

Discursos maestros, hipertextos y
architectura: escrituras postmodernas
y Teoría de la Comunicación

JUAN CARLOS FERNÁNDEZ SERRATO
Universidad de Sevilla

Resumen

Las transformaciones culturales de la postmodernidad y la revolución en las tecnologías de la información han abierto una brecha profunda en las concepciones de la comunicación social. Nuestro planteamiento quiere apuntar el hecho de que la forma de leer y escribir el mundo contemporáneo no puede ser ya la del Gran Relato modernista: los nuevos discursos maestros del mercantilismo, el relativismo, el pragmatismo y la razón técnica han dado lugar a una cultura transmoderna en la que parece haberse perdido la posibilidad de una Teoría Crítica. Analizando la archicultura pop -nuevo discurso dominante- y la hipertextualidad como modo de lectura y escritura del mundo, planteamos unos posibles puntos de partida para la reconstrucción del discurso emancipador de una Teoría Crítica de la Comunicación social en la era postmoderna.

Palabras-chave

comunicación social, tecnologías de la información, postmodernidad, archicultura pop

Abstract

We study the cultural transformations at the postmodernity and the crisis into the modern social metadiscourse named Grand Récits, by J. F. Lyotard. Consistently, we propose a new perspective about the patterns of reading and writing the real: a general hypertextuality, that can do an hermeneutical and critical response at the new situation of the pop's "archiculture", the radical fragmentation of the reality representation, the ideological relativism, the technical reason as metadiscours of legitimation and this pragmatics of the market that display in our postmodern societies as master discourse of the capitalist empire.

Key words

mass communication, information technologies, postmodernity, pop's "archiculture"

Postmodernidad: espectáculo, relativismo desmitificador y pensamiento complejo

Como es sabido, la modernidad occidental instauró una visión de la sociedad en cuanto sistema organizado que, en términos ideales, debería comportarse como una máquina bien engrasada capaz de lograr el bien común y permitir al ser humano liberarse de la tiranía de los caprichos de la naturaleza y de las limitaciones de su propia constitución biológica. Para conseguirlo, la sociedad entera debería actuar sobre la realidad en aras de los ideales de emancipación, progreso y solidaridad. Nada de ello se haría posible sin el conocimiento de “la verdad” sobre el mundo ni el desarrollo de las técnicas y herramientas necesarias para su transformación. De esta manera el *conocimiento objetivo*, sancionado por el discurso modernista como el único “verdaderamente” fiable, los géneros e instituciones por medio de los cuales se extiende la *información* a la sociedad dichas “verdades objetivas” (una actividad absolutamente imprescindible para esa acción mancomunada que permitirá al cuerpo social construir un futuro mejor) y el desarrollo de la *tecnología* (a la que se considera el paso último en el camino dirigido a la materialización de lo que el conocimiento nos ha descubierto que será socialmente beneficioso o conveniente), se convirtieron en los puntales de la ingeniería social modernista y, por lo tanto, estuvieron presentes en absolutamente todas las ideologías sociales que generó la utopía moderna.

En cambio, desde la década de los años sesenta del pasado siglo en adelante, se ha venido planteando la hipótesis de que más o menos hacia la segunda mitad del siglo XX se habría empezado a

producir una crisis dentro de este paradigma de la modernidad, que a sí mismo se postulaba eterno. Al principio, las voces que denunciaban la perversión de los ideales emancipadores de la modernidad siguieron la estela de las críticas a la sociedad de masas que se habían formulado en la primera mitad del siglo XX (Spengler, Ortega y Gasset, E. Canetti, los filósofos de la Escuela de Frankfurt, entre otros) y más tarde tuvo lugar una crítica expresada en forma más genérica y que acababa poniendo en cuestión el propio desarrollo económico, cultural y político que constituyeron las bases del proyecto moderno, levantado (de manera muy incompleta respecto de los ideales humanistas e ilustrados donde tiene su origen filosófico) por el pensamiento y las instituciones burguesas. Así, se ha escrito mucho en los últimos años acerca del fracaso del proyecto modernista y de su efecto cultural más sintomático, la llamada “crisis de la representación” que parece haberse instalado en la percepción social de los productos de la cultura occidental capitalista - denominación esta última que hoy ya es una tautología descriptiva y muy especialmente en el ámbito de aquellos discursos (re)producidos a través de los *mass-media*.

Esta crisis de la representación, a la que se suele identificar como el síntoma de una época de crisis (*postmodernidad*, *transmodernidad* o *modernidad tardía*¹), afecta fundamentalmente

¹ El debate sobre la postmodernidad, que aquí sólo podemos apuntar con menos de un esbozo, se ha convertido en uno de los tópicos de la teoría contemporánea, de manera que la bibliografía sobre el tema es realmente considerable. No obstante, para comprender mejor el punto de partida de nuestros planteamientos, recomendamos un repaso de la siguiente bibliografía: Jean-François Lyotard (1979): *La condición postmoderna* (Madrid, Cátedra, 1989⁴); Hai Foster (ed.) (1983): *La postmodernidad* (Barcelona, Kailós, 1985); Gilles Lipovetsky (1983): *La era del vacío* (Barcelona, Anagrama, 1994⁷); Gianni Vattimo (1985): *El fin de la modernidad* (Barcelona, Gedisa, 1996⁵); Omar Calabrese (1987): *La era neobarroca* (Madrid, Cátedra, 1989); L. Hutcheon (1989): *The Politics of Postmodernism* (London, Routledge); Anthony Giddens (1990): *Las consecuencias de la modernidad* (Madrid, Alianza, 1993); Christopher Norris (1990): *¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía* (Madrid, Tecnos, 1998); Fredric Jameson (1991): *Teoría de la postmodernidad* (Madrid, Trotta, 1996); S. Lash y J. Urry (1994): *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización* (Buenos Aires, Amorrortu, 1998); P.L. BergeryTh. Luckmann (1995): *Modernidad, pluralismo y crisis del sentido* (Barcelona, Paidós, 1997).

a dos aspectos de la cultura que hemos heredado del proyecto de la burguesía ilustrada: en primer lugar, al *estatuto social de la verdad*, esto es, a la viabilidad de un “conocimiento objetivo”, y, en segundo lugar, a la credibilidad de los géneros e instituciones que gestionan la información en nuestras sociedades. Vamos a llevar a cabo un breve repaso a estas dos cuestiones clave en los debates sobre el sentido cultural y político de la civilización occidental en nuestro momento histórico, para intentar comprender cuáles son las razones de una crisis tal de la representación del mundo en el desarrollo de nuestras sociedades, qué consecuencias podría tener en las maneras en las que concebimos el mundo hoy y, dado que la representación de la realidad se hace con el concurso de *escrituras* determinadas, si estos cambios alteran o no la manera de leer y escribir el mundo en nuestros tiempos postmodemos.

Empezaremos por el cuestionamiento de las caras de la verdad en los géneros informativos, pues quizá sea más fácil observar en ellos y en la percepción social que de ellos se tiene en términos generales, el indicio de una crisis más profunda que afectaría, como decimos, al propio estatuto de la objetividad y la verosimilitud del conocimiento.

Como todos sabemos, cuando nos referimos a la pérdida del referente en los discursos culturales que pretenden señalar directamente al mundo de lo real, queremos resaltar el hecho de que estos discursos sociales dicen y dicen, no cesan de construir textos, pero parece que no son capaces (o al menos desde la epistemología contemporánea se postula que no son capaces) de designar la realidad que experimentamos de manera inmediata. En cambio, parece que de lo que sí son perfectamente capaces es de mostrarnos la limitación inherente al propio acto de textualizar el mundo del afuera de los lenguajes, una limitación fundamental que da lugar a representaciones defectuosas, incompletas o “mentirosas” de lo real (puede decirse existen grados de deformación en la representación respecto del fenómeno extradiscursivo, al menos en la comparación con los datos que nos da la experiencia, aunque ésta también pueda ser relativizada hasta un cierto punto). Esta situación ha dado lugar al debilitamiento u oscurecimiento e incluso al borrado total, según los casos, de una

de las características fundamentales de los discursos que se pretenden ser “testimoniales”: su verosimilitud.

En el caso concreto de los medios de comunicación de masas y del rol social que desempeñan, la crítica ha notado cómo se ha venido produciendo desde la segunda mitad del siglo XX en adelante una creciente filtración en las operaciones de representación denotativa de lo que podríamos denominar como un simulacro espectacular o imagen degradada (si aceptamos las nociones desarrolladas por G. Debord y J. Baudrillard, entre otros), que sacrifica la posibilidad de verificar los contenidos discursivos -como tradicionalmente se venía haciendo por medio de procesos interpretativos contruidos a base de analogías con el mundo de lo real- en pos de la creación, a partir de la propia organización semiótica de las propuestas textuales, de estados de *shock* emocional en los destinatarios. Ahora sabemos que esto provoca en las prácticas culturales de nuestro presente histórico una deformación en la armazón misma con la que han sido levantados, de manera que los ideales de *desvelar* y *mostrar* la “verdad” respecto de los fenómenos representados suelen a ir acompañados por otro tipo de intereses -económicos, políticos, etc.- e incluso, en ciertos casos, aquellos ideales pueden dejar de ser prioritarios al incorporar cada vez con mayor intensidad un tipo de rutina en la construcción de sus textos y hasta de las propias escrituras consistente en elaborar enunciados desde estrategias retóricas que buscan *seducir* y/o *emocionar*, implicar sentimentalmente en suma, a los receptores.

El desplazamiento de intencionalidades semióticas que ello supone ha sido muy claramente perceptible en el espacio de los géneros de la comunicación social técnicamente mediada y, aunque nos pueda parecer más o menos molesto en la construcción de los relatos espectaculares y ficticios del entretenimiento mediático, donde resulta realmente devastador el *simulacro* es en su efecto destructor sobre la credibilidad de los géneros periodísticos, informativos y, en general, todo tipo de discursos de masas con pretensiones documentales o testimoniales, por lo cerca que su entrega a la seducción se halla de la manipulación ideológica. Así, se ha ido produciendo un paulatino deslizamiento de todos los discursos

informativos y documentales mediáticos hacia el modo de la comunicación publicitaria, de manera que primero sus textos (sobre todo aquellos que portan un contenido susceptible de provocar un efecto importante en la opinión pública) intentan primero “tocar la fibra sensible” de los destinatarios, luego buscan asegurar la consecución de beneficios empresariales (en el caso de las industrias mediáticas privadas) y/o ventajas políticas (en la comunicación social institucional, en la propaganda política en general y, por supuesto, también en el caso de las prácticas de empresas privadas dedicadas al negocio de la comunicación y el espectáculo) y, finalmente - y sólo en último término- dan vía libre a los cometidos genéricos correspondientes que hayan sido establecidos por las rutinas particulares de cada tipo de textualidad mediática. Con ello se materializa en el plano de la producción del sentido de este tipo de discursos sociales un fenómeno que provoca la introducción en sus prácticas textuales de sino una particular forma de ficción que, sin embargo, se nos suele dar enmascarada bajo apariencias superficiales de “realidad”. Este proceso de subordinación de la pura información al fin mercantil que persigue conseguir rentabilidad en las actividades informativas, obliga a la espectacularización de sus prácticas, en aras de una loca carrera por “agradar” al público, colmar sus expectativas de diversión, crear necesidades de consumo que retroalimenten el producto ofrecido, etc.

