

POSMODERNIDAD ESTÉTICA DE FREDERICK JAMESON: PASTICHE Y ESQUIZOFRENIA

The Postmodern Aesthetics of Frederick Jameson: Pastiche and Schizophrenia

Irina Vaskes Santches

Universidad del Valle (Colombia)
irina.vaskes@correounivalle.edu.co

RESUMEN

El presente trabajo se sitúa en el marco teórico-conceptual de la posmodernidad estética de Frederick Jameson. Tras destacar las nuevas características que adquiere la experiencia estético-artística en su etapa posmoderna, se hace énfasis en el análisis de los conceptos *–pastiche y esquizofrenia–* como las dos distinciones más importantes de la sensibilidad posmoderna. Su análisis responde a un doble objetivo. Por un lado, siendo una “herramienta conceptual”, aclara la situación del arte en su “estado posmoderno”, explicando y justificando los cambios durante el transcurso de las últimas décadas. Por el otro, contribuye a la mayor comprensión del mismo fenómeno de la posmodernidad, presentado por Jameson como dominante cultural del capitalismo tardío.

Palabras clave: pastiche, esquizofrenia, arte, estética, posmodernidad.

ABSTRACT

This work is conceptually framed within the postmodern aesthetics of Frederick Jameson. After highlighting the new characteristics that the aesthetic and artistic experience acquires in its postmodern stage, emphasis is placed on the analysis of the concepts of pastiche and schizophrenia as two of the most important distinctions of the postmodern sensibility. This analysis has a twofold goal. On the one hand, as a “conceptual tool” it clarifies the situation of art in its “postmodern condition”, explaining and justifying the changes it has undergone during the last decades. On the other hand, it contributes to a better comprehension of the phenomenon of postmodernism, presented by Jameson as a cultural logic of late capitalism.

Key words: pastiche, schizophrenia, art, aesthetics, postmodernism.

Introducción

Recibido: junio 2011 aprobado: septiembre 2011

Dejando de lado los diversos significados que encierra el término “estética”, lo cierto es que éste a partir de Hegel ha sido tradicionalmente empleado para designar la reflexión filosófica sobre el arte y la belleza. A pesar de que el sentido moderno de la estética es relativamente reciente, pues, data desde el siglo XVIII, actualmente está en declive y a punto de desaparecer.

Como resume la situación Marta Fiz, “en más de una oportunidad, se haya sentenciado la inutilidad o el *final* de la *estética*” (FIZ, 1990: 314-315). ¿A qué se debe esta apocalíptica sentencia, “este descrédito que ha sufrido la estética?” (JIMÉNEZ, 1999: 10). Seguramente al objeto mismo de la estética, es decir, el arte contemporáneo que hoy en día atraviesa una crisis de legitimación. Al romper con la tradición y el clasicismo, la actualidad artística habría acelerado la disolución de los valores ligados a la belleza y a sus “criterios universales” desde los tiempos de los pitagóricos.

Actualmente no se puede evaluar una obra de arte en función de su adecuación a un patrón de belleza o una representación referencial y significativa como ocurría en los tiempos de la Academia; otros criterios como el saber hacer, el dominio del oficio, la innovación y la originalidad, el consenso de un gusto que permitía practicar en común la experiencia estética tampoco operan significativamente en la evaluación de la obra.

El interrogante de Arthur Danto ¿Por qué *Brillo Box* de Andy Warhol es considerada una obra de arte, mientras una caja común de Brillo de cartón, que se encuentra en cualquier supermercado, no lo es, cuando no hay entre ellas nada que marque una diferencia visible? –una vez más se reclama la necesidad de los nuevos conceptos que nos permitan describir los procesos transcurridos en la práctica artística actual. Pues, los imperativos categóricos de la estética clásica en su línea antigüedad-Winckelmann-Kant-Hegel e, incluso, de la estética moderna tardía (Marx-Nietzsche-Freud) ya no tienen aplicación a lo que llaman el arte *posmoderno* o *post-histórico* (DANTO, 1999: 34) cuyas principales ambiciones no son propiamente estéticas.

En suma, decir que el arte “*pos*”-, “*trans*”-, *tarde*- o “*después*-” (de la historia) no se agota en una mirada clásico-moderna, sino que exige su revisión y los nuevos modos de acercarse a él, es una obviedad con la que todos parecen estar de acuerdo. En efecto, muchos autores son conscientes de la llegada de la nueva etapa que no tiene análogos históricos en lo que antes llamaban arte, estética, y cultura. La llaman *posmodernidad* utilizando esta ambigua palabra como término heurístico, “término-paraguas” para designar los inquietantes cambios que atañen tanto al ámbito estrictamente artístico-estético, como a las múltiples transformaciones de orden socio-cultural sucedidas desde el último cuarto del siglo XX.

Se trata de un concepto polémico y contradictorio, cuya imposibilidad de “descifrarlo de manera fija” se convierte en una característica básica, pues, “bajo la palabra *posmodernidad* pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas” (LYOTARD, 2001: 41).

Sin embargo, la imprecisión del término posmodernismo es un claro testimonio de su actualidad cuya pretensión de conocerlo se presenta como una especie de violencia conceptual, pues, siempre falta la distancia temporal para elaborar un paradigma conclusivo. Precisamente de la modernidad viene el mandato del aforismo transmitido por Hegel: “El búho de Minerva levanta el vuelo al anochecer”.

Este texto no pretende abordar la posmodernidad en su integridad, sino aproximarse a la comprensión del fenómeno desde una visión artístico-estética. Es necesario destacar que si bien la teoría posmoderna es indispensable para la comprensión de las múltiples transformaciones del orden intelectual y sociocultural, su vigencia resalta más a la hora de comprender la situación del arte de las últimas tres décadas.

El “todo vale” es un lema que parece resumir el estado en que se encuentra el arte actual y el que inmediatamente suscita la decepción y el escepticismo por parte del público. Unos se preguntan si aquello se puede llamar arte, mientras otros simplemente declaran su muerte. La enunciación es precipitada, porque con la disolución de sus límites el arte no desaparece. No se trata del fin del arte, sino del fracaso de las viejas doctrinas que pretenden explicarlo, pues, las formulas y los conceptos que fueron útiles en el pasado no son los que se necesitan hoy, y el posmodernismo aspira al menos a renovarlos y releerlos, despejando el camino de los obstáculos que estorban la creación de alternativas.

