto equivalentes como mercancías y el dinero nivela sus diferencias intrínsecas como cosas individuales, ahora se pueden comprar, por decirlo así, sus diversas cualidades o rasgos perceptivos, en lo sucesivo semiautónomas; y tanto el color como la forma se liberan de sus anteriores vehículos y llegan a vivir existencias independientes como campos de percepción y materias primas artísticas. Ésta es entonces una primera fase, pero sólo primera, en la aparición de una abstracción que termina por identificarse como modernismo estético, pero que en retrospectiva debería limitarse al período histórico de la segunda fase de la industrialización capitalista -la del petróleo y la electricidad, el motor de combustión y las nuevas velocidades y tecnologías del automóvil, el vapor de línea y los aparatos voladores en las décadas inmediatamente precedentes y siguientes al cambio de siglo.

Pero antes de continuar con esta narración dialéctica, es nece-

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Nueva York, 1963

sario que volvamos un momento a Arrighi. Ya hemos hablado de la forma imaginativa en que éste despliega la famosa fórmula de Marx, D-M-D', en una narrativa histórica flexible y cíclica. Como se recordará, Marx empezó con la inversión de otra fórmula, M-D-M, que caracteriza al comercio como tal: "La circulación simple de mercancías comienza con una venta y termina con una compra".

El comerciante vende M y con el D(inero) compra otra M:

"Todo el proceso se inicia cuando se recibe dinero a cambio de mercancías, y termina cuando se entrega dinero a cambio de mercancías".

Como es fácil de imaginar, no se trata de una trayectoria muy rentable, salvo en los casos de regiones mercantiles en que mercancías muy especiales como la sal o las especias pueden transformarse en dinero como excepciones a la ley general de la equivalencia. Además de esto, como ya se dijo, el lugar central de las mismas mercancías materiales determina un tipo de atención perceptiva, junto con las categorías filosóficas de la sustancia, que sólo pueden conducir a una estética más realista.

Sin embargo, la que nos interesa es la otra fórmula, porque aquella inversión de ésta, que la convierte ahora en D-M-D, será el espacio dialéctico en que el comercio (o, si lo prefieren, el capital mercantil) se transforma en capital a secas. Resumo la explicación de Marx (en el capítulo 4 de *El capital*, volumen 1) y señalo simplemente la imposición gradual de la primera sobre la segunda D: el momento en que el foco de la operación ya no está en la mercancía sino en el dinero y cuando su impulso radica ahora en la inversión de éste en la producción de aquella, no como fin en sí misma, sino para incrementar la renta de D, ahora D': en otras palabras, la transformación de las riquezas en capital, la autonomización del proceso de acumulación de éste, que afirma su propia lógica sobre la de la producción y el consumo de bienes como tales, así como sobre el empresario y el trabajador individuales.

Quiero presentar ahora un neologismo deleuziano (el más fa-

moso y exitoso de los suyos, según creo) que esta vez es muy pertinente y me parece realzar dramáticamente nuestra percepción de lo que está en juego en esta transformación trascendental: me refiero a la palabra "desterritorialización", y supongo que aclarará enormemente el significado de la historia de Arrighi. Es un término que se usó con mucha amplitud para todo tipo de fenómenos diferentes; pero mi intención es afirmar que su significado primario y, por así decirlo, fundacional, reside en este mismo surgimiento del capitalismo, como lo demostraría cualquier reconstrucción paciente del papel central de Marx en *Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari.¹¹ La primera y más fatídica desterritorialización es entonces ésta, en la que lo que ambos autores llaman la axiomática del capitalismo decodifica los términos de los anteriores sistemas de codificación precapitalistas y los "libera" en favor de nuevas combinaciones más funcionales. La resonancia de los nuevos términos puede apreciarse en relación con una palabra corriente en los medios, más frívola y aún más exitosa, "descontextualización": un término que, nada inapropiadamente, sugiere que cualquier cosa arrebatada de su contexto original (si es que alguien puede imaginar uno) siempre se recontextualizará en nuevas áreas y situaciones. Pero la desterritorialización es mucho más absoluta (aunque sus resultados, en verdad, pueden recuperarse e incluso "recodificarse" ocasionalmente en nuevas situaciones históricas): puesto que implica más bien un nuevo estado ontológico e independiente, en que el contenido (para volver al lenguaje hegeliano) ha sido definitivamente suprimido en favor de la forma, y la naturaleza inherente del producto se torna insignificante, un mero pretexto de comercialización, en tanto la meta de la producción ya no se encuentra en ningún mercado específico, ningún conjunto específico de consumidores o necesidades sociales e individuales, sino más bien en su transformación en ese elemento que, por definición, no tiene ni contenido ni territorio y tampoco, en rigor, valor de uso como tal, a saber, el dinero. De tal modo, en