El fenómeno que acabamos de exponer brevemente, como también es de general conocimiento, resulta ser algo que entra en contradicción con lo que socialmente consideramos que deben hacer y hacen este tipo de prácticas discursivas, puesto que damos por supuesto que, en principio, sus textos no deberían ser producidos con participación de una regla de “creación imaginaria”, sino únicamente con las escrituras denotativas propias de lo que entendemos por “documentos verdaderos”. No obstante, esta quiebra en la presunta objetividad de la información no es percibida por la mayoría de los consumidores de productos mediáticos (no somos otra cosa que consumidores en esta postmodernidad de hipermercado), de manera que sutilmente van instalándose en las corrientes de opinión de la sociedad representaciones ficcionalizadas,

simulacros de representación, que pasan y funcionan como verdades evidentes. Lógicamente, cuando descubrimos la mixtificación en un texto particular o en las prácticas habituales de determinadas organizaciones mediáticas o de comunicadores concretos individuales o colectivos, nos sentimos engañados de la peor manera; pero todo ello no pasaría de ser un episodio más en el debate acerca de la manipulación fraudulenta que se puede llevar a cabo por medio de la información torcida en los productos periodísticos y en cualquier otro tipo de textos m_cm-mediáticos (verbales, visuales, audiovisuales, etc.) de carácter testimonial o presentados como documentos de vida y realidad, si no fuera porque la desmitificación de las operaciones de la representación discursiva no afecta sólo a la esfera de la información periodística y de la comunicación social no publicitaria, sino al total de la producción cultural tradicionalmente denominada “de masas”

Desde las críticas a la cultura de masas que formularon, entre otros, Hermán Broch, Walter Benjamín, Th. v. Adorno, M. Horkheimer en los años treinta, hasta la denuncia de las “situaciones de vida miserable” a la que nos abocaría la adopción de una imagen del mundo generada por los *mass-media*, así como de los modos de opinión y comportamiento con los que a su través somos adoctrinados, y que constituyó el principal argumento para la rebelión de los *situacionistas* del 68, con G. Debord y R. Vanheigen a la cabeza, ya sabíamos que esta simulación *kitsch*, populista, industrializada y mercantilizada era algo inherente al espectáculo de masas y a la propaganda política, aunque todavía la información periodística, vista en abstracto como actividad social, se salvaba de la quema.

Desde luego, resulta indiscutible que el campo cultural (P. Bourdieu) de los espectáculos de entretenimiento hoy, fundamentalmente el cine, la televisión de ficción narrativo-espectacular, la música comercial de usar y tirar, y los productos lúdicos del hipermedia informático son un claro ejemplo de lo que venimos diciendo. Pero lo que a nosotros nos interesa destacar es cómo, frente al descrédito de los discursos testimoniales, de la objetividad y del mismo carácter de la verdad que nos muestran los diversos saberes, en aras de lo que funciona de manera inmediata, resulta que el espectáculo ficticio

de entretenimiento empieza a fagocitar espacios en la representación de lo que socialmente se considera -por acuerdo tácito de la mayoría- “la auténtica verdad” que durante la modernidad clásica se creía que sólo podían residir en las disciplinas científicas.

A menudo en la recepción de los contenidos de este tipo de productos del espectáculo mediático audiovisual (pues es el discurso audiovisual el socialmente dominante hoy) grandes sectores de la sociedad les conceden un cierto (o un completo) valor de verosimilitud o hipótesis probable, aunque en realidad se trate -insistimos- de ficciones; y la razón no parece ser otra que el hecho mismo de que, dado el efecto de realidad que produce la imagen en movimiento y la banda de sonido sincronizado, este tipo de productos culturales nos *fascinan* de una manera tal que al parecer es lo suficientemente poderosa como para ser capaz de reducir nuestra distancia crítica, hasta el punto de que, en ciertos casos, incluso pueden llegar a suspenderla totalmente.

Por ejemplo, en las conversaciones cotidianas no es raro que se introduzca a modo de demostración un “lo he visto en la televisión” o “lo he visto en una película” como argumento demostrativo o prueba irrefutable de un aserto. Igualmente, si uno quiere explicar en términos generales cómo fue la vida en el *far west* norteamericano del siglo XIX, tiende a emplear como verdades orientativas iconos tópicos construidos por la épica del *western* cinematográfico de Hollywood y, de hecho, incluso cuando leemos un libro de Historia de los U.S.A. o una novela tan radicalmente desmitificadora y contra-idílica como *Blood Meridian* (1985) de Cormac MacCarthy, aquéllos de nosotros que hemos sido formados, por la televisión y el cine, además de por la familia, las relaciones humanas directas, la escuela y la cultura libresca (o sea, todos, pues ¿queda alguien vivo en occidente que de manera intuitiva no sepa, o no conozca al alguien que sepa, quién fue John Wayne y qué simbolismo representaba en la pantalla como vaquero heroico?) inevitablemente estarán sobreponiendo a las historias que allí pueden leer sobre las cacerías de apaches llevadas a cabo por el hombre blanco todo un imaginario y una imagería (imágenes materialmente discretas) que son puramente ficticios, tienen su origen en

el espectáculo cinematográfico y han sido contruidos no sobre intereses documentales, educativos o formativos, sino sobre pretensiones económicas de rentabilidad y siguiendo las normas y convenciones de fabricación de un negocio industrial concreto, el del cine *made in Hollywood*.

Baste lo dicho como un simple apunte ilustrativo elegido al azar acerca de cómo el espectáculo mediático hoy está sustituyendo en gran parte la capacidad mostrativa de la imagen figurativa por una dramatización tendente a producir una conmoción emocional en los destinatarios, cuyo poder de fascinación acaba por arrastrar tras de sí la credibilidad, relativizando la dicotomía verdadero/falso de manera que resulta ser su visibilidad en la pantalla lo que realmente acaba por determinar la importancia o no de un ente social. Todo ello, junto a los ya citados dominios de la propaganda y de los modelos discursivos publicitarios, la tendencia creciente a espectacularizar todo tipo de representación, sumado al hecho de la importancia como creadores de tendencias y costumbres que las prácticas de la cultura mediática han ido alcanzando a lo largo de los últimos cien años, han dado lugar a que se hable de nuestro momento histórico como el de la “sociedad del espectáculo integrado” (G. Debord, 1967 y 1988), puesto que nada que no sea espectacularmente construido en sus géneros y tipos textuales y mediáticamente difundido en sociedad es capaz hoy de alcanzar esa verdadera relevancia social que permite la creación de una opinión mayoritaria y dominante.

Así, por ejemplo, para una gran cantidad de ciudadanos de nuestro occidente superindustrializado, rico y “culto”, lo que no aparece en televisión simplemente “no existe” y si existe debe ser algo absolutamente baladí, indiferente incluso, pues no se ha considerado digno de ser compartido con la “mayoría” por parte de aquéllos que deciden qué debe ser compartido por la mayoría, aquéllos cuyo rostro no vemos -acaso porque no se puede hablar de rostros ni de “simples personas” en este caso-, pero en cuya existencia benefactora como dioses de un moderno Olimpo tecnocrático creemos con fe de la más pura cada vez que encendemos el receptor de televisión.

Pero (y este es el segundo “pero” que ponemos a la reducción de lo espectacular únicamente a la cultura mediática), esa pérdida del referente, esa desconexión dramática entre los discursos sociales por una parte y “la realidad” por la otra, ha acabado por generar un *décalage* insalvable entre la verborrea o la iconofagia semiótica² que vomitan los media y la materialidad de las cosas, que además afecta a todo tipo de discursos culturales, muy particularmente (aunque no se salvan de la crítica, como apuntaremos en su momento, ni siquiera las ciencias denominadas “fuertes”) a todos los saberes que no se tienen a sí mismos por, ni se presentan socialmente cómo, géneros de ficción: amén del periodismo y otros géneros documentales de actualidad, de los que ya hemos hablado, se incluyen aquí los relatos históricos, los discursos de la sociología, la antropología, la teoría y la crítica literaria y estética, la filosofía, etc., los cuales, pareciera que hablan del mundo “tal como es”, cuando lo que en realidad hacen es construir el mundo desde una mirada parcial, desde un punto de vista particular aunque presentado como general o como “el único posible”

Hay que hacer notar, sin embargo, que esta desmitificación de las “verdades” que pueda transmitir el periodismo, el pensamiento social, la filosofía y las ciencias, esta desmitificación de la unilateralidad de los saberes y las disciplinas teórico-críticas, no se entiende exactamente en estos términos por parte de la mayoría de los ciudadanos que integran el todo social que sigue considerándolos como fuentes de conocimientos respetables y distinguidos; lo cual, dicho sea de paso, tampoco tiene ninguna importancia, porque sus modelos de opinión y actuación no han sido tomados de la reflexión teórica, sino fundamentalmente del espectáculo mediático y, por lo tanto, a esta mayoría silenciosa de los dominados ni siquiera le preocupa la verdad o no del pensamiento filosófico o científico más

² Para el concepto de *iconofagia* remitimos a los trabajos de Norval Baitello Junior (2002): “Iconofagia y Antropofagia: las imágenes que nos devoran” (*Comuniquiatra* 5, revista electrónica, <http://www.Comuniquiatra.dk3.com>) y Rodrigo Browne (2003): *Propuesta teórico-crítica para una relectura de la antropofagia. Semiótica, comunicación y postestructuralismo* (tesis Doctoral inédita presentada en la Universidad de Sevilla).

allá de aquellos tópicos vulgarizados por los *mass-media* y que por eso mismo han sido incorporados al acervo cultural que se nos vende como válido para la “vida real” o como lo que “verdaderamente importa”

En cambio, ese cuestionamiento de los estatutos epistemológicos de las disciplinas sí que aparece claramente dentro de la propia reflexión científica y filosófica sobre la naturaleza del conocimiento. Las tendencias del análisis postestructuralista han puesto el dedo en la llaga acerca de “lo ficticio” de nuestras más íntimas convenciones culturales y de nuestras instituciones sociales, jurídicas, políticas y filosóficas, que por parte una razón ilustrada teleológica y absolutista se han venido presentando desde hace trescientos años como “naturales”, “científicamente demostrables”, “éticamente convenientes” o, simplemente, “como deben ser”

No se trata con ello de insistir simplemente en el carácter de constructo artificial de toda la cultura y de la civilización e instituciones que a partir de ella cristalizan en medio de relaciones sociales históricamente determinadas, algo que ya se puede ver en los clásicos y que se encuentra inmejorablemente razonado en Kant, completado por el psicoanálisis -con todo su riesgo de pensamiento a medias científico y a medias intuitivo, que tanto le censura Mario Bunge (1989)- y por las formulaciones de la diferencia entre “lo real” y “la realidad” expuesta en los famosos seminarios de J. Lacan o por las teorías del pancomunicacionismo antropológico de la Escuela de Palo Alto. Se trata en cambio, de una crítica a los fundamentos ideológicos de nuestra modernidad occidental, desarrollada con especial fuerza y acierto, a nuestro juicio, a partir de los estudios críticos sobre los orígenes y la constitución de las relaciones de poder y dominación en la modernidad que debemos a la arqueología y genealogía de los saberes de Michel Foucault, al trabajo de desmitificación del pensamiento logogramático que lleva a cabo la deconstrucción de J. Derrida y al reto de aceptar la necesidad de construcción de un pensamiento complejo que proponen los modelos *rizomáticos* que impulsaron Gilles Deleuze y Félix Guattari en su empeño por levantar una teoría del conocimiento no jerarquizada ni jerarquizante y por reconstruir las ideologías de emancipación en

formas nuevas adecuadas a las nuevas realidades sociales del presente.