Este artículo se sitúa en el marco de la discusión teórico-conceptual de la posmodernidad estética de Frederick Jameson (Cleveland, Ohio, 1934). Tras destacar las nuevas características que, según este autor, adquiere la experiencia estético-artística en su etapa posmoderna, se hace énfasis en el análisis de los conceptos *pastiche* y *esquizofrenia* considerados como las dos distinciones más importantes de la sensibilidad posmoderna.

Su análisis responde a un doble objetivo. Por un lado, pueden proporcionar una valiosa “herramienta conceptual” para describir los procesos transcurridos en las prácticas artísticas actuales. ¿Por qué el arte de nuestro tiempo es visto con desconfianza por la gente? Se puede decir que gran parte de responsabilidad en la situación cae del lado de los teóricos que no facilitan el “apoyo conceptual” adecuado para acercarse al arte, pues, como expresa José Jiménez, el arte nunca se basta “a sí mismo”, las obras y propuestas artísticas deben ser acompañadas de *una retorica* (en el sentido

positivo de la palabra) *de acompañamiento*, cuya función es situarlas en un contexto de sentido (Véase: JIMÉNEZ, 2002: 14).

Por otro lado, el estudio de los conceptos tratados aquí puede facilitar la comprensión del mismo fenómeno posmoderno, pues, “la cuestión de la posmodernidad es también o ante todo la cuestión de las expresiones del pensamiento: arte, literatura, filosofía, política” (LYOTARD, 2001: 92). Los conceptos de pastiche y esquizofrenia conservan de una u otra manera las características propias de la posmodernidad: generalmente están enunciados bajo el precepto genérico de la “*crisis de orden de la representación*” que destruyendo cualquier lógica referencial y significativa sostiene la imposibilidad de representar el mundo y cuestiona la confianza con que se tiende a admitir ciertas representaciones como encarnación de la verdad; reflejan el nuevo tipo de relaciones que hoy en día se establecen entre la realidad y su representación derivada de la *fragmentación* (del tiempo y del espacio), del *pluralismo* y de las *diferencias* que coexisten unas junto a otras sin ningún orden univalente o principio común.

56

Teoría de la posmodernidad de Frederick Jameson

El autor que asumió el estudio del fenómeno de la posmodernidad en forma más completa y coherente fue Frederick Jameson, uno de los más reconocidos críticos culturales, quien se ganó el título del “padre de la teoría posmoderna”. Antes de él la investigación de las nuevas tendencias posmodernas había sido bastante sectorial: Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977) se centró principalmente en el posmodernismo estético (arquitectónico) que significaba para él un “eclecticismo radical”. Lyotard en *La condición posmoderna* (1979) se enfocó en la transformación epistemológica debido al advenimiento de la sociedad postindustrial. A este nuevo tipo de sociedad le corresponde, según él, un nuevo tipo de la cultura, la cultura posmoderna, cuyo rasgo principal es la desconfianza de las metanarrativas modernas, tanto especulativas de la verdad y del idealismo, como las de la emancipación.

Fue, entonces, Jameson quien, como ningún otro autor, ha producido una teoría general de dimensiones culturales, socioeconómicas y geopolíticas de lo posmoderno. Él mismo atestigua que su enfoque del posmodernismo es *totalizador* (JAMESON, 2002: 57). O sea, el “posmodernismo” con el uso que le da, no es una categoría específicamente cultural, tampoco es un término exclusivamente estético-estilístico o un periodo del arte. El autor ofrece su caracterización en términos socioeconómicos, denominándolo como un “*modo de producción*” que lo iguala con el nuevo estadio de la producción capitalista. En este modo de producción, el posmodernismo como ideología

es fruto legítimo de la infraestructura, por ello se capta mejor como un síntoma de los cambios estructurales más profundos que tienen lugar en la sociedad contemporánea y su cultura como un todo.

El aporte principal de Jameson al debate posmoderno es el ensayo *El posmodernismo y la sociedad de consumo* (1982) cuya versión revisada y ampliada salió en 1984 bajo el título *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*¹ (1984). Estos dos textos exponen las tesis centrales de la teoría del autor sobre la defunción del modernismo y la aparición de una nueva configuración posmoderna como dominante cultural del capitalismo tardío, y se han mantenido como la piedra angular de toda su obra posterior.

Según Jameson el concepto de periodización histórica (la concepción “genealógica”, la llamada “historia lineal”, la teoría de las “etapas”, la historiografía teleológica), actualmente se presenta como problemático, desacreditado y estigmatizado. Cuando el sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y de vivir en un presente perpetuo, que anula tradiciones que de una manera u otra la información social anterior tenía que preservar, ha ido desapareciendo el sentido de la historia.

Sin embargo, la concepción de la posmodernidad que Jameson ha esbozado en desacuerdo con esta postura generalizada, es histórica. Basado en el modelo de la dialéctica materialista, Jameson expone su posición con claridad: el posmodernismo es un fenómeno histórico real que empezó a surgir en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial y que coincide con una nueva etapa del capitalismo clásico, su tercera fase llamada el *capitalismo tardío*. Así, como el momento global contemporáneo, la posmodernidad se describe no tanto como decadencia o superación del capitalismo, sino como intensificación de sus formas.

Siguiendo el texto *El capitalismo tardío* (1979) de Ernst Mandel, Jameson distingue tres etapas de expansión capitalista: capitalismo mercantil, caracterizado por el desarrollo del capital industrial en los mercados nacionales; capitalismo monopolista, una etapa idéntica a la imperialista; y finalmente, la etapa posmoderna, erróneamente llamada postindustrial y que mejor podría denominarse multinacional (Véase: JAMESON, 1995: 80), aunque designada también como “sociedad de consumo”, “sociedad de los *media*”, “sociedad de la información”, “sociedad electrónica” o de las “altas tecnologías” (*Ibid.*, 13-14).