¹¹ Véase, como un intento preliminar, mi "Dualism and Marxism in Deleuze", en *South Atlantic Quarterly*, vol.96, n° 3, verano de 1997.

cualquier región específica de producción, como nos muestra Arrighi, llega un momento en que la lógica del capitalismo -enfrentada a la saturación de los mercados locales e incluso de los extranjeros- determina un abandono de ese tipo de producción en particular, junto con sus fábricas y mano de obra capacitada y, tras dejarlas en ruinas, huye en busca de empresas más rentables.

O bien puede decirse, mejor, que ese momento es dual: y es en esta demostración de las dos etapas de la desterritorialización donde veo la originalidad más fundamental de Arrighi, y también su contribución más sugerente al análisis cultural de hoy en día. Puesto que uno de los momentos es una desterritorialización en que el capital se traslada a otras formas más rentables de producción, con bastante frecuencia en nuevas regiones geográficas. Otro es el de la coyuntura más sombría en que el capital de todo un centro o una región abandona por completo la producción para buscar una maximización en los espacios no productivos que, como hemos visto, son los de la especulación, el mercado del dinero y el capital financiero en general. Desde luego, la palabra "desterritorialización" puede celebrar aquí sus propias ironías; en efecto, una de las formas privilegiadas de la especulación es hoy la de la tierra y la del espacio urbano: las nuevas ciudades posmodernas informacionales o globales (como se las ha denominado) resultan así, muy particularmente, de la desterritorialización última, la del territorio como tal: la abstracción creciente del suelo y la tierra, la transformación del trasfondo o contexto mismos del intercambio de mercancías en una mercancía por derecho propio. La especulación con la tierra es por lo tanto una de las caras de un proceso en que la otra consiste en la desterritorialización final de la misma globalización.¹² donde sería un gran error imaginar algo como el "globo" como un nuevo y más amplio espacio que reemplaza el nacional o el impe-

¹² Para mayores detalles sobre la especulación con la tierra, véase mi "One, two, three ... many mediations", en Cynthia Davidson (comp.), *ANYHOW*, Cambridge, Mass., de próxima aparición.

rial. La globalización es más bien una especie de ciberespacio en que el capital monetario alcanzó su desmaterialización definitiva, como mensajes que pasan instantáneamente de un punto nodal a otro a través del ex globo, el ex mundo material.

Quiero hacer ahora algunas especulaciones acerca de la manera en que puede observarse la actuación de esta nueva lógica del capital financiero -en particular, de sus formas radicalmente nuevas de abstracción, que deben distinguirse marcadamente de las del modernismo como tal- sobre la producción cultural de la actualidad o lo que ha dado en llamarse posmodernidad. Lo que se pretende es una descripción de la abstracción en la que los nuevos contenidos posmodernos desterritorializados sean a una autonomización modernista más antigua lo que la especulación financiera global es a un tipo anterior de bancos y créditos; o lo que los frenesíes bursátiles de los años ochenta son a la Gran Depresión. No quiero, en particular, introducir aquí el tema del patrón oro, que tiende fatalmente a sugerir un tipo de valor verdaderamente sólido y tangible en oposición a diversas formas de papel y plástico (o información en nuestras computadoras). Tal vez el tema del oro volvería a ser pertinente sólo en la medida en que se lo comprendiera también como un sistema artificial y contradictorio por derecho propio. Lo que queremos teorizar es una modificación en la naturaleza misma de las señales culturales, y los sistemas en que operan. Si el modernismo es una especie de realismo cancelado, como he sugerido, que segmenta y diferencia cierto punto de partida mimético inicial, podría asemejarse entonces a un papel moneda de amplia aceptación, cuyas alzas y bajas inflacionarias llevaran súbitamente a la introducción de nuevos instrumentos y vehículos financieros y especulativos, históricamente originales.