Haremos mal en no tener en cuenta al cuarteto de pioneros - Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari-, por cuanto a pesar de que puedan criticarse como simplemente “estéticos” muchos de sus presupuestos críticos y políticos, y a pesar de frivolidades deconstructivas *á la page* que sufrimos a diario. Sus obras no han constituido islotes separados de la teoría contemporánea, sino que han marcado núcleos de los que han dado origen a gran parte del pensamiento y el trabajo académicos de los últimos cuarenta años: desde las teorías sobre la postmodernidad y la sociedad del simulacro de Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard o Paul Virilio, hasta la crítica cultural de teóricos marxistas como Mark Poster, Fredric Jameson o Michael Hardt y Tony Negri (muy celebrados sus dos libros en colaboración: *Empire*, de 2000 y *Multitude*, de 2004); desde las teorías postcoloniales de Edward Said o Homi Babba al nuevo feminismo de Donna J. Haraway o a los estudios *queer*; desde el *pensiero debole* italiano a las teorías sobre la historia de Hayden White; desde las teorías sobre el hipertexto de H.P. Landow a los estudios ciberculturales. Por lo demás, tampoco debemos olvidar que acaso desde mediados de la década de los años 50 del pasado siglo, si no antes, la idea de *complejidad* ha ido saliendo de las matemáticas o la física para inundar todos los ámbitos del conocimiento: en las ciencias biológicas, sociales e incluso en las concepciones artísticas hemos podido observar la apertura de las fronteras y los límites, la interdisciplinariedad, la relativización de los axiomas de cada campo de saberes particular y la conciencia de la realidad como caos.

Relativización, complejidad, ambivalencia. Estas parecen ser las palabras inevitables para la teoría cultural contemporánea y, desde luego, tampoco la teoría de la comunicación puede permanecer ajena a esta transformación *a lo complejo* del pensamiento postmoderno, como pretendemos plantear al final de estas páginas.

No obstante, la generalización de la relatividad como modo de razonamiento, la aceptación de la ambivalencia de todo aserto, la puesta entre paréntesis de las “verdades” de todo tipo (incluidas las

científicas) y la aceptación de lo multicultural como la verdadera cara del discurso de las culturas (la “heteroglosia de la plaza pública”, de la que en tantas ocasiones habló Mijail Bajtin), entre otros fenómenos de ese *pensamiento complejo* que Edgar Morin (1977-2001) ha intentado sistematizar en su proyecto de una epistemología contemporánea, pueden derivar hacia formulaciones tan fáciles como perversas que lo que hacen es llevarnos a un callejón sin salida, a la esclerosis del pensamiento crítico, a un no menos paralizante relativismo del “todo vale” o a la convicción de que en occidente hemos llegado ya al fin de la historia y del progreso (Fukuyama) y el resto del planeta ya puede aspirar como *summum* civilizatorio y modelo utópico a nuestra vida postmoderna, postindustrial, neoliberal, de capitalismo global y de cultura espectacularizada, industrializada y mercantilizada. Por esta razón, algunos pensadores de la talla de Jürgen Habermas (1985) han tachado al postmodernismo de ideología reaccionaria y han reivindicado con vehemencia la vuelta al núcleo duro del proyecto modernista. Sin embargo, nosotros no pensamos que la postmodernidad sea una mera etiqueta para “vender el mismo perro con distinto collar”, con palabras de adagio andaluz, ni el postmodernismo una moda intelectual o filosófica, como tampoco lo fueron modernidad y modernismo.

A lo que se nos alcanza, las formas del pensamiento y los discursos, las culturas, en suma, están íntimamente interrelacionadas con todos los demás factores sociales y son, por tanto, producto y causa históricamente circunscritos de las sociedades en las que surgen y se desarrollan. Estamos hablando de lo mismo que dejó escrito Michel Foucault (1966, 1969, 1970) hace ahora cuarenta años, cuando exponía su teoría arqueológica del saber, indicando que los modos y formas del pensamiento y la expresión constituyen *epistemes* o modos históricamente delimitados de conocer y expresar el mundo (la concepción teocéntrica del medievo europeo es una *episteme* histórica, como también lo es la razón ilustrada del modelo burgués de sociedad al que nos referimos precisamente como “modernidad” y otras muchas), sólo dentro de los cuales es dado pensar y expresarse en un momento histórico concreto; lo cual no implica que la *episteme* sea una “cosa” estática, pues los fenómenos culturales, los fenómenos

sociales en general, no pueden ser otra cosa que procesos en desarrollo sin fin.

Ciertamente que habría que distinguir dentro de estas *epistemes* discursos y prácticas de autoridad, que son centrales y dominantes, frente a discursos periféricos, que son marginales, fronterizos y algunos de ellos susceptibles de ser considerados subversivos por las zonas epistémicas de autoridad. El movimiento de vaivén del centro a las periferias discursivas implica la tensión, la lucha de poder, a veces resuelta con una incorporación paulatina al centro de los márgenes, las innovaciones o las importaciones de otras culturas, etc. (lo que llamamos “progreso” o “evolución”), a veces abruptamente transformada en otro nuevo discurso de autoridad o hasta en una episteme naciente y radicalmente opuesta a la anterior, como plantea la idea de *revolución científica* que debemos a Feyerabend (1975).

Según lo dicho, postmodernidad y postmodernismo nos parecen términos tan ajustados o errados como cualesquiera otros para nombrar una crisis, esa que en lo simbólico definimos tan ilustrativamente con la idea que abrió nuestro texto, *crisis de la referencialidad*, y que afecta no solo a las producciones de la cultura masiva sino también a las corrientes filosóficas y teóricas, al fin y al cabo nacidas como intentos de responder, explicar o cuestionar las nuevas situaciones sociales de nuestro presente histórico. Lo importante es, pues, tener conciencia de que se ha abierto una crisis en la modernidad³ y de que muchas de nuestras rutinas teóricas, críticas e incluso políticas no han sabido darle una respuesta, de manera que el conformismo, el nihilismo, la parálisis crítica, la confusión política, el sentimiento de derrota o de entrega al orden dominante amenazan a las ideologías, políticas y teorías críticas del pensamiento emancipador, ese pensamiento heredero, precisamente, de la ilustración dieciochesca y del que aquí nos reclamamos discípulos, pero no discípulos ciegos.

³ J-F. Lyotard, en su célebre libro *La condición postmoderna* (1979), insistía en que la postmodernidad no debía ser entendida como otra cosa que un punto crítico de no retorno en el propio despliegue de la modernidad capitalista.

La crisis postmoderna, con su efecto cultural más reseñable: la falta de confianza social en los *Grandes Relatos legitimadores* de la modernidad (Lyotard, 1979), ha conseguido extender por todo el tejido social de occidente la idea de que no hay nada que hacer con las utopías ni los proyectos sociales de transformación para el futuro, de que el orden económico, político y cultural dominante es el único posible: “quizá no nos guste, pero no hay otro”, se asume con resignación. De esta manera, el nihilismo se transforma en “entreguismo” y derrota, y tendemos a pensar que las grandes ideas no sirven para nada y que sólo la atención a los aspectos prácticos de la vida cotidiana y la existencia en un presente continuo que parece no venir causado por ningún pasado, ni dirigirse a la construcción de ningún futuro que no sea el que el azar o la necesidad nos traigan, es la única posibilidad real de existencia consciente para el ser humano y las sociedades que construye. Pero esta pragmática teleológica, implica algo que nos parece sumamente realmente el culmen del derrotismo y de la más sofisticada forma de dominación, esto es, la idea de que han quedado suspendidas de las luchas de poder, dado que parece que nadie considere factible que hoy el poder dominante pueda cambiar de manos, y hasta que el poder es lo que es de una manera “natural”, incuestionable e inmodificable. Ni siquiera sabemos quién o qué ostenta el poder: ¿acabaremos con el imperio si derribamos a George Bush Jr.? Evidentemente no: el poder en la postmodernidad está difuminado en nodos y redes infinitamente readaptables a los cambios sociopolíticos, económicos y geoestratégicos. No mandan los hombres, mandan las cifras de rentabilidad económica: Eficacia se llama el nuevo dios pragmatista, pero, naturalmente, siempre que la eficacia de la que estemos hablando sea la eficacia mercantil, es decir, una concepción puramente técnica y desprovista de cualquier sentido ideológico o filosófico que no sea la producción de efectos rentabilizables a corto plazo, una pureza técnica dessemantizada y autorreferencial.

Ante la omnipotencia de la nueva proyección cultural que justifica, retroalimenta en términos de consumo y al fin legítima

este estado de cosas, es decir, ante el poder ilimitado del *espectáculo mediático*, el pensamiento utópico modernista que se alimenta del conocimiento y la crítica, tanto como del idealismo filosófico queda derrotado. La modernidad ha caído.

Para comprender lo que decimos en términos de derrota del pensamiento crítico moderno por los nuevos desarrollos del capitalismo alienante y los sistemas de dominio y control sociales, hay que tomar muy en cuenta las advertencias y las recomendaciones del sociólogo del Derecho Boaventura de Sousa Santos, que en su monumental *Crítica de la razón indolente* (vol. I. 2000: 30), ha dejado escrito lo siguiente:

(...) Las dificultades para construir hoy una teoría crítica pueden formularse del siguiente modo. Las promesas de la modernidad [que nosotros nos atrevemos a resumir; interpretando el pensamiento de De Sousa, puede que un tanto libremente, en emancipación, justicia, igualdad y solidaridad generalizadas como motores sociales], al no haber sido cumplidas, se transformaron en problemas para los cuales, no parece haber solución. Entre tanto, las condiciones que produjeron la crisis de la teoría crítica moderna no se convirtieron aún en condiciones de superación de la crisis. De ahí la complejidad de nuestra posición "transicional", la cual puede resumirse así: nos enfrentamos a problemas modernos para los cuales no hay soluciones modernas. Según una posición que podemos designar como post-modernidad reconfortante, el hecho de no haber soluciones modernas indica que probablemente no hay problemas modernos, como tampoco hubo antes promesas de modernidad. Hay pues que aceptar y celebrar lo que existe. Según otra posición, que designo como post-modernidad inquietante o de oposición, la disyunción entre la modernidad de los problemas y la post-modernidad de las posibles soluciones debe ser asumida plenamente y debe ser transformada en un punto de partida para enfrentar los desafíos de la construcción de una teoría crítica postmoderna.