¹ El término “Late Capitalism” del título original *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* tradicionalmente se traduce como “capitalismo tardío”, aunque en algunas ediciones su traducción aparece como “capitalismo avanzado”. En este texto utilizamos las dos denominaciones indistintamente.

A cada estadio corresponde una tecnología particular –el vapor (mercantil), la electricidad y los automóviles (monopolista), los computadores y la energía nuclear (multinacional); así, como una “dominante cultural”–el realismo en el caso del capitalismo mercantil y modernismo en el caso del imperialismo. El posmodernismo debe “ser leído como *una nueva forma peculiar de realismo* (o al menos de una mimesis de la realidad).”²

Entre las características del posmodernismo que corresponden a la tercera fase del capitalismo –“la forma más pura de capital que jamás haya existido”–, Jameson distingue nuevas formas de organización empresarial (predominio de las corporaciones multinacionales), una nueva división internacional de trabajo (el aplastamiento de la clase trabajadora en los países industrializados, el escape de la producción a las zonas del “Tercer Mundo” y el predominio del sector de servicios y comunicaciones en los países del centro capitalista), una nueva dinámica en el sistema bancario internacional y en la especulación de las bolsas (el enorme endeudamiento con el Banco Mundial), el poder, sin precedentes, de los conglomerados de los *mass media*, el “asalto a la mercancía”, la embriaguez eufórica del consumidor y/o espectador, etc.

Como corolario cultural de la evolución del capitalismo, el posmodernismo es una manifestación estadounidense y/o primermundista, pero su alcance es global porque la cultura posmoderna es una expresión interna y superestructural de una nueva ola de la dominación militar y económica de los Estados Unidos que tiene dimensiones mundiales (JAMESON, 1995: 19).

Para Jameson, el avance del capitalismo multinacional homogeneiza las sociedades, eliminando paulatinamente viejas formas de producción, limitando el papel de gobiernos nacionales en la definición del funcionamiento de sus mercados, desarrollando nuevas formas de poder internacional, desdiferenciando las culturas mediante el avance de la cultura comercial y consumista y cancelando las alternativas políticas. En consecuencia, sostiene el autor, el posmodernismo como lógica cultural dominante del capitalismo global (geográfica, económica, y políticamente hablando) extiende su manto sobre las regiones que aparentemente están lejos de haber alcanzado el mismo estado de desarrollo capitalista: América Latina, Asia y África.

Así, pues, su concepto del posmodernismo es ante todo “priorizador”, que tiene como función la de correlacionar la emergencia de un nuevo orden económico con la aparición de nuevos rasgos de la cultura, arte y estética. Debemos insistir en esta singularidad de su teoría: el autor

² Se trata de la tendencia posmoderna dentro de la cual el realismo se escurre hacia el fotorealismo (hiperrealismo).

evalúa la producción cultural y artístico-estética dentro de la hipótesis de la modificación y reestructuración socio-económica del capitalismo tardío como sistema. El arte contemporáneo, identificado por Jameson como posmoderno, al fin de cuentas, refleja las transformaciones económicas y socio-culturales que le acompañan y le dan la forma. Desde este punto de vista, la afirmación de la autonomía estética es una cuestión supremamente contradictoria para nuestro autor. Confirmando la sentencia de Adorno del “doble carácter del Arte como autónomo y como *fait social*” (ADORNO, 1971: 15), que para que la obra de arte sea pura y plenamente una obra de arte, debe ser más que una obra de arte, Jameson declara que lo puramente estético está ligado de manera indisoluble a la exigencia de impuro como última instancia. O sea, la estética nunca puede ser del todo autónoma sin caer en el autismo y en galimatías: aun las rimas sin sentido de Lewis Carrol o el superlenguaje autónomo de Khlebnikov o los *juegos metalingüísticos* de Derrida deben conservar ese delgado hilo final de referencia que exige reformular el calificativo “autónomo” y hablar de “semiautonomía”.

Después de esta breve referencia señalamos las nuevas particularidades que, según el autor, el arte y la estética adquieren en su etapa posmoderna.

59

Principales características de la posmodernidad estética-artística

Podemos abordarlas en tres momentos.

1. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial la estructura de clases sociales y sus relaciones entre sí cambiaron. Se liquidó el poder de la aristocracia en toda Europa. También aquella burguesía tradicional que Baudelaire, Marx, Brecht, Ibsen, incluso Sartre, conocían como una identidad colectiva con sus propios códigos morales y hábitos culturales, ya pertenecía al pasado. En su lugar llegaron los ejecutivos y los administradores sin ninguna identidad social estable, el mundo de la farándula, las estrellas del cine, de la televisión, del deporte, los políticos corruptos y aquellos que adquirieron fama gracias a los escándalos de toda índole.

Con ese “encanallamiento” de las clases poseedoras desaparece el *establishment* artístico-academicista, pues, históricamente el arte estuvo estrechamente vinculado con la aristocracia y alta burguesía. Una vez esfumadas las últimas, se va el arte elitista, restringido a unas minorías privilegiadas y cultas. Vivimos en la época de la *plebeyización del arte y de la cultura*, de su transformación por la penetración de la cultura de masas o popular, fascinada por el paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood.

El arte posmoderno, ecléctico y populista, donde predomina el ambiente de filisteísmo y de baratura, *kitsch* y *realismo sucio*,³ es, para nuestro autor,

“la reacción contra las formas establecidas del alto modernismo [...] que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de arte, etc. Esos estilos antes subversivos y combatidos –expresionismo abstracto, [...] el Estilo Internacional (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust y Mann–, que nuestros abuelos consideraban escandalosos o chocantes, son para la generación que llega a las puertas en la década del sesenta el *establishment* y el enemigo: muertos, asfixiantes, canónicos, los monumentos cosificados que hay que destruir para hacer algo nuevo” (JAMESON, 2002: 16).

60

Esta erosión de la vieja distinción entre la cultura superior y la cultura de masas es el momento más perturbador desde el punto de vista académico, pues el arte tradicional siempre ha tenido intereses creados en la preservación del cierto elitismo contra el populismo, los gustos prosaicos y lo ostentosamente vulgar. Después del arte de las vanguardias, elitista y exclusivo, llega la euforia populista de Andy Warhol y el arte *Pop* como exaltación de la imagen masiva y estandarizada de la mercancía consumista, como “adoración de lo trivial”, cuando todo vale y todo puede ser arte y cuando al arte le toca despedirse de sus definiciones tradicionales donde lo estético era una propiedad esencial y definitoria.