Se trata de un aspecto del cambio histórico que quiero examinar en términos del fragmento y su destino a través de estos varios momentos culturales. La retórica del fragmento nos acompaña desde la aurora de lo que más adelante se identificará retrospectivamente como modernismo, a saber, con los Schlegel. Entiéndase que creo que es algo así como un nombre equivocado, dado

que los contenidos de imágenes en cuestión son el resultado, no de la rotura, la falta de terminación o el desgaste natural extremo, sino más bien del análisis ("dividir cada una de las dificultades que quiero examinar en la mayor cantidad posible de partes más pequeñas y según sean necesarias para resolverlas": Descartes). Pero la palabra es adecuada a falta de una mejor, y seguiré usándola en esta breve discusión. Quiero empezar recordando la observación aparentemente jocosa de Ken Russell, cuando dijo que en el siglo XXI las películas de ficción no durarán más de quince minutos cada una: con lo que daba a entender que en una cultura de programa de trasnoche como la nuestra, los preparativos elaborados que requeríamos para aprehender una serie de imágenes en forma de algún tipo de historia serán, por la razón que sea, innecesarios. Pero en realidad yo creo que esto puede documentarse con nuestra propia experiencia. Cualquiera que concurra a los cines habrá advertido de qué modo la competencia intensificada de la industria fílmica por los hoy inveterados televidentes condujo a una transformación en la estructura misma de los avances ("*previews*") de las películas, que han tenido que desarrollarse y expandirse, hasta convertirse en una tentación mucho más general hacia el film que nos espera. Ahora el avance ("*preview*") es una obligación, no una mera exhibición de algunas imágenes de las estrellas y unas pocas muestras de los momentos más destacados, sino una virtual recapitulación de todos los giros y vueltas de la trama y una visión previa y anticipada de ésta. A la larga, el inveterado espectador de estos próximos estrenos impuestos (cinco o seis de ellos preceden la proyección de cada película del programa y reemplazan los tipos más antiguos de cortos) debe hacer un descubrimiento trascendental: a saber, que el avance es en realidad todo lo que necesita. Ya no es necesario ver la versión "completa" de dos horas (a menos que el objetivo sea pasar el tiempo, como sucede a menudo). Esto tampoco es algo que tenga que ver con la calidad de la película (aunque sí, tal vez, con la del avance; entre ellos, los mejores se montan astutamente de manera que la historia que parecen contar no es igual a la "verdadera historia" del "verdadero film"). Esta nueva tendencia tampoco tiene mucho

que ver con el conocimiento de la trama o la historia porque, en cualquier caso, en las películas de acción contemporáneas la antigua historia se ha convertido en poco más que un pretexto del cual suspender un presente perpetuo de estremecimientos y explosiones. Son las imágenes de éstas, entonces, las que se proporcionan en la aparentemente breve antología de tomas y puntos salientes ofrecidos por el avance, plenamente satisfactorias en sí mismas, sin la ayuda de los laboriosos hilos y conexiones de la antigua trama. En ese punto parecería que el avance, como estructura y obra por derecho propio, tiene con su supuesto producto final una relación parecida a la de las novelas tomadas de películas, escritas después de éstas y publicadas más adelante como una especie de recordatorio fotocopiado, con el original fílmico que reproducen. La diferencia es que, en el caso del film y su versión en libro, estamos frente a estructuras narrativas completas de un tipo similar, ambas igualmente anticuadas a raíz de estas nuevas tendencias. En tanto que el avance es una nueva forma, un nuevo tipo de minimalismo, cuyas satisfacciones genéricas son distintas de las de tipos más antiguos. Parecería así que Ken Russell fue imperfectamente profético en su pronóstico: no en el siglo XXI sino ya en éste; ¡y no quince minutos, sino únicamente dos o tres!