Pues bien, esa *post-modernidad reconfortante* de la que habla De Sousa es la que a todas luces ha triunfado en occidente como discurso social dominante, una nueva forma de la ideología que se presenta curiosamente como ideológica, fingiendo que sus normas de actuación social y los valores que encarnan constituyen una forma del pensamiento que se presenta a sí mismo como la única alternativa capaz de distinguir, definir y solucionar los problemas de las sociedades contemporáneas. Este pensamiento único es el que hoy rige los hábitos de consumo, la ética cotidiana, la imagen política del mundo y los patrones culturales de millones de personas en todo el planeta, de manera que aparece ante nuestros ojos resignados como algo más que un sistema ideológico, esto es, se autoinstituye en *modo de vida único*.

En esa tesitura, la cultura espectacular mediática, la proyección cultural por antonomasia de este autoproclamado modo de vida único, aparece día a día, hora a hora en el flujo continuo de la televisión. Allí se presenta ante nosotros como una nueva providencia de cuyas obras gozamos en el éxtasis de la fruición espectacular que sublima cada uno de sus logros sociales y sus propuestas de vida. Éste constituye pues ni más ni menos que un *discurso maestro*, que como la viga de hormigón, soporta el peso de la construcción de la nueva realidad social en los tiempos postmodernos. Por ello quizá deberíamos identificar los factores de esta nueva cultura (por primera vez en la historia, se trata de una cultura-negocio que se desempeña como vehículo de la dominación que reina en occidente y coloniza desde allí el resto del planeta) para poder comprender sus relaciones con la economía política que pone en juego.

2 En cascada desde el mercantilismo

2A La razón técnica

Hemos definido el mercantilismo como discurso maestro, alrededor del cual pivotan la crisis del pensamiento utópico y de la teoría crítica con voluntad de transformación de la realidad, amén

de la entronización del dios pragmatismo, pero éstos no son los únicos pilares sobre los que se sostiene la cultura hegemónicas en nuestro presente histórico.

En primer lugar debemos suponer en buena lógica que, a ese pensamiento único basado en la eficacia pragmática como modo único de actuación y en la obtención de beneficios crecientes como finalidad necesaria para la puesta en marcha de cualquier proyecto social, ha corresponderle un cierto modo de *razón*, a modo de metaideología que fundamente las justificaciones de un pensamiento postmoderno desconfiado de todo tipo de Grandes Relatos, sean estos místico-redentores, providencialistas o materialistas utópicos. Pues bien, por razones obvias, ya no podrá ser aquella vieja razón lógica que alimentó el pensamiento científico y los proyectos ideológicos nacidos del impulso de la Ilustración modernista el material sobre el que se forme el nuevo discurso legitimador de la situación social postmoderna, puesto que el conocimiento del ser en sí, de las esencias de los objetos y procesos materiales existentes en la realidad natural o cultural, no garantiza por su propio aporte de conocimientos y saberes una eficacia de cara a la solución de problemas concretos, que precisamente parece ser lo único que hoy le preocupa al pragmatismo dominante. Una cosa así sólo puede estar al alcance de una *razón técnica*, que por supuesto ya había alcanzado un puesto de vital importancia en el proyectismo de la modernidad, puesto que la mejora progresiva de las situaciones vitales y sociales que la utopía modernista ansiaba, exigía la aplicación inmediata sobre la realidad de técnicas específicas capaces de transformar las condiciones de vida con el fin de construir un desarrollo material inspirado en el ideal filosófico del progreso social.

No obstante, en el ideario de la modernidad, las tecnologías concretas y la razón técnica a la que éstas responden, aparecen siempre subordinadas al razonamiento lógico y a la práctica científica, paradigmas del conocimiento “objetivo” y, por ende, únicos referentes de verdad posibles. Pues bien, lo que ha venido ocurriendo en nuestro occidente postmoderno podría explicarse como una paulatina pérdida de interés en la razón abstracta filosófica y científica y la consecuente entronización de la *razón técnica* como discurso

más “apropiado”, en aras de esa eficacia cuantificable y perceptible a corto plazo de la que no gozan ni la epistemología filosófica ni la razón científica.

Además, el mismo desarrollo científico, para satisfacer su necesidad de comprobar materialmente o de desarrollar las posibilidades que permite el propio conocimiento abstracto, ha convertido en totalmente imprescindible el concurso de una tecnología cada vez más sofisticada y costosa, sin la cual la ciencia punta no podría salir del espacio de la especulación hipotética.

Esta inversión de la dominancia en el discurso de legitimación social que ha cristalizado en nuestras sociedades postmodernas, por medio de la cual la razón subordinada (la razón técnica), se convierte en dominante sobre lo que solía ser el discurso de autoridad (la razón científica) han producido un nuevo modelo del mundo.

Probablemente, esto ha acabado siendo así -siguiendo el planteamiento foucaultiano de las *epistemes* históricamente circunscritas- porque todo cambio en la manera de ejecutar el pensamiento viene determinado por y determina a su vez una nueva mirada del hombre sobre la infinita complejidad de lo real, que lo parcela y ordena de acuerdo a principios muy diferentes respecto a los que gobernaron concepciones del mundo precedentes.

Desde este punto de vista podríamos definir de manera general nuestra *weltanschauung* occidental contemporánea con lo que Ramón Queralto (1993) llama “el mundo *more tecnológico*” puesto que la participación de la tecnología en la construcción de la imagen del mundo que para nosotros constituye actualmente “la realidad” no es una participación neutral, sino que, por el contrario, supone la introducción en los procesos de representación del mundo de una serie de elementos, procedimientos y fines que Queralto (1993, p. 32) ha definido de la siguiente manera:

(...)/Esta intervención de razón tecnológica más allá de sus límites produce! *Una invasión del ser, es decir, descubre posibles estructuras ontológicas ocultas en principio en aquel mundo-del-hombre que conforma paulatinamente. Esta*

invención la lleva a cabo mediante un proceso muy particular, o sea, mediante la invención del mundo y sus objetos.

Dicho esto y una vez planteado el primer giro epistémico en la postmodernidad, consistente en la transformación del metadiscurso dominante, hemos de proseguir hacia niveles más concretos que podrían entenderse como las proyecciones ideológicas particulares de esta nueva *episteme*.

2.2 Cultura de la dominación + culturas de la subversión = archicultura pop

En primer lugar, no podemos dejar de señalar cómo la tecnificación de las concepciones ideológicas, posibilitada por este triunfo de los modos instrumentales de pensar, ha dado lugar a una visión de la cultura en términos de “conjunto de herramientas para la construcción de otras herramientas”, como ha dejado escrito L. Abu-Lughod (1991), pues no parece que sea posible explicar de otra forma, en términos generales y universales, lo que hoy podemos entender o no por cultura. Al menos así parece que lo entiende la Antropología contemporánea (vid. U. Hannerz. 1996, cap. I).

Ya hemos comentado al principio de estas páginas que este relativismo filosófico que parece haberse impuesto en la teoría contemporánea no se percibe e la misma manera en la cultura de la calle. La cotidianeidad no viene marcada por la deconstrucción del pensamiento logogramático, sino por el simulacro espectacular, que como hemos dicho es una forma de manipulación por deformación de referencias, más que una operación ideológica que pretenda alcanzar el cuestionamiento de las verdades admitidas y los ideologemas considerados “naturales” En este sentido no nos parecerá nada raro que cuando Jeff Nuttall, activista del movimiento antinuclear, pacifista, artista conceptual y figura señera del arte y el pensamiento *underground* británico de los años sesenta y setenta, intente definir la cultura lo haga en los términos siguientes:

La cultura, al ser un amplio efecto del arte, radica en la irracionalidad, y como tal opera constantemente en contra de la estructura económica diaria de la sociedad. La estructura económica se mueve hacia una situación estática, centrada en las necesidades estáticas del hombre: es centrípeta. La cultura empuja a un cambio centrado en los cambiantes deseos del hombre: es centrífuga. (Nuttall, 1968, p.H)

Parece obvio que para Nuttall, la cultura no es cualquier herramienta, sino la expresión del deseo de los hombres y las mujeres, entendido aquél como motor de los cambios sociales en las organizaciones humanas. Por ello nos interesa este planteamiento, precisamente por la reivindicación del deseo como empuje transformador (en lo que coincide con lo que años más tarde expondrán Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*, 1976, y en su continuación de 1980, *Mil mesetas*), pero también, porque Nuttall no hace otra cosa que recoger como un catalizador la noción de cultura que manejaron las subculturas *underground* desde los años sesenta hasta hoy mismo, tanto como los movimientos revolucionarios del “*provotariado* no afiliado”⁴

Lo más curioso de esta apuesta de Nuttall por la cultura transformadora contra la economía reaccionaria, es precisamente que da claramente por supuesta, al negarla explícitamente en cuanto factor fundamental del discurso dominante, esa idea de que sólo la eficacia mercantil capitalista permite sancionar lo que es verdadero,

⁴ Así es como Nuttall se refiere a todo ese difuso movimiento contestatario y desorganizado (desde la perspectiva de las organizaciones revolucionarias tradicionales) que constituyeron los jóvenes de Mayo del 68, los colectivos *hippies* y pacifistas norteamericanos que se organizaron en torno a la protesta contra la guerra de Vietnam, los jóvenes que protagonizaron las revueltas de Praga y otros puntos de la Europa del Este contra el poder soviético, las manifestaciones estudiantiles izquierdistas de Japón y México durante finales de los años sesenta y primeros setenta, etc., y que también podríamos hacer llegar hasta hoy mismo incluyendo el movimiento antiglobalización en este tipo de protesta aparentemente dispersa, pero fruto de una rebelión del deseo contra la limitación de la libertad y el control opresor de los que detentan el poder político en occidente.

bueno o conveniente (lo que funciona, *id est*: lo que produce beneficios rentables) y lo que es falso, pernicioso o inapropiado (lo que no funciona y, por lo tanto no se puede rentabilizar en ningún espacio del mercado global).

Frente a esta razón económica centrípeta, considerada conservadora, del mismo modo en que una cárcel conserva “en su sitio” (desde el punto de vista del carcelero, naturalmente) a los presos (los deseos de libertad del ser humano), Nuttal destaca la labor revolucionaria del arte, o sea de la expresión sensible de la Idea materializada en términos de libre voluntad del artista, y añade que sólo la práctica cultural derivada de una intención creadora (algo que nos es más que el lema de románticos y vanguardistas: “así en la vida como en el arte”), le permite la expresión libre de su deseo. Evidentemente, ni la ciencia, ni el pensamiento, ni las tecnologías, ni las instituciones sociales, ni los valores éticos, morales y políticos, y aun religiosos, entran en lo que Nuttal considera cultura.