2. La teoría de Jameson evidencia también que a diferencia del modernismo que fue una reacción crítica a la cultura burguesa del capitalismo monopolista y funcionó contra su sociedad de una manera subversiva y opositora, el posmodernismo, inscrito dentro de la lógica del capitalismo consumista, significa una enorme disminución de la sustancia combativa y revolucionaria. Su cultura y arte son de acompañamiento al orden económico, de integración comercial y no de antagonismo.

El arte de las vanguardias era el arte colectivo, opositor, político, del espíritu antiburgués: nadie quería vivir en paz con el mercado. Este patrón le falta a la posmodernidad mercantilista, apolítica, complaciente y hedonista.⁴

³ Donde “sucio” significa lo colectivo, las huellas de la vida y las costumbres anónimas de las masas” (JAMESON, 2000: 137).

⁴ G. Lipovetsky caracteriza la posmodernidad con los términos similares: la pérdida de la noción del proyecto social global, la apatía creciente, la indiferencia, el abandono de voluntad, la desertión, la neutralización de los conflictos, *cool* y ya no *hot*, etc. Los grandes ejes modernos –la revolución, las disciplinas, la vanguardia– han sido abandonados a fuerza de personalización individualista; ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas; la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ningún proyecto histórico movilizador; estamos regidos por el vacío que no comporta ni tragedia, ni Apocalipsis.

El estudio comparativo de los zapatos de campesino de Van Gogh (“el grito moderno”) y los zapatos de polvo de diamante de Andy Warhol (“la mudez posmoderna”) realizado por Jameson, muestra su veredicto sobre las posibles dimensiones políticas del posmodernismo: “en efecto, la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización, y las grandes carteleras de la botella de Coca-Cola o del bote de sopa *Campbell*, que resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado” (JAMESON, 1995: 28).

El raro gozo decorativo que produce el reluciente polvo dorado de *Diamond Dust Shoes* y el brillo de las partículas resplandecientes en que están envueltos, evidencian también un nuevo tipo de superficialidad, de insipidez o falta de profundidad, lo que el autor llama *el ocaso de los afectos* (o *el fin de las psicopatologías del yo o la pérdida de intensidades*) en la cultura posmoderna. Eso no significa que la producción posmoderna esté completamente exenta de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos o intensidades son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una euforia peculiar.

La “muerte” del sujeto como tal, o lo que es lo mismo, el fin de la mónada, del ego o del individuo burgués, produce el fin de muchas otras cosas: el fin de la expresión, pues, la expresión requiere la categoría de mónada individual; el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizada por la progresiva primacía de la reproducción mecánica), etc.

3. Una de las nuevas características de la posmodernidad que señala Jameson consiste en la automatización y computarización de numerosos aspectos de la vida. ¿Cómo esta “hipnótica y fascinante” tecnología afectó el arte? Es conocido que el arte de las vanguardias fue impulsado por la excitación de nuevos inventos tecnológicos que transformaron la vida urbana durante los primeros años del siglo XX: barco a vapor, radio, cine, automóvil, avión. Así, la maquinaria como condición de la futura liberación del hombre –otro “metarrelato moderno”, dirá Lyotard–, generó un gran entusiasmo en los artistas vanguardistas quienes elaboraron lo que más tarde fue libremente llamado “estética de máquina”, la creencia optimista de su gran papel en la reconstrucción prometeica de la sociedad humana global.

La tecnología fue crucial en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la realidad. Ningún otro factor ha influido tanto en la

“Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar [...], el narcisismo descubre aquí [...] su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío” (LIPOVETSKY, 1996: 15).

emergencia del nuevo arte de vanguardia que no sólo alimentó la imaginación de los artistas mediante el dinamismo y la belleza de la técnica, sino que, al mismo tiempo, penetró hasta el corazón de la obra misma. La invasión de la tecnología en la confección de la obra de arte y lo que podría llamarse “imaginación técnica” puede advertirse claramente en procedimientos artísticos como el *collage*, el montaje, el fotomontaje, y alcanzan su plena consumación en la fotografía y el cine, formas artísticas que no solamente pueden ser reproducidas, sino que fueron diseñadas para la reproductibilidad. Fue Walter Benjamin quien en su célebre texto *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), por primera vez llamó la atención acerca del hecho de que es precisamente esta reproductibilidad técnica la que ha modificado radicalmente la naturaleza del arte en el siglo XX, transformando las condiciones de su producción, distribución y recepción/consumo.

El periodo de posguerra cambió la situación, actualmente el progreso científico y tecnológico adquiere formas amenazantes; los constantes avances tecnológicos, especialmente en la producción bélica, se convierten en instrumento cada vez más poderoso de la autodestrucción del hombre, y por consiguiente, de la naturaleza. La admiración ciega por los cambios tecnológicos dio lugar al temor, y hoy día somos más conscientes de que no hay progreso científico-tecnológico sin un precio, pues, los más grandes beneficios conllevan a graves problemas. Además, el carisma de la técnica y de la maquinaria se transformó en rutina y perdió los poderes magnéticos que había ejercido sobre el arte vanguardista.

Ahora bien, en la actualidad se observa que la tecnología ya no posee la misma capacidad productiva-representativa: el ordenador y aquel aparato casero llamado televisor, desarticulado e implosivo, “son máquinas de *reproducción más que de producción*, y presentan a nuestra capacidad de representación estética exigencias diferentes de idolatría, más o menos mimética, de las esculturas de fuerza y velocidad que acompañó a las viejas máquinas de la época futurista” (JAMESON, 1995: 83). La posmodernidad se convirtió en presa de la maquinaria reproductiva de imágenes, de cámaras de cine y video, grabadoras y de toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro que perdió su atracción poética moderna y es aceptada por los actuales artistas como una cosa inevitable, cotidiana y rutinaria.