Desde luego, lo que él tenía en mente era algo bastante diferente, porque se refería a MTV, cuyas imaginativas representaciones de la música en análogos visuales tienen su predecesor inmediato menos en Disney y la animación musical que en los avisos publicitarios de televisión como tales, que en los mejores casos pueden alcanzar una calidad estética de gran intensidad. Así, en una secuencia destinada a promocionar el conglomerado de transportes Norfolk Southem, un caballo en plena carrera irrumpe en la pantalla, tomado desde abajo de forma tal que su cuerpo distendido en vuelo cubre unas nubes que se deslizan rápidamente por un cielo omnipresente; por metonimia, el cielo mismo llega a representar un movimiento cuya amenaza siniestra no es el menor de los misterios de este artefacto visual y se filtra en las metamorfosis que se producen inmediatamente des-

pués: ahora, el caballo evoluciona junto con su telón de fondo hasta transformarse en un ensamblaje arcimboldiano de partes de aparatos que galopan a través de un ambiente de los primeros tiempos de la industria, antes de entrar al pozo de una mina en el cual, al estilo de Giacometti o Dubuffet, se convierte en una masa mineralizada de miembros, una forma de "vida inorgánica" (Deleuze) que hace un extraño eco a la superficie de roca que está detrás de ella, antes de volver a lo orgánico como un compuesto hecho de espigas y semillas de maíz -¡otra vez Arcimboldo!- que corre a través de un campo de cereales para llegar a una metamorfosis final como armazón de madera de articulaciones y prótesis que atraviesan un bosque de troncos de árboles descortezados y lisos: es indudable que toda la secuencia activa cierto sistema de los sentidos al mismo tiempo que emite mensajes sobre sus cargamentos, desde el industrial hasta el agrícola, en una singular inversión de la cronología evolutiva normal desde la agricultura y la extracción hasta la industria pesada. ¿Qué clase de perpetuo presente es éste, y cómo desenredar una atención a las persistencias de lo Mismo de esa shock de diferencia visual, única autorizada a certificar la novedad temporal? La metamorfosis -como variación violenta y convulsiva, aunque estática- brinda ciertamente un medio de aferrarse al hilo del tiempo narrativo a la vez que nos permite ignorarlo y consumir una plenitud visual en el instante presente; no obstante, también se planta como el continente monetario abstracto, el universal vacío incansablemente vuelto a llenar con un nuevo y cambiante contenido. Sin embargo, ese contenido es poco más que una plenitud de imágenes y estereotipos: la transformación creativa, no de riquezas en hojas muertas, sino más bien de banalidades en elegantes elementos visuales ofrecidos autoconscientemente al consumo de la mirada. Vale la pena señalar que esta publicidad comercial se pasa regularmente durante un programa de una hora de noticias financieras en el que, a diferencia de los avisos de autos y hoteles que la acompañan, pretende designar claramente una oportunidad de inversión: inversión de imágenes que promueven la inversión de capital.

Pero también parece apropiado encaminarse en una dirección más familiar y yuxtaponer una práctica explícitamente estética del fragmento con alguna emergente posmoderna. Así, resulta instructivo contrastar la plena vigencia de las películas surrealistas de Buñuel, *Un perro andaluz* (1928) o *La edad de oro* (1930), o la de la muy diferente factura fílmica experimental de *Dog Star Man* (1965), de Stan Brakhage, con los bonos basura de la epopeya *Last OIEngland* (1987), de Derek Jarman.

En realidad, tendríamos que señalar al pasar que Jarman expresó el mismo interés formal que Russell en las innovaciones de MTV pero, a diferencia de éste, lamentó las restricciones temporales de la nueva modalidad y soñó con un inmenso despliegue de longitud épica de este lenguaje de imágenes, algo que iba a llevar a la práctica precisamente en ese film de noventa minutos rodado en 1987 (las películas más largas de Buñuel y Brakhage tienen unos sesenta y dos y sesenta y siete minutos respectivamente, pero lo que aquí está en cuestión es la calidad comparativa de sus caracteres interminables). No obstante, aun en lo moderno, la práctica del fragmento resultó en dos tendencias o estrategias distintas y antitéticas: el minimalismo de un Webern o un Beckett por un lado, en oposición a la expansión temporal infinita de Mahler o Proust. Aquí, en lo que algunas personas llaman lo posmoderno, tal vez cabría yuxtaponer la brevedad de la concepción de Russell sobre MTV con las tentaciones épicas de un Jarman o la interminabilidad literal de un texto como *El arco iris de la gravedad*.