Pues bien, aunque pareciera un disparate antropológico, hay que advertir aquí que no sólo Nuttal piensa así. Amén de que, una vez más, la idea corriente entre las gentes que no son especialistas en antropología es la de que la cultura viene representada por las artes y el pensamiento (se suelen olvidar las ciencias fisiconaturales y las tecnologías, salvo las de carácter artesanal), debemos insistir en que este ideal ha sido encamado por toda la contracultura alternativa que floreció en occidente desde mediados de los años 60 hasta la década de 1980, en la que paulatinamente fue perdiendo fuelle hasta retomar al subsuelo auténticamente *underground* en el que todavía hoy persiste. Bástenos un ejemplo: la revista *Rolling Stone*, hoy una revista especializada en música *pop* con ediciones en varias lenguas y varios países, que responde a los intereses en el negocio musical de entretenimiento de las grandes corporaciones transnacionales que dominan el sector discográfico y el de los productos audiovisuales de consumo (CBS, Sony, Virgin, Warner, MTV...), fue en su origen, en la década de los años sesenta, una revista plenamente identificada con los idearios de la contracultura contestataria y *hippie* norteamericana, donde la crítica política y social tenía cabida junto al *rock'n'roll* o el cómic *underground*,

entendidos todos estos géneros como esencialmente emparejados entre sí por su carácter subversivo y como manifestaciones de la protesta antisistema. El hecho de que el periodismo crítico conviviera con los universos de la música pop y el la historieta gráfica, no era nada paradójico, porque de la misma manera en que un semanario cultural “serio”, combina artículos sobre literatura, música clásica y arte museístico por su afinidad con el ideario de cultura que la define, *Rolling Stone* reflejaba la contracultura de su tiempo donde el poeta y el intelectual se había transmutado en trovador rock o en dibujante de cómics, de manera que lo que se oponía en la crítica política contra el sistema dominante no era sólo un punto de vista o una actitud estrictamente políticas, sino una sensibilidad estética (música, imágenes, narrativas, moda...) que reflejaba de manera sensible toda esa voluntad de negación del sistema y de voluntad de cambio.

¿Por qué fue posible esto? Por la misma razón que décadas más tarde Julio Iglesias protestara, en una entrevista concedida a un periodista del diario *El País*⁵, de que los intelectuales no se ocupaban de sus canciones, siendo él el cantante que más discos ha vendido en todo el mundo en la historia de la industria musical española. Podemos colegir de su enfado que a Julio Iglesias, la cultura, la música y el arte le parece cuestión de cifras y los valores socioculturales, musicales o estéticos deberían medirse según los estadillos de la contabilidad de la empresa discográfica en la que edita sus discos (he aquí esa eficacia mercantil, como razón última que legitima lo bueno y lo malo). En el lado opuesto, la contracultura de los años sesenta, entendía que la postura artística defendida implicaba una forma de vida y un relato ideológico, y que no se podía contestar al

5 Desgraciadamente no conservo el periódico al que aludo, ni recuerdo la fecha exacta (creo que fue Feliciano Fidalgo el periodista que oyó y transcribió la compungida confesión de Iglesias), aunque sé que debió haberse publicado hacia finales de la década de 1980. El lector deberá creer en mi buena fe y en el divertido impacto (no es para menos) que en un oyente de música *underground*, como lo soy, produjo el berrinche del divo de consumo. De todas formas, si el amable lector decide creer que se trata de una fantasía de quien suscribe estas páginas, no me negará que podría entenderla como una ficción plausible y muy sintomática de nuestro presente cultural. Quizá esta misma vaguedad postmoderna del ejemplo, pueda darle una mayor representatividad en tanto ilustración de un estado de la cultura contemporánea.

sistema en los moldes culturales sancionados como válidos por ese mismo sistema.

¿Qué podemos colegir del enfrentamiento entre estas dos visiones de la cultura como herramienta comercial, *more tecnológico*, y como proyección del arte, *razón poética*, utilizando el término en la estela de las reflexiones de María Zambrano sobre *Filosofía y poesía* (1939 y 1987)?

En primer lugar, el descubrimiento de que en las producciones culturales postmodernas caben no sólo las prácticas más representativas de la dominación del espectáculo mediático alienante, sino también de una quiebra en ese pensamiento único de la postmodernidad neoliberal, relativista y globalizada y la promesa de un contradiscurso de subversión que se va levantando frente al discurso de autoridad. En segundo lugar, otra pregunta complementaria a aquella: ¿De dónde esa importancia de la voluntad artística de creación libre como factor revolucionario?

Posiblemente, no exista una única respuesta a esta pregunta, pero Pierre Bourdieu (1979) ha planteado muy bien la cuestión de la deslegitimación que está sufriendo el arte en nuestro presente histórico en cuanto factor de reflejo e influencia sociales. En nuestras sociedades del espectáculo integrado, la actividad artística, si bien se sigue respetando como signo de distinción, realmente no logra crear corrientes de opinión importantes en la mayoría de la ciudadanía, atenta únicamente a lo que aparece en la pequeña pantalla del televisor y a lo que dicen, postulan o defienden los mitos pop del cine, la música de consumo y las industrias del audiovisual. Lo curioso no es la pérdida de importancia social del arte -a lo que Gianni Vattimo (1985) se ha referido con su idea de que caminamos hacia una inevitable “muerte del arte”- sino a una de sus causas más notorias, que ya adelantó Walter Benjamín en 1936: la pérdida del *aura* de la práctica estética por el concurso de las tecnologías de reproducción (y hoy también de producción) técnica da lugar. El mero hecho de que cualquiera pueda tener en casa una reproducción fotográfica exacta de *Las meninas*, incluso a tamaño real si así lo desea, de que cualquiera pueda producir música con un *sampler* o un simple programa informático (incluso se ha desarrollado un

subgénero de la música electrónica, tanto la más pop como la de cariz experimental, denominado *laptop music*) o montar en el ordenador una película rodada con una cámara doméstica de video digital, entre las miles de posibilidades más que la tecnología ofrece a la plasmación material de la creatividad estética, democratiza la comunicación estética al mismo tiempo que produce un efecto de minimización de la figura del artista y del propio arte, en cuanto deja de ser una rareza al alcance de unos pocos genios y parece convertirse en una rutina fácilmente accesible a la inquietud estética del ciudadano de a pie.

Esa democratización de lo estético, al mismo tiempo que desacraliza la producción y el consumo del arte, permite que experimentemos hoy una estetización de la vida diaria hasta extremos nunca antes conocidos por las sociedades humanas. La industrialización de la actividad estética ha dado lugar a nuevas formas de expresión como el diseño industrial o la publicidad, derivadas de técnicas, retóricas y concepciones artísticas, aunque transmutadas por un nuevo carácter utilitarista, esto es, subsidiarias de otros patrones que no son los propiamente estéticos. Con ellas nuestra vida está llena de diseño, de formas plásticas, de seducciones poéticas, de juegos formales, de retóricas que manipulan la emoción, de productos que convencen primero a los sentidos y luego a la razón, etc. El arte, respetable y respetado, parece quedar circunscrito cada vez más al museo, al teatro de la ópera, a la biblioteca, pero es toda esa nueva razón poética despoetizada -permítasenos el juego paradójico- del diseño y el *kitsch* estético lo que parece representar nuestras vidas, deseos, sufrimientos, frustraciones y ambiciones postmodernas con mayor fidelidad: mejor que la novela realista nos representa el culebrón televisivo, mejor que un poema de T. S. Eliot o de Baudelaire o que “El llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca nos representa hoy una canción de moda perpetrada por unos ídolos juveniles efímeros que nos cantan un ridículo y poco sutil “ella me bate como haciendo mayonesa”; nos fascina y nos conmueve incluso más que la propia vida de los hombres y mujeres concretos su sublimación catódica, su retorización en exagerada catarsis tragicómica, en patético drama humano mostrado a los demás

a través de un programa de televisión de los que se denominan *reality-shows*.

La alianza de la estetización de la vida diaria con las tecnologías y retóricas discursivas del espectáculo audiovisual y con las finalidades de rentabilidad económica inmediata del capitalismo global contemporáneo ha dado lugar a una transformación en los centros de poder ideológico que se han desplazado hacia el universo mediático, de manera que los imaginarios que representan y dan sentido a nuestras sociedades postmodernas están situados ahora en un plano de virtualidad, de existencia simulada, en la que la imagen sintética sustituye a lo real en cuanto referente para la verificación de lo verdadero y lo falso, de lo buen o y lo malo, de lo correcto y lo incorrecto, de lo conveniente y lo inconveniente...

Esto se ve ya claramente reflejado en la definición de cultura que nos daba Jeff Nuttall, interpretando los presupuestos del movimiento de la contracultura *underground* en todo occidente y adivinando además o, mejor, siendo simplemente capaz de ver lo evidente, cómo la rebelión contra el sistema alienante del capitalismo sólo podría triunfar en lo político si antes ganaba la batalla en el campo de la cultura. Este aliento revolucionario *sui generis* que movía el pensamiento político alternativo necesitaba un espacio donde entablar su lucha, para ello la idea de cultura era relocalizada únicamente el territorio de la experiencia estética y la razón poética. Podemos colegir de todo esto que probablemente los jóvenes contraculturales y los izquierdistas del provotariado revolucionario de los años sesenta fueron los primeros en reconocer que las luchas por la transformación de la realidad se dirimen ahora más que nunca en el terreno de lo simbólico, sobre todo cuando el neoliberalismo y el capitalismo global han fagocitado todas las posibilidades de producir sistemas político-sociales alternativos. En cierto modo estas revueltas “esteticistas” de mediados del siglo XX, eran el producto de la comprensión de que las sociedades contemporánea estaban dejando de ser sociedades simplemente represoras, para convertirse paulatinamente (aunque aún la represión sea un arma importante para imponer el discurso de autoridad dominante) en lo que Gilles Deleuze ha denominado *sociedades del control* (1993), en las cuales,

la seducción de los ciudadanos a través del espectáculo mediático les impulsa a circular por las autopistas de valores y roles sociales que convienen al mantenimiento de los poderes políticos, económicos y sociales dominantes.

La batalla en el universo simbólico de la cultura, en un mundo construido *more tecnológico*, debe tener en cuenta, necesariamente, que sólo las refracciones culturales capaces de crear corrientes importantes de opinión son vehículos aptos para la lucha en un espacio postmoderno donde la visibilidad espectacular construye las “verdades” del discurso de autoridad, por eso la contracultura *underground* no recurrió a los géneros tradicionales de la alta cultura occidental y cuando lo hizo, en el caso de la poesía, la novela o las artes plásticas, siempre fue para subvertir sus normas no escritas de excelencia, en pos de formas más espontáneas y contenidos menos “serios” (por ejemplo en la obra del novelista y poeta norteamericano Richard Brautigan), en los que la emoción, lo lúdico y el goce epidérmico sustituían a o al menos predominaban sobre el intelectualismo filosófico de la tradición europea. Fue en el cómic, en la música pop y rock, en el periodismo, en el cartelismo y en el cine donde se halló cómoda esa nueva sensibilidad pop.