Pastiche y esquizofrenia

Para Jameson es claro que las nuevas características que adquiere el arte dentro de “la lógica cultural del capitalismo tardío” necesariamente van a modificar la práctica artística, cuya nueva especificidad describe mediante dos rasgos importantes: *pastiche* y *esquizofrenia*.

Antes de pasar al análisis de estos dos conceptos, resulta necesario acotar lo siguiente. Es común considerar que el tiempo posmoderno remite inmediatamente a la idea de un período posterior y distinto a la modernidad; de allí que la concepción de la posmodernidad suele elaborarse a partir del contraste con la modernidad. Este momento histórico, que tiene sus raíces en el Renacimiento y se extiende hasta la Segunda Guerra Mundial, se caracteriza políticamente por el establecimiento del absolutismo y la creación de las repúblicas; económicamente por la revolución industrial y el establecimiento del capitalismo y el mercantilismo como nuevos órdenes y, socialmente por el afianzamiento de la burguesía como clase dominante. A través de estos hechos, la modernidad se revela como una época fundamentalmente definida por el ideal de progreso, el culto a la razón y a la ciencia, la fe en el individuo y la aspiración a la universalidad estética.

La posmodernidad, por su parte, pareciera remitir directamente a una ruptura y superación de todos los valores propios de la era moderna. Sin embargo, a través de la mirada de Jameson, es posible reconocer que la postmodernidad ya no es una fisura o ruptura radical con la tradición histórica inmediatamente anterior, sino que es un intento de exaltación de ciertos aspectos que habían estado presentes en la modernidad pero que sufrieron una fuerte represión.

Así entendida, la etapa postmoderna vendría a constituir la compleja prolongación orgánica de cierta faz relativamente secreta de la modernidad y la simultánea represión de sus más representativos aspectos. Por lo tanto, pastiche y esquizofrenia, las dos distinciones importantes de la sensibilidad postmoderna, no son nuevos en absoluto sino que caracterizaron en abundancia el mismo modernismo. Después de todo, pregunta Jameson, “¿no estaba Thomas Mann interesado en la idea del pastiche, y no es el capítulo “Los bueyes del sol”, del *Ulises* de Joyce, su más obvia realización? ¿Qué hay de novedoso en todo esto?” (JAMESON, 2002: 35).

Una respuesta a esta cuestión plantea la aceptación de que las rupturas radicales no implican el cambio total de contenido sino más bien la reestructuración, recontextualización, redefinición y deconstrucción de cierta cantidad de elementos ya dados. Los rasgos que en un período o sistema anterior eran secundarios pueden pasar a ser dominantes, y al contrario, lo que ha sido predominante puede convertirse en algo insignificante. En este sentido, los conceptos descritos por Jameson como propiamente posmodernos, pueden encontrarse en los periodos anteriores, en particular, en el modernismo. Simplemente ellos han sido rasgos menores, inclusive marginales, del arte moderno, y que estamos ante algo nuevo cuando se convierten en los principales de la producción artística. Lo importante

consiste en descubrir este *algo nuevo* que determinó su posterior “mutación” posmoderna.

Resumiendo lo anterior, podemos decir que la modernidad y la posmodernidad no están separadas por una “cortina de hierro”. Según Ihab Hassan, “la historia es un palimpsesto⁵ y la cultura está permeada por el tiempo pasado, presente y futuro. Creo que somos, un poco victorianos, modernos y posmodernos al mismo tiempo” (HASSAN, 2002: 117). De esta manera, la actitud posmoderna no apunta tanto a una negación absoluta de todo lo moderno sino a una deconstrucción. Como precisa Marchán Fiz:

“Frente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar especialmente la modernidad, lo posmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales bien dispares. Diríase que alumbraba una diseminación, proyectándose en un horizonte que ha dejado de ser unitario. [...] Lo posmoderno [...] no designa tanto un corte radical con la modernidad sin más cuanto una posición crítica o de rechazo a ciertas versiones de la misma, a su anverso o modernidad triunfante, a la ideológicamente más ortodoxa” (MARCHÁN FIZ, 1990: 294).

64

Pastiche

Bajo estas consideraciones, volviendo la mirada al ámbito del arte, resulta especialmente interesante la práctica posmoderna del denominado “pastiche”, la expresión quizás más emblemática de la estética posmoderna.

Ya se ha dicho que el pastiche como uno de los principales rasgos de la experiencia artística posmoderna, no es una cosa absolutamente nueva. Apareció en Francia a finales del siglo XVII y significaba un recurso que tiene que ver con la posibilidad de *imitar o mezclar los diferentes estilos del arte del pasado*. En el siglo XVIII adquirió el significado semántico de *plagio* que consistía en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o hasta de varios y combinarlos de tal manera que parecieran una creación original. A finales del siglo XIX el término obtuvo un carácter irónico: pastiche como *parodia* de los temas y los estilos literarios, musicales o plásticos.

Un siglo después, culminando los años 80 y principios de los 90, los ensayistas e intelectuales solían emplear este término para señalar una tendencia dominante en diversas artes y que resultaba la marca más característica de la llamada posmodernidad. En este caso el pastiche comienza a implicar varios significados: la *imitación* de un estilo, la *apropiación* de un

⁵Palimpsesto: texto que conserva huellas de una escritura anterior, artificialmente borrada y ya olvidada, y sobre el que se ha escrito un segundo texto.

elemento presente en una obra ajena a modo de una *cita textual*, o, incluso, aunque no necesariamente, la *copia exacta* de una creación ajena.

Como podemos ver, el pastiche no es un término “fácil”; en él se entrecruzan múltiples calificativos: aunque no tiene nada que ver con el *manierismo* como tendencia o estilo, el pastiche es una obra *a manera de...*; 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 el caso de la novela *El nombre de la rosa* que es una ambiciosa mezcla de relatos históricos, filosóficos y policiales, con numerosas alusiones a los textos y los personajes ajenos ¿no podemos considerarla, como un ejemplo de pastiche? Un pastiche puede ser un *plagio*, y como técnica de imitar y combinar otros estilos se conecta con la deliberada *falsificación* de obras ajenas, aunque no es estrictamente plagio ni falsificación. O un pastiche puede ser en sí mismo una *forma de parodia*, al reescribir un texto mediante cambios en su léxico y haciendo los respectivos desplazamientos metafóricos o metonímicos, pero tampoco es convincente describirlo a través de esta figura retórica o tropo literario en cuanto ésta es bastante ambigua. En resumen, las aproximaciones genealógicas anteriores no facilitan, ni logran establecer unas líneas de demarcación clara a través de las cuales se puede describir el pastiche.