Pero lo que quiero sacar a relucir, en esta discusión especulativa sobre el impacto cultural del capital financiero, es una propiedad bastante diferente de tales fragmentos de imágenes. Parece apropiado caracterizar las de Buñuel, que trabaja en el centro mismo del movimiento moderno clásico, como una práctica del síntoma. En rigor de verdad, Deleuze las describió brillantemente de esta forma, en su clasificación sólo aparentemente idiosincrásica de Buñuel (junto con Stroheim) en lo que llama naturalismo: "La imagen naturalista, la imagen-pulsión, conoce de

hecho dos tipos de signos: síntomas e ídolos o fetiches" ¹³ Así, los fragmentos de imágenes de Buñuel están incompletos para siempre y son indicadores de una incomprensible catástrofe psíquica, abruptos encogimientos de hombros, obsesiones y erupciones, el síntoma en su pura forma como un lenguaje inentendible que no puede traducirse en ningún otro. La práctica de Brakhage es completamente diferente, como conviene a un período histórico diferente y también a un medio virtualmente diferente, el del film experimental (que, tal como sugerí en otra parte, debe insertarse en una especie de genealogía ideal del video experimental más que en el cine para el gran público). En analogía con la música, se lo podría describir como un despliegue de cuartos de tono, segmentos analíticos de la imagen que en cierto modo están visualmente incompletos para unos ojos todavía entrenados en y acostumbrados a nuestros lenguajes visuales occidentales: algo así como un arte del fonema más que del morfema o la sílaba. Con todo, ambas prácticas comparten la voluntad de enfrentarnos a lo estructuralmente incompleto, que, sin embargo, afirma dialécticamente su relación constitutiva con una ausencia, con otra cosa que no está dada y acaso nunca pueda estarlo. En cambio, en *Last Of England*, de Jarman, película sobre la cual palabras como surrealista estuvieron livianamente en boca de todos, lo que en realidad nos enfrenta es el lugar común, el clisé. En ella está presente sin duda una tonalidad de sentimientos: la rabia impotente de sus héroes punks que se golpean con caños de plomo, el asco hacia la familia real y la parafernalia tradicional de la vida inglesa oficial; pero en sí mismos estos sentimientos son clisés, y para colmo desencarnados. Aquí puede hablarse, ciertamente, de la muerte del sujeto, si con eso se alude a la sustitución de cierta subjetividad personal agonizante (como en Buñuel) o una dirección estética organizadora (como en Brakhage) por una autónoma vida flaubertiana de en-

¹³ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, Minneapolis, 1986, p. 175 [traducción castellana: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984].

tidades mediáticas banales que flotan a través del vacío reino público de un Espíritu Objetivo galáctico. Pero aquí todo es impersonal al modo del estereotipo, incluida la misma rabia; los rasgos más familiares y trillados de un futuro distópico: terroristas, música clásica y popular enlatada, junto con discursos de Hitler, una predecible parodia de la boda real, todo procesado por un ojo pictórico para generar secuencias hipnotizantes que alternan el blanco y negro y el color por razones puramente visuales. Los segmentos narrativos o pseudonarrativos son sin duda más largos que en Buñuelo Brakhage, no obstante lo cual a veces alternan y oscilan, se sobreimprimen entre sí como en *Dog Star Man*, al mismo tiempo que generan un sentimiento onírico que es una especie de clisé por derecho propio y radicalmente diferente de la precisión obsesiva de un Buñuel.

¿Cómo explicar estas diferencias cualitativas, que en sí mismas implican seguramente otras estructurales? Me descubro volviendo a las extraordinarias intuiciones de Roland Barthes en *Mitologías*: los fragmentos de Jarman son significativos o inteligibles, los de Buñuel o Brakhage no. La gran sentencia de Barthes, que en el mundo contemporáneo hay una incompatibilidad entre el significado y la experiencia o lo existencial, se aplicó opulentamente en sus *Mitologías*, que denuncian el exceso del primero en clisés e ideologías, y la náusea que el puro significado trae consigo. La práctica auténtica del lenguaje o la imagen trata entonces de ser fiel a alguna contingencia o carencia de significado más fundamental, una proposición que es válida desde una perspectiva existencial o semiótica. Mientras tanto, Barthes trató de explicar la sobredosis de aquél en lo estereotípico por medio de la noción de connotación como una especie de significado de segundo grado construido provisoriamente sobre otros más literales. Es una herramienta teórica que más tarde abandonaríamos, pero que por nuestra parte tenemos mucho interés en visitar, particularmente en el presente contexto.