No obstante lo dicho, erraríamos si pensásemos que la contracultura pop maneja códigos retóricos, géneros y formas ajenos a los discursos de la llamada cultura de masas o cultura mediática. Justo lo contrario, no sólo en cuanto a la preponderancia de una comunicación emotiva, de superficie (no “superficial” en sentido peyorativo coincidente con el simplismo), frente a la comunicación analítica en profundidad y fuertemente intelectualizada de la alta cultura, sino también en cuanto que ambas, la cultura comercial, mercantil, el espectáculo alienante de masas tanto como su contracultura, son formas industrializadas y técnicamente mediadas de la producción cultural. Aún más, ambas son la cara de una misma moneda, a la que denominaremos *archicultura pop* y que consideramos otro más de los discursos maestros sobre los que se levanta nuestra postmodernidad occidental (el otro era el predominio de la *razón técnica*).

Para optar por la denominación de “archicultura pop” en vez de la más extendida de “cultura de masas”, nos apoyamos en el hecho

de que la denominación tradicional, amén de resultar de dudosa aplicación en nuestros días, donde la denominada sociedad de masas parece haber mutado a una *sociedad de las multitudes*, de acuerdo con lo que proponen Michael Hardt y Antonio Negri (2004), denomina una forma de cultura por sus destinatarios (las masas de las sociedades industrializadas), pero no por su modo de producción, y cómo sostiene, creemos que acertadamente, Lindsay Waters (1999), el *pop* es algo más que un género, es en sí mismo un modo de producir una dimensión cultural propia, muy diferente aunque mantenga intercambios intensos tanto de la cultura folklórica, como de la cultura elitista:

La regla en la producción del pop art es el rock and roll. Los que lo practican buscan constantemente soluciones expeditivas a problemas técnicos, soluciones de ingeniería. Se trata de un proceso conducido por la solución del momento. Existe una continua negociación entre hombres y máquinas: el proceso es altamente no estructurado y, sin embargo, surgen obras estructuradas de pop art. El lenguaje de críticos y artistas retrocede constantemente hacia un discurso aurático. (Waters, 1999, p. 56)

En las palabras de L. Waters que acabamos de reproducir, encontramos algunas afirmaciones que nos parecen fundamentales. En primer lugar, habría que resaltar el hecho de que la *cultura pop* queda caracterizada fundamentalmente como una cultura técnicamente condicionada y pragmáticamente estructurada, esto es, no existe sin el concurso de la tecnología (el *rock'n'roll* y todas las músicas pop surgidas a su amparo son imposibles sin la amplificación electrónica de los instrumentos, sin el estudio de grabación controlado por un ingeniero de sonido y sin el “envasado” técnico en diversos tipos de soportes: discos de pizarra primero, luego de vinilo, diversos tipos de cinta magnetofónica, discos compactos digitales o cd's, DAT, minidisc, dvd, formatos digitales virtuales como el mp3...) ni de la industria y ha dado lugar a formas de expresión estética totalmente autónomas de los géneros artísticos tradicionales (el cine,

la música pop, el cómic, las producciones espectaculares y dramáticas para televisión, los videojuegos, el diseño industrial, etc.) que en un principio no fueron consideradas propiamente artísticas (es el caso de Th. V. Adorno al denominarlas despectivamente “industrias culturales), pero progresivamente han ido siendo reconocidas por los críticos como equivalentes al arte aurático tradicional y moderno, desde luego en parcelas determinadas de sus producciones (el cine de autor e independiente, el rock progresivo, el pop electrónico experimental, el cómic para adultos de Robert Crumb o Moebius, series dramáticas de ficción para televisión como *Twin Peaks* de David Lynch, etc.). Esto puede significar, a nuestro juicio, que el pop, en cuanto forma tecnológicamente producida, pragmáticamente estructurada e industrialmente manufacturada y comercializada se ha convertido en una *archicultura* que hoy subsume a todos los niveles de la práctica cultural viva, es decir podría hablarse del pop y su regla de producción cultural como de otro discurso maestro sobre el que se construye el edificio cultural postmoderno. Así parece indicarlo el interés de los periodistas, teóricos y críticos de este espacio pop por establecer patrones canónicos con los que discriminar lo que es o no producto de la excelencia para una nueva definición (una redefinición acorde con el cambio de episteme que estamos sufriendo) de una nueva alta (pop)cultura contemporánea que no se desarrolla dentro de los límites de lo espectacular, lo técnico, lo industrial, lo mediático y lo mercantil que parece regir hoy nuestro modo de producir comunicación cultural (piénsese en que, aparte de la existencia, muy limitada, en los canales de la educación primaria, secundaria y superior, sólo la re-transmisión directa o la noticia retransmitida de su existencia a través de los canales mediáticos -la televisión, la revista o el suplemento cultural, etc.- de producciones culturales tradicionales como la cultura folklórica o las bellas artes aseguran la presencia viva en la sociedad de poetas, pintores o cantaores de flamenco, por citar sólo tres ejemplos)⁶

⁶ Hemos resumido brevisísimamente lo que intentamos demostrar en un artículo nuestro que acaba de publicarse y que no nos parece oportuno repetir aquí. Aquellos que deseen algo más de información sobre la idea de *archicultura pop*, pueden leer el texto al que hacemos referencia: “Archicultura pop y comunicación intercultural”, en I C, *Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 2, Sevilla, 2005.

En cuanto al por qué de nuestra defensa de la *archicultura pop*, y en consecuencia con lo expuesto hasta ahora, hemos de hacer un par de precisiones finales. En primer lugar preferimos la noción de *archicultura pop* a otras como *pop art*, que emplea L. Waters, por la determinación histórica que este término tiene en las artes plásticas del siglo XX, y, sobre la idea de *industria cultural* que emplearon entre otros Th. Adorno y la Escuela de Frankfurt, porque ninguna de las producciones culturales contemporáneas quedan del todo al margen de su industrialización, especialmente en la distribución y mercantilización de la obra de arte (el caso del mercado actual de las artes plásticas donde la obra de arte se convierte en una forma de inversión de capital o el caso de fenómenos comerciales como el famoso “boom” de la literatura latinoamericana -engañosamente reducida a unos pocos autores emblemáticos-). Aunque esto último no es un proceso generalizado y habría mucho que matizar y discutir, nos parece innegable que resulta ser una tendencia que afecta incluso a la propia labor creativa de los artistas que cada vez más se ven obligados a pensar de una u otra forma en el mercado al que dirigirán sus creaciones, lo que afecta a estas producciones incluso en niveles de pura retórica y organización formal (caso de la influencia de las narrativas audiovisuales en la escritura novelesca).

En segundo lugar, como ya habrá notado el lector extendemos más allá del fenómeno de la música pop, el término mismo de “pop”, pues creemos que el modo de producción del rock’n’roll al que se refiere Waters incluye todas las formas de producción y comercialización de la cultura mediática contemporánea y no sólo las musicales. Pero también más acá, puesto que creemos que la producción cinematográfica del denominado *star system* sobre el que se fundó el negocio cinematográfico hollywoodiense con sus métodos de producción industrial fordista, constituyen unas tres décadas antes de la eclosión del *rock n’ roll*, la primera muestra de este discurso maestro o archicultura que define culturalmente al occidente postmoderno.

La idea de archicultura, implica que no estamos hablando sólo de discursos espectaculares alienantes y sin otra finalidad que la evasión rápida de los destinatarios y el lucro inmediato de los

destinadores, sino de un modo nuevo de generar y comunicar cultura, alienante o crítica, reflejo del discurso de autoridad dominante o subversiva, central o marginal, simplista o compleja, temáticamente tópica o experimental, etc.

Por lo demás, el adjetivo *pop*, nos interesa por su propio carácter urbano, industrial y hasta democratizador, puesto que se desmarca del adjetivo “popular”, que tiene que ver con una concepción tradicional y folklórica de las sociedades y sus refracciones culturales, tanto como de ese otro, “masivo”, que no define más que la variante *kitsch* y alienante de la producción de las industrias culturales de nuestro tiempo.

2.3 *El poder de las disciplinas y la crisis de los límites*

Otra cuestión que se desgaja de las anteriores es la relativa a cómo definir el poder dominante en nuestras sociedades, idea que repetimos continuamente a lo largo de estas páginas, pero que no hemos localizado en ningún lugar epistémico concreto.

Hablábamos al principio de la estructura en red que adoptan los núdulos de decisión económica y política en nuestras sociedades, a las que Castells (1996), resumiendo estudios anteriores, denomina precisamente como *sociedades red*. Pero esto, con ser sumamente importante para nuestros propósitos, no nos habla más que de la disposición de los centros de poder, nada nos dice, en cambio, acerca de qué tipo de discurso legitimador corresponde a esta estructura reticular. En este sentido, hay que citar una vez más a Michel Foucault, cuando en *Vigilar y castigar* (1975) recurría la vieja distinción aristotélica para establecer dos tipos fundamentales de poder social, el jurídico o *regulador* y el científico o *disciplinario*. Para Foucault las sociedades modernas están dominadas principalmente por el poder disciplinario que emana del ejercicio de las ciencias y los demás saberes lógico-materialistas y positivos, mientras que las regulaciones legales, con su aparato represor, quedarían como una especie de contrapoder algo arcaico y totalmente asimétrico respecto de la forma que toma el mundo en la episteme modernista construida desde aquéllos discursos derivados de la razón científica.

Esto explicaría que el ejercicio del poder aparezca en la modernidad tardía como algo fundamentalmente disperso y descentrado: en las *sociedades disciplinarias* que le corresponden no existe una institución de autoridad única -como pudo serlo el monarca absoluto-; por el contrario, la autoridad esta diseminada entre los múltiples sectores sociales a los que dan forma las disciplinas competentes en cada caso, correspondiendo a la división producida por la autonomía de ciencias, saberes y artes que estableció el racionalismo moderno.

La autoridad única se da en el caso de una estructura social establecida sobre una única línea de organización jerárquica y en la que el centro lo ocupa el poder regulador del sistema judicial (del tipo que sea, por supuesto los corpus legales laicos, pero también las leyes y normas consuetudinarias inspiradas directamente por un libro sagrado o por cualquier otro medio que encierre un mandato divino y sean legitimadas por el discurso y las instituciones religiosas), sus normas coercitivas y la aplicación de sanciones ejemplarizantes. En una sociedad disciplinaria el poder regulador queda opacado por los diversos poderes disciplinarios y el ejercicio del dominio se fragmenta en sectores más o menos autónomos, aunque interrelacionados, de manera que la noción misma de autoridad tiende a dispersarse con el tiempo, o al menos a relativizarse.