Jameson en su conceptualización sobre el pastiche tampoco pudo evitar el empleo de los términos de “aproximación” ya mencionados. El pastiche como él lo establece, constituye una especie de parodia, pues, ambos “implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos” (JAMESON, 2002: 18). Para determinar la especificidad del pastiche como forma de parodia es necesario, en primer lugar, aclarar el sentido de la última.

En efecto, en su acepción sencilla la parodia se entiende como una imitación satírica e irónica de un texto. De tal manera, la parodia comprende la existencia simultánea de dos textos: un parodiante y un original parodiado donde ambos se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. Instituyendo un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada, la parodia constituye un metadiscurso crítico de la obra original o, como dice Mijail Bajtin, –conocido estudioso de este fenómeno– una expresión del carácter dialógico. 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” (Véase: BAJTIN, 1993: 258).

Dado el carácter activo y crítico de la parodia, parece contradictorio hablar del pastiche, un discurso aparentemente naturalizado del pasado, como la parodia. En efecto, Jameson reconoce que en la actualidad la parodia modernista se vuelve imposible. Detrás de ella siempre está la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible producir una imitación que se burla de los estilos originales de los grandes modernistas, que pone en ridículo su naturaleza privada, sus excesos y excentricidades. Pero ¿Qué sucedería si ya no existe una sola norma, sino las normas, los códigos, los modos de hablar? La posibilidad de ridiculizar los lenguajes privados, o sea, los estilos originales, desaparece.

En el marco posmoderno de “voces eclécticas” la única forma paródica 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 fe en “una saludable normalidad lingüística” (Véase: JAMESON, 1995: 43-44). El pastiche es una apropiación de un signo al que se le ha expropiado su significante. Es una perfecta expresión estética de la “cultura de las apariencias” a la que se refiere Jean Baudrillard al tratar la posmodernidad.

66

Ahora bien, ¿Cómo podemos explicar porque 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”: 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, como se ha visto inicialmente, 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 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 de 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 lo que Vasily Kandinsky metafóricamente llama “las imitaciones de un mono”:

“Cada periodo de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, no podemos en absoluto sentir y vivir interiormente como los antiguos griegos. Los esfuerzos por poner en práctica los principios griegos de la escultura, por ejemplo, solamente crearán formas parecidas a las griegas, pero la obra quedará inanimada para siempre. Una imitación semejante se parece a las imitaciones de un mono. Exteriormente los movimientos del mono son idénticos a los humanos. El mono se sienta y sostiene un libro ante los ojos, hojea en el, pone cara grave, pero el sentido interior de estos movimientos falta completamente” (KANDINSKY, 1991: 21).

Según el artista, este tipo de semejanza entre el arte nuevo y las formas de periodos pasados no tiene futuro. ¿Fue una mala profecía? Actualmente, 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: 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 historicidad, 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 epidermis, de la imagen descontextualizada “de un pasado que sólo 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 es una declaración del fracaso del arte y 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 aprender 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 y proclamas altisonantes propios de las vanguardias heroicas.

Piénsese ¿Cómo puede reaccionar el público, incluso el más entendido, frente a la obra de Mike Bidlo, el autor de las sencillas transcripciones de las obras realizadas por los artistas de las vanguardias y posvanguardias históricas hechas a escala? Para su exposición *Las mujeres de Picasso*

(Galería Castelli, Nueva York, 1988) el artista reunió una quincena de *Not Picasso*, donde trabajó con las pinturas del artista español desde su época azul hasta Mougins. Los “not picassos” de Bidlo las copian y reinventan a partir de reproducciones de baja calidad, falseando por eso mismo sus registros, colores y texturas respecto a las obras originales, aunque sean del mismo contenido y tamaño.

Es cierto, que, como máximo, la obra neoconceptual de Bidlo suscita muchas cuestiones sobre la relación de la copia con el original, y de ahí sobre la más amplia noción de “originalidad” moderna. Como mínimo, proporciona copias baratas de obras muy caras en el mercado. Sin embargo, ¿Cómo determinarla? ¿Es lo que se ha denominado “apropiacionismo”, es decir, tomar la obra de otro artista y copiarla sin desviarse formalmente de su contenido? ¿Constituye un cierto tipo de remedo o plagio? ¿Se trata de una especie inofensiva de homenaje o de expresión nostálgica o irónica? ¿O más bien observar esta exposición como pastiche —el reflejo directo de la posmodernidad que no solo desobedece a las más conocidas normas del arte moderno, sino que en un panorama estético muy ambivalente erige ciertos ideales propios de la modernidad?⁶

Esquizofrenia

Ahora pasamos al análisis del “segundo rasgo básico de la experiencia posmoderna” —la esquizofrenia— que, como la específica manera de tratar el tiempo, le impide al sujeto organizar el pasado, el presente y el futuro, en una experiencia coherente y, de esta forma, afecta considerablemente su producción cultural.

La concepción de esquizofrenia no fue realmente un hallazgo de Jameson; él la tomó de Jackes Lacan,⁷ el psicoanalista-estructuralista francés. La aceptó, por supuesto, no por su pertinencia clínica, en cuanto diagnóstico, sino en cuanto descripción, porque creyó que la esquizofrenia podía ofrecer un modelo estético sugerente.

⁶Rosalind E. Krauss en su texto *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* sostiene que el interés por el pastiche que se refleja en el arte de Picasso ya plantea —desde el interior de su obra —problemas de origen y autoría. Inclusive, afirma que *collage* de Picasso no es nada más que “una profunda meditación sobre el pastiche” (Véase: KRAUSS, 1996: 18-19).