Puesto que mi intención es señalar que en el momento moderno, el de Buñuel y Brakhage, el juego de los fragmentos autonomizados sigue careciendo de sentido: el síntoma del primero es sin

duda significativo como tal, pero sólo a distancia y no para nosotros, significativo, por cierto, como el otro lado de la alfombra que nunca veremos. El descenso de Brakhage a los estados fraccionales de la imagen también carece de sentido, aunque de manera diferente. Pero el flujo total de Jannan es de sobra significativo, porque en él se ha vuelto a dotar a los fragmentos de un significado cultural y mediático; y aquí creo que necesitamos un concepto de la renarrativización de estos fragmentos para complementar el diagnóstico de Barthes sobre la connotación en una etapa anterior de la cultura de masas.¹⁴ Lo que pasa aquí es que cada fragmento anterior de una narración, que antaño era incomprendible sin el contexto narrativo en su conjunto, hoy es capaz de emitir un mensaje narrativo completo por derecho propio. Se ha hecho autónomo, pero no en el sentido formal que atribuí a los procesos modernistas, sino más bien en su recién adquirida capacidad de absorber contenido y proyectarlo en una especie de reflejo instantáneo. De allí la desaparición del afecto en lo posmoderno: la situación de contingencia y carencia de significado, de alienación, ha sido sustituida por esta renarrativización cultural de los pedazos rotos del mundo de la imagen.

Tal vez ustedes se pregunten qué tiene que ver todo esto con el

¹⁴ Mi uso más bien oportunista de Larman como ejemplo en estos dos capítulos finales no pretende ofrecer ninguna evaluación definitiva de esta obra seria y ambigua, a la que la muerte trágicamente prematura de aquél, entre tantos otros, no puede sino dar una mayor significación. La distinción que me interesa aquí es la que hay entre un impulso pictórico y las tendencias visuales de la cultura de masas esbozadas en este capítulo. Mi impresión es que en Larman el primero se desvió hacia las segundas, de manera que, si uno quiere decir que estas películas son demasiado visuales (en el sentido posmoderno), debe añadir que no son suficientemente pictóricas. Me gustaría contraponer aquí la notable obra de dos grandes cineastas contemporáneos de la India, Mani Kaul y Kumar Shahani, cuyos filmes abordan y colman la mirada de una manera muy diferente; no obstante, en mi opinión, ellos son esencialmente cineastas modernistas, y espero que haya quedado claro que también está muy lejos de mi enfoque de la posmodernidad desear que sus artistas simplemente "retornen" a lo "moderno" como tal.

capital financiero. La abstracción modernista, creo, es menos una función de la acumulación de capital como tal que del dinero mismo en una situación en que se da dicha acumulación. Aquí, el dinero es a la vez abstracto (hace que todo sea equivalente) y vacío y poco interesante, ya que su interés está fuera de él: de tal modo, es incompleto como las imágenes modernistas que he evocado y dirige la atención hacia otro lado, más allá de sí mismo, hacia lo que supuestamente lo completa (y también lo suprime), a saber, la producción y el valor. Experimenta, sin duda, una semiautonomía, pero no una autonomía plena en la que constituya un lenguaje o una dimensión por derecho propio. Pero eso es precisamente lo que el capital financiero origina: un juego de entidades monetarias que no necesitan ni la producción (como lo hace el capital) ni el consumo (como lo hace el dinero): que, como el ciberespacio, puede vivir en grado sumo de su propio metabolismo interno y circular sin referencia alguna a un tipo anterior de contenido. Pero lo mismo hacen los fragmentos narrativizados de imágenes de un lenguaje estereotípico posmoderno: sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural que es independiente del antiguo mundo real, no porque, como en el período moderno (e incluso en el romántico), la cultura se haya apartado de él y retirado en un espacio artístico autónomo, sino más bien porque ya ha impregnado y colonizado el mundo real, de modo que no tiene un exterior en términos del cual pueda encontrársela faltan te. Los estereotipos nunca lo son en ese sentido, y tampoco el flujo total de los circuitos de la especulación financiera. El hecho de que cada uno de ellos se encamine inadvertidamente hacia un choque debo dejarlo para otro libro y otro momento. ■