Para Foucault ambos poderes pueden localizarse -en desarrollo asimétrico, insistimos- en las sociedades modernas, pero con el predominio del poder disciplinario que construye no una sola imagen del mundo, unificada y homogénea, sino una diversidad de imágenes formales de lo real, una variedad de formas del mundo, construidas por las diversas disciplinas y saberes admitidos como lógica y/o experimentalmente demostrables y positivos, los únicos que tienen verdadero poder, los que dictan la última palabra en aquellas parcelas de la realidad social que quedan bajo su ámbito de influencia.

La teoría que elabora Foucault en su búsqueda de comprensión de los mecanismos de poder, nos parece imprescindible, y como tal la asumimos en estas páginas, en cuanto constituye un instrumento sumamente útil para explicar aspectos clave de la realidad social que experimentamos como ciudadanos occidentales.

Sin embargo, la distinción foucaultiana es quizá demasiado radical, como ha señalado Boaventura de Sousa Santos (2000:56-57), quien corrige este planteamiento y sostiene la necesidad de concebir la relación entre el poder regulador y el poder disciplinario de una manera mucho más estrecha. Para De Sousa, no existe tal separación tajante entre regulación judicial y veridicción disciplinaria, aunque sí comparte la idea del predominio de las disciplinas y los saberes parcelarios sobre un discurso jurídico que ya no es el único centro del ejercicio del poder social, y así recuerda cómo el prestigio de esas mismas disciplinas científicas ha influido de manera harto evidente en el sistema jurídico, tal como ocurre, por dar un solo ejemplo pero bastante claro, en el caso de los corpus legales que regulan el ejercicio de la medicina.

Pero, como decíamos, asumiendo las advertencias de De Sousa, para lo que nos interesa en este trabajo, el planteamiento de Foucault nos permite describir la forma dispersa, descentrada, ajerárquica, organizada en superficie al modo de la red, que tiene el poder en cuanto representación del mundo. Nos parece indiscutible que es ésta, la potestad demarcar los límites del mundo, la más decisiva de las atribuciones que puedan asumir las instituciones del poder, no existe mayor fuerza de dominio que aquella que se ocupa de cartografiar el mapa de nuestro mundo y de marcar las coordenadas geográficas con respecto a las cuales, y sólo con respecto a las cuales, debemos movernos en el espacio construido.

Una vez que hemos postulado que la episteme moderna viene regulada por el poder disciplinario, los “saberes qué”, deberemos insistir una vez más en el hecho de que durante las transformaciones epistémicas e institucionales de la modernidad tardía, a principios del siglo XX, estos “saberes qué” de las ciencias empezaron a ir transformándose en “saberes cómo” instrumentales, de manera que cuando Martin Heidegger escribe su célebre sentencia, “la forma de nuestro mundo es una forma técnica” ya está percibiendo que los cambios operados en la tecnología van más allá de significar un simple progreso en las máquinas y los sistemas, que en realidad se trata de una auténtica revolución capaz (en conexión con los otros dos discursos maestros que hemos consignado en páginas anteriores)

de reordenar los patrones de toda la cultura occidental, lo que se hace materialmente perceptible con toda claridad desde al menos la Segunda Guerra Mundial y sus sofisticadas y racionalistas máquinas y sus no menos racionalistas planes sistemáticos de exterminio (el holocausto desencadenado por los nazis, las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki...).

Llegados a este punto, resulta sumamente esclarecedora la reflexión de Ulrich Beck (1986) acerca de cómo ese poder de las disciplinas, que se presenta como el único medio para conocer la verdad y lo conveniente, no deja de ser una ficción, una ilusión, el sueño de una emancipación de las contingencias de la naturaleza que en realidad no pasa de ir un poco más allá de la falacia, como quedó demostrado -es uno de los ejemplos que da el propio U. Beck- cuando tras el accidente de la central nuclear rusa de Chemóbil toda Europa anduvo pendiente de los caprichos del viento: ni la ciencia ni la tecnología, que se presentan ante nosotros cada día como nuevos dioses de la razón, pudieron hacer nada por evitar que cayera sobre Europa central y occidental la nube radioactiva escapada de la central atómica; mientras tanto, sólo la dirección del viento tenía el poder de dirigir a su antojo la nube radioactiva. Lo que plantea U. Beck en el análisis social que aquí resumimos -reconocemos que con excesiva simpleza- es la debilidad real de muchas de las soluciones de la ciencia y de la tecnología que nos son presentadas a los profanos cada una como “la mejor” e incluso “la única” respuesta posible a un determinado problema. En su lugar, más que soluciones infalibles para una necesidad social contingente, aquéllas lo que nos ofrecen es el resultado de un cálculo de riesgos, de manera que si las probabilidades estadísticas los justifican, algo se considerará seguro, apropiado o verdadero...hasta que la naturaleza diga lo contrario, claro está. La estadística de lo probable se autoinvierte así con las dignidades de la verdad absoluta, cuando lo cierto es que en realidad las conductas derivadas de sus planteamientos se ajustan a la misma ley que regula la lectura de una novela de ficción, esto es: aceptamos vivir (igual que aceptamos leer) “como si fuera verdad” una conducta o una actuación legalizada por la ciencia y la técnica. Incluso la economía capitalista se desarrolla bajo la ley del cálculo de riesgos,

por lo que Ulrich Beck entiende que el patrón de comportamiento de las instituciones y los poderes que determinan las macroconductas sociales no se basa en otra cosa que ficciones atemperadas por una fórmula de cálculo estadístico y así ha denominado estos comportamientos que se han generalizado en la postmodernidad occidental como elementos conformadores de una dinámica social que ha ido constmuyendo lo que él denomina una *sociedad del riesgo*.

El único problema, a nuestro juicio, es que esos cálculos probabilísticos se nos presentan a menudo como verdades indiscutibles: desde las políticas macroeconómicas y las consecuentes prospectivas sobre las que se levantan las planificaciones de actuación de los estados, desde los análisis del comportamiento económico global y sectorial con que las grandes empresas transnacionales justifican sus operaciones mercantiles, desde las intervenciones de guerra preventiva que el Imperio lleva a cabo en el resto del mundo o desde el terrorismo empleado como arma de “convicción” ideológica o divino castigo y purga de delitos cometidos por el enemigo que deberá reaccionar ante la matanza en la “dirección de actuación correcta”... Todo esto, como decimos, se nos presenta no como un cálculo más o menos razonable, sino como una certeza indiscutible, de manera que el simulacro sobre el que se sostienen las sociedades occidentales postmodernas y que se ha extendido colonialmente a casi todo el resto del planeta, al menos a los países en vías de desarrollo y de industrialización, afecta más allá del espacio de las representaciones culturales mediáticas y de la archicultura pop, cuyos patrones hemos planteado en páginas anteriores, y se convierte así en una pauta de actuación y legitimación generalizada basada en el ocultamiento, el maquillaje embellecedor o la simple invención de hechos y justificaciones que van solidificando ese pensamiento único que consiste en la negación de toda utopía como ficticia y aún totalitaria, mientras genera una imagen simulada de orden universal dónde sólo hay intereses particulares ligados a un pragmatismo individualista que se desenvuelve en un falso presente eterno sin consecuencias futuras (he aquí el gran problema del crecimiento industrial ecológicamente insostenible que está destruyendo el futuro de nuestro planeta).

Por lo demás, el punto de vista de Donna Haraway sobre la construcción de identidades a través de ciencia, completa y refuerza las reflexiones que partiendo de la idea de U. Beck, acabamos de exponer. Haraway (1997) nos advierte no de la debilidad de la ciencia, ni de la necesidad de sustituir la razón científica -incluso la técnica- por otras razones nuevas o recuperadas del pasado -el irracionalismo místico o el pensamiento mágico, por ejemplo, como ha ocurrido en los rebotes de los fundamentalismos religiosos en todo el mundo-, sino de una perversión del propio pensamiento científico: lo que ella denomina el *fetichismo científico* occidental y modernista, por medio del cual la representación simulada, el modelo simplificado, el concepto construido por la ciencia se toma por el propio *objeto real en sí* y lo sustituye (de nuevo el simulacro más allá de la cultura mediática), borrándolo al envolverlo en una identidad construida. Esto se nota particularmente en situaciones sociales donde la multiculturalidad que organiza el tejido de una comunidad plantea el conflicto entre distintas, incluso contradictorias, visiones de la realidad: la científica al modo occidental, supuestamente universal, y las denominadas desde el primer punto de vista como “indígenas” y por ende fruto del particularismo, el atraso y la superstición. Esto, en los casos de las medicinas tradicionales o llamadas “naturales” de China o de comunidades indígenas de Australia, legalmente admitidas en pie de igualdad con la medicina científica, ha dado lugar a reacciones de perplejidad ofendida entre muchos científicos *á la* occidental. Pero a pesar de las protestas, no podemos sino admitir que la ciencia no deja de ser otra cosa que una potente creadora de modelos, de mapas o de *tropos* retóricos, como ha explicado brillantemente Haraway, a quien citamos por extenso:

(...) Los mapas son instrumentos y significadores de espacialización al mismo tiempo. (...) Los mapas son modelos del mundo diseñados a través de y para prácticas de intervención específicas y estilos de vida determinados. (...) Los tropos señalan la calidad no literal de la existencia y el lenguaje. (...) Los modelos, sean conceptuales o físicos, son tropos en el sentido de instrumentos construidos para

comprometerse con ellos, para ser habitados, vividos. Los modelos pueden transformarse en sentidos fetiches psicoanalíticos, científicos y económicos. Curiosamente los fetiches -ellos mismos “substitutos, es decir, tropos de un tipo determinado- producen un tipo particular de “error”; los fetiches oscurecen la naturaleza trópica constitutiva de sí mismos y de los mundos. Los fetiches literalizan, induciendo de esta manera un error cognitivo y material. La técnica y la ciencia parecen tratar sobre la precisión, la ausencia de tendencias, el buen destino, y tiempo y dinero para llevar adelante el trabajo, y no sobre la creación semiótico-material de tropos y la consecuente construcción de unos mundos y no de otros. Los mapas fetichizados parecen ser cosas-en-sí-mismas; los mapas no fetichizados enumeran cartografías de luchas o, en un sentido más amplio, cartografías de prácticas no inocentes (...)” (Haraway, 1997, p. 162)

Donna Haraway no defiende, pues, como creemos que ha quedado demostrado en la cita anterior, una deslegitimación del conocimiento científico y técnico, sino que previene ante su conversión en fetiche, lo que precisamente inutiliza las pretensiones de neutralidad y pragmatismo racional que animan sus formas de conocimiento, sus escrituras y los mapas del mundo que son capaces de cartografiar. La ciencia y la técnica son fundamentales en tanto tengan presente que siempre son el producto de una serie de fuerzas e intenciones sociales puestas en movimiento, que son *saberes situados*, en palabras de la propia Haraway, socialmente localizados y que persiguen la construcción de un mundo para ser habitado de acuerdo a una serie de intenciones, presupuestos, objetivos y hasta utopías previos y que, a su vez, es capaz de generar correcciones a esos modos de vida previos e incluso crear modos nuevos de habitar los espacios construidos por los saberes que generan y las prácticas que desarrollan. Podemos expresarlo también, de forma más ilustrativa, con un ejemplo que nos ofrece la misma autora: “Un *gen* no es una cosa, mucho menos una ‘molécula principal’ o un código auto-contenido. Por el contrario, el término *ge*« significa un nodo de

acción en el que se encuentran actores humanos y no humanos” (Haraway, 1997, pp. 168-169).