⁷Hay que precisar que el concepto de esquizofrenia de Jameson también remite al esquizoanálisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari. El análisis comparativo de estas dos teorías es un tema aparte y no forma el objetivo de este artículo. Tan solo decimos que en los textos de los años setenta Jameson en muchas ocasiones se volvía hacia *El Anti-Edipo* (1972) de Deleuze y Guattari —la primera parte de su obra *Capitalismo y esquizofrenia*.

La pregunta que retoma Lacan de Freud es: ¿Qué se interpreta cuando se interpretan los sueños? No es el sueño en sí mismo, responde, sino el relato que de él se hace; se interpreta el texto y eso es posible porque el inconsciente se estructura como un lenguaje, como una cadena significante.

En esta tesis Lacan, en primer lugar, adoptó las ideas del estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure para sostener que el lenguaje es el fundamento mismo del inconsciente, es decir, su materialidad. En segundo lugar, él invirtió la primacía asignada por Saussure al significado respecto del significante.

Antes de dirigirse a la inversión del algoritmo de Saussure realizada por Lacan, recordemos que la lingüística estructuralista está basada en la concepción de que un signo lingüístico, una palabra, un texto, tiene dos componentes: se modela como relación entre un significante y un significado. Así, Saussure realiza el análisis del signo lingüístico en el marco de una relación entre significante y significado (s/S) en el que el significante es un constituyente *material* (un objeto material, el sonido de una palabra, la escritura de un texto), y el significado es *inmaterial* (el sentido del texto o palabra, una idea o concepto). Además, en esta relación Saussure siempre priorizaba el significado sobre el significante.

Entonces, Lacan le asignó al significante una letra “S” mayúscula y al significado una “s” minúscula; de tal manera que el algoritmo lacaniano se quedó representado como S/s donde el significante se sitúa sobre el significado.

El sentido de cualquier enunciación, dice Lacan en *Escritos*, 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, una puntada, 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.

Todo esto nos lleva a una interpretación de la esquizofrenia como una disfunción lingüística cuando se quiebra cualquier relación entre los significantes. Para Lacan, nuestra experiencia de la continuidad temporal, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal

a lo largo del tiempo, etc. es también un efecto del lenguaje que tiene el pasado y el futuro, porque las frases se mueven en el tiempo.

Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro en una frase, tampoco podemos unificarlos en nuestra propia experiencia. Dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje, carece de la experiencia de la continuidad temporal, está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos del pasado tienen escasa conexión. Al romperse la cadena significativa, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes aislados y desconectados que no pueden unirse en una secuencia coherente (Véase: JAMESON, 1995: 64).

Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal, puesto que la identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del “yo” a lo largo del tiempo. Él percibe la realidad en forma “global”, no-diferenciada, podemos decir, unificada pero no-orgánicamente, mientras una persona normal, al fin de cuentas, se enfoca en los detalles relacionados con sus propios intereses y objetivos. Como expresó Georges Bataille, si la persona normal está cautivada en la existencia esclava incorporada en un *proyecto*, entonces el esquizofrénico, aceptando lo presente por sí mismo, carente de toda relación en el tiempo, o sea, independientemente de su experiencia pasada y planes para el futuro, está completamente libre de cualquier finalidad.

Según Jameson, la visión esquizofrénica encuentra muchos paralelos en el arte contemporáneo cuyos “textos” ya no son análogos de “un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto” (*Ibid.*, 66-67). Entre los ejemplos del arte esquizofrénico el autor menciona la música de John Cage, algunas narraciones de Beckett y “un ejemplo menos oscuro” –el texto del poeta Bob Perelman llamado *China* que “parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental”.

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 (“la lisura y el lustre de las cosas materiales”); 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 (Véase: *Ibid.*, 66).

Como un análogo cercano a esta concepción de Jameson se puede considerar la “semiótica material” de Rosalind Krauss, su teoría del arte contemporáneo como el índice,⁸ el ejemplo más acertado de “escritura esquizofrénica” por destacar la dependencia del significante con la relación al referente material. El arte que actúa como un índice y que físicamente corresponde punto por punto a la naturaleza (la materia), solamente la designa, pero no la interpreta, igualando, de esta manera, la realidad física y semiótica (Véase: KRAUSS, 1996: 225-235). Según Krauss, los índices, los “signos vacíos”, son necesarios para evitar el régimen simbólico, para dejar que la materialidad física pura entre en el arte, para crear una especie de “mensaje sin código” que dobla la realidad física. Este nuevo arte, que en su libertad de las convenciones culturales casi se fusiona con la realidad, valora más que todo la *materialidad concreta* (los significantes materiales) independientemente de cualquier modelo filosófico y de cualquier interés, aquella materialidad que sin reservas domina la vida de un esquizofrénico.

A modo de conclusión

A principios de los años ochenta cuando el concepto del posmodernismo estaba en pleno “litigio” teórico, Hal Foster formuló el interrogante si existe o no el llamado posmodernismo y, en caso afirmativo, ¿qué significaba? “¿Es un concepto o una práctica? ¿Es una cuestión de estilo local o todo un nuevo periodo o fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente en una época postindustrial?” (FOSTER, 2002: 7).

El análisis de los variados espacios de la cultura posmoderna realizado por Jameson quien la inscribió dentro de la lógica del capitalismo tardío, evidencia que él nos ofreció una de las respuestas más sólidas y completas a los precedentes preguntas. Destacando su papel, sin embargo, no podemos cerrar la polémica en marcha, pues, sus reflexiones suscitaron posteriormente muchos comentarios críticos, que consideramos legítimos.

El “empírico, caótico y heterogéneo catálogo” de las producciones artísticas presentado por Jameson⁹ evidencia que la sensibilidad posmoderna

⁸ El “índice” está determinado por Rosalind E. Krauss como “un tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa” (KRAUSS, 1996: 226), como “un mensaje sin código” (*Ibid.*), como “categoría del signo lingüístico cuyo “contenido de significación” es [...] estar “vacío” (*Ibid.*, 210). “A diferencia de los símbolos, dice, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes” (*Ibid.*, 212). Dentro de la categoría de índices entra la fotografía.

⁹ Su lista presenta: Andy Warhol y el *pop art*, el realismo fotográfico, “neoexpresionismo”; en música, la impronta de John Cage, la síntesis de los estilos clásico y “popular” de los compositores Phil Glass y Ferry Riley, e igualmente el *punk* y el *rock* de la *nueva ola*; en cuanto

abarca una amplia gama de manifestaciones y actitudes que no consiente a una cómoda delimitación. El pluralismo inherente al actual discurso en las artes, sus difusos contornos, la pérdida del centro y de perspectivas privilegiadas son obvios obstáculos para proponer un balance generalizador de la presente situación. Como observa Simón Marchán Fiz, “en una tesis como la actual, en la que tanto tributo se rinde al lanzamiento de los dados y al fragmento, a la efervescencia y diseminación, donde tan profunda es la crisis de la interpretación artística, no debiera sorprender la carencia de balances sistemáticos” (MARCHÁN FIZ, 1990: 291).

Jameson es el más célebre seguidor contemporáneo del marxismo hegeliano para quien el último se distingue antes que nada por “*el imperativo de totalizar*”: conceptualizar los diversos fragmentos de la vida socio-cultural y artística como aspectos de un conjunto de relaciones comprensivo e integrado y estableciendo el lazo causal entre ellos. ¡Vaya tarea! ¿Hasta qué punto su “totalidad expresiva” será aplicable a la retórica posmoderna de lo descentrado y lo aleatorio, lo rizomático y lo heterogéneo, a la multiplicidad artístico-estética ilimitada e ingobernable, donde la persistencia historicista de todos los estilos universales y de épocas anteriores en nuestro presente también juega un papel importante? El desesperado esfuerzo de Jameson por vincular un arte distintivamente posmoderno con una nueva fase “multinacional” del desarrollo capitalista fue objeto de la crítica por parte de muchos investigadores. Por ejemplo, Alex Callinicos señala que “de manera más general, la presentación que hace Jameson del arte posmoderno, a pesar de sus muchos aciertos, tiende a forzar dentro de un molde único una diversidad de fenómenos culturales cuya relación no es evidente” (CALLINICOS, 1998: 250).

La conclusión de Jameson según la cual al sistema socio-económico del capitalismo tardío corresponde el posmodernismo como su dominante cultural, en efecto, hace renacer el método histórico-cultural característico del siglo XIX, practicado desde Hegel y criticado aún por Heinrich Wölfflin. Recordemos la famosa pregunta del último: “Pero ¿donde exactamente pasa el camino que nos lleva de la celda de escolástico al taller de arquitecto?”. En el análisis del arte realizado por Jameson, este “camino” se muestra a menudo de modo aproximativo, pues detalla poco, cómo y por qué funciona el lazo causal que une socioeconomía y cultura posmoderna con el pastiche y esquizofrenia. Su tendencia a reducir la diversidad artística a las instancias de

el cine: Godard y el postgodardismo, así como el cine y el vídeo experimentales, también un nuevo tipo de películas comerciales; el *nouveau roman* francés, también las formas nuevas y provocativas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o *écriture*, etc., etc. “La lista, dice, podría ampliarse indefinidamente” (JAMESON, 1995: 10-11).

una esencia única corre el peligro de dar mala fama a la totalización debido a que “[...] cada grupo habla un curioso lenguaje propio, cada profesión desarrolla su código o dialecto y, finalmente, cada individuo viene a ser una especie de isla lingüística, separada de todos” (JAMESON, 2002: 19).

Preocupado por la probabilidad de tal error, el autor finalmente acepta “la imposibilidad de caracterizar lo posmoderno globalmente [...], en otras palabras, su resistencia a la totalización estética o estilística” (JAMESON, 2000: 13). Resumiendo *El posmodernismo y la sociedad de consumo*, Jameson reconoce que ha logrado mostrar que hay una manera en la que el posmodernismo replica o reproduce la lógica del capitalismo de consumo. Sin embargo, la cuestión: ¿existe también una manera en la que el posmodernismo resiste a esa lógica?, según el propio autor, debería quedarse abierta.

Por último, aunque el “descentramiento” de las artes hace difícil el encuentro de la unidad, al margen de la diversidad de medios expresivos, en las distintas obras artísticas operan ciertas tendencias similares; pues, el arte es una convención, una forma de la institucionalización de la experiencia estética; las manifestaciones artísticas no se imponen por sí mismas, independientemente de las condiciones y de los contextos culturales propios de cada periodo. Por lo tanto, nuestros conceptos como una herramienta teórica, pueden proporcionar unos argumentos adicionales para iluminar, explicar y justificar los cambios ocurridos en las artes durante el transcurso de las últimas décadas, plasmando una visión mucho más comprensiva de la posmodernidad estético-artística.

73

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus Ediciones.
- BAJTIN, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- CALLINICOS, A. (1998). *Contra el posmodernismo. Una crítica marxista*. Bogotá, El Ancora Editores.
- DANTO, A.C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós.
- FOSTER, H. y otros (2002). *La Posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós.
- HASSAN, I. “Kultura postmodernisma”. En: *Sovremennaja zapadno-evropejskaia i amerikanskaia estética*. (En ruso). [HASSAN, I. (2002). “Cultura del posmodernismo”, en: *Estética contemporánea europea y norteamericana*. Moscú, Ed. Kniznyi dom “Universidad”, pp. 113-123].

JAMESON, F. (2002). “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, pp. 14-38.

_____ (2002). “Teorías de lo posmoderno”, en: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, pp. 39-53.

_____ (2002). “Marxismo y posmodernismo”, en: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, pp. 55-75.

_____ (2000). *Las semillas del tiempo*. Madrid, Trotta.

_____ (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós Ibérica.

JIMÉNEZ, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos.

JIMÉNEZ, M. (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona, Editorial Idea Books.

KANDINSKY, V. (1991). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Labor.

KRAUSS, E. R. (1996). “En el nombre de Picasso”, “Notas sobre el Índice”, parte 1-2, en: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, pp. 39-57, 209-235.

LYOTARD, J.-F. (2001). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona, Editorial Gedisa.

LYPOVETSKY, G. (1996). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.

MANDEL, E. (1979). *El capitalismo tardío*. México, Ediciones Era.

MARCHÁN FIZ, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid, Ed. Akal.