En conclusión, de acuerdo a lo expuesto hasta aquí, nuestras sociedades postmodernas no sólo muestran una estructura descentrada, *en red*, de los núcleos de decisión económica, política y social, sino que la propia forma de nuestro mundo no es uniforme: En su lugar, hay que hablar de *las distintas formas del mundo* (teóricamente ninguna prevalece sobre las demás, en la práctica social ya sabemos que el discurso maestro del mercantilismo subsume todas las imágenes del mundo en el fin último de la rentabilidad económica capitalista) construidas según lo que dictaminan las disciplinas reguladoras de los diferentes sectores de la actividad social. La red es pues el *metamodelo* de organización social en la postmodernidad.

3 Escrituras modernistas vs. escrituras postmodernas

Pues bien, como estamos intentando demostrar, razón tecnológica, eficacia mercantil, archicultura pop y forma reticular del conocimiento y del poder disciplinario forman el mapa de nuestro mundo postmoderno en el que hasta la legitimidad de la ciencia y la tecnología se consideran variables, contingentes, susceptibles de ser relativizadas. Por lo demás, la visibilidad (imágenes y simulacros) y la espectacularidad, que son la norma de la representación mediática, no sólo no están reñidas con esos discursos maestros sancionados por la técnica y el mercado, sino que por el mismo hecho de estar constituidas como formas de una cultura tecnológicamente mediada y dependiente de la rentabilidad económica y el cálculo estadístico sobre los índices de audiencia, conforman la refracción más adecuada a la nueva racionalidad postmodernista.

Ante esto, la cuestión que queremos conocer tiene que ver con las escrituras por medio de las cuales se inscriben, con las que toman forma material, los mapas postmodernos. En este sentido, puede postularse que si existen diferencias entre los mundos de

representación de la modernidad clásica y la del momento de crisis postmoderna -como creemos que ha quedado claro en las páginas precedentes-, del mismo modo podríamos suponer un cambio paralelo en los modos de escritura con las que damos forma cultural material a esos modos de representar, de manera que podemos preguntarnos cuál es en este caso la escritura del mundo que conviene a esta nueva visibilidad múltiple y simultánea de la cultura postmoderna.

En primer lugar, habría que distinguir lectura y escritura, como términos a los que damos una mayor amplitud nocional de la que es habitual. En este sentido, leer significa para nosotros todo acto de reconstrucción de sentidos, un acto interpretativo, sobre una serie de signos cuyas correspondencias entre el significante material de expresión y el espacio semántico y conceptual conocemos de antemano; pero no postulamos que toda escritura sea únicamente legible en un sentido e, incluso, nos permitimos recordar que muchas formas de representación material de la idea, del concepto, de la experiencia, pueden ser leídas de modos muy diferentes (caso del lenguaje poético, sin ir más lejos). De esta manera la lectoescritura es más que un proceso lingüístico, pues se trata de un instrumento de comprensión y expresión de la forma del mundo en el que no siempre la escritura material es primera y causante de los hábitos o maneras de leer.

Desde nuestro punto de vista, una racionalidad teleológica como la que es propia de la modernidad aspira a una representación holística del mundo, fuertemente estructurada sobre la causalidad y el análisis en árbol de proposiciones jerárquicamente ordenadas, desarrollada linealmente en el eje de la temporalidad (el espacio es un mero soporte analógico que representa el paso del tiempo y el discurrir de un pensamiento dirigido a un fin predeterminado) con un antes y un después, un principio y un fin, de manera que los modelos del mundo a los que es capaz de dar lugar se representan en estructuras retóricas cerradas: el *texto*, el relato cronológico y una escritura limitada por convenciones de principio y fin.

Aunque pareciera que esto contradice la idea moderna de autonomía de los discursos y de pertinencia disciplinaria en el

ejercicio del poder de representación del mundo, no es así, puesto que en las sociedades del texto, cada texto puede relacionarse con los demás (*intertextualidad*), dado que siempre se mantiene la diferencia entre el texto antecedente y el consecuente: ambos textos se ponen en relación, pero se conciben a sí mismos como entidades finitas y cerradas que simplemente se ponen a dialogar.

Esta, a grandes rasgos, es la rutina de lectura del modernismo: el salto de entidades finitas a otras entidades finitas para construir un metatexto unificador, el *Gran Relato* legitimador, el *Sistema*. Estas rutinas lecturas producen narrativas fuertemente ordenadas y estratificadas al modo de la descripción de un sistema funcionalista en el que el todo es algo más que la simple suma de sus partes constituyentes y cada parte desempeña el papel o papeles, y sólo aquéllos, para los que está capacitada. Si una de estas unidades adopta una función “que no le corresponde” el sistema se desequilibra, puesto que la narrativa que puede construir necesita una trabazón total, un cierre geométrico.

Sin embargo, estas narrativas lineales de la textualidad moderna no sirven para construir sentido ante las transformaciones sociales de las que hemos hablado anteriormente. El fracaso de los Grandes Relatos del que hablaba J.-F. Lyotard (1979) es decir, de las narrativas finitas, fuertemente trabadas por un orden causal y jerárquicamente ordenadas de acuerdo a un fin último con algunos de los productos de la revolución tecnológica, tiene que ver con esta imposibilidad de acceder a un poder regulador central y con la dispersión de objetivos entre las parcialidades disciplinarias y las actuaciones pragmáticas para resolver problemas inmediatos, que, además, se ven a sí mismos como episodios desligados de una supuesta corriente de *grande durée* (siguiendo la terminología que emplea F. Braudel para hablar de los grandes procesos históricos). A esto habría que sumar la transformación de la imagen del mundo a que ha dado lugar el dominio del espectáculo televisivo, en primer lugar, y el espacio hipertextual e hipermedia en red de la cibercultura informática y de la realidad virtual, en segundo.

El aceleradísimo desarrollo de las tecnologías de la comunicación y de la informática a lo largo del siglo XX ha dado

lugar a un espacio nuevo en la cultura, el espacio que Echevarría (1999) denominó *Telépolis*, toda una galaxia electrónica (sistemas y programas de radiodifusión y televisión, comunicaciones vía satélite, redes de telefonía fija y móvil, cajeros automáticos, sistemas de banca electrónica, guías *GPS*, internet y otras redes informáticas, las tecnologías del ordenador, las tecnologías multimedia, etc.) en la que desarrollamos una vida virtual, habitando incluso identidades cibernéticas a través de los *chats* y de otros programas de comunicaciones.

La tecnología informática ha desarrollado las interfaces hipertextuales e hipermedia, que sumadas a la conexión en red de todos los ordenadores del planeta que deseen “engancharse” a la *world wide web* han acabado por generar un espacio cultural inédito, el ciberespacio virtual donde el centro no existe y donde nociones como *autor* y *lector* se confunden en una telaraña de flujos de sentido sin principio ni fin, donde la identidad de los navegantes por la red está definida en forma de cibercuerpos, pues en la galaxia electrónica la identidad queda libre de los condicionamientos biológicos y sociales que limitan nuestra vida en el mundo no virtual.

En cuanto a la hipertextualidad, como norma discursiva de la comunicación electrónica, presenta la característica fundamental de que puede ir semióticamente más allá de la intertextualidad modernista, puesto que en el hipertetexto el texto ya no existe como un ente previo a la lectura, sino que se crea en cuanto acontecimiento singular a través de la navegación del cibemauta por la *web*.

El funcionamiento de un sistema hipertextual consiste en la creación de bloques de texto (verbovisuales, sonoros, icónicos, pictográficos, cinéticos, etc. o con una gran variedad de posibilidades semióticas y tipos discursivos combinados, como es el caso habitual de la hipertextualidad hipermedia que domina en la red redes de Internet) a los que se suele denominar *lexias*, utilizando el término acuñado por Roland Barthes, y de *links* o enlaces que nos permiten saltar a voluntad a otras *lexias* (sin que haya un recorrido pautado de antemano que el cibemauta deba recorrer, puesto que en su manos está siempre la elección de la ruta, el retomo a otras *lexias* ya visitadas o ignorar cuantas desee) y además modificar el contenido de las

lexias en el sentido que deseemos (muchas paginas web impiden la modificación *on line* de sus contenidos, pero incluso en estos casos podemos copiarlas y “bajarlas” al disco duro de nuestro ordenador, modificarlas y volverlas a “colgar” en la web con los *links* que deseemos para que pueda ser incluida en los flujos virtuales de sentido que van construyendo los cibemautas).

H.P. Landow, uno de los principales estudiosos de las posibilidades del hipertexto electrónico, ha manifestado siempre un optimismo extremado, que no compartimos en términos absolutos, pero que merece la pena sintetizar aquí citando lo que ha dejado escrito en un texto tan canónico en las teorías ciberculturales como discutible en sus planteamientos políticos, *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (1992):

(...) El hipertexto interviene al nivel de la práctica discursiva. El mero hecho de establecer un nexo (...) cambia radicalmente la forma en que existe el texto, sobre todo en relación con otros textos. Los nexos y otras características de la hipertextualidad nos impiden eludir las cuestiones de inclusión y exclusión. La inclusión de una lexia, imagen o sonido en determinado entorno hipertextual le confiere, desde el punto de vista de la experiencia, una aparente proximidad; lo hace parecer más cerca de otros textos y más incluido en la totalidad que no, por ejemplo, la introducción de un libro nuevo en una biblioteca en relación con otros libros ya presentes. Además, los nexos y el control por parte del usuario parecen tener el potencial de permitir a alguien de otra ideología apropiarse de un texto radical estableciendo nexos con materiales que lo contradigan, malinterpreten o se opongan a él de algún modo. (Landow, 1992, p. 228)

La idea de Landow radica, pues, en postular el hecho de que la tecnología informática posibilita una nueva forma de comunicación inherentemente democrática, según afirma páginas más adelante en el mismo trabajo que venimos glosando. Sin embargo, lo que nos

dan los ordenadores, las interfaces electrónicas y el software hipertextual nos es más que una representación sensible, visual y auditiva principalmente, de procesos de lectura que no inaugura la era informática, sino que ya están presentes desde los procesos de sincretismo semióticos que pueden verse en los *technopaegnia* o poemas visuales del helenismo antiguo, en las catedrales medievales, en los emblemas del barroco, en *Don Quijote* y *Tristram Shandy*, en la *Encyclopedie*, de Diderot y D'Alambert, en las obras filosófico-poéticas de Nietzsche, en *Finnegan's Wake* de Joyce, en *The Cantos* de Ezra Pound, en *Rayuela* de Julio Cortázar, en la música de John Cage, en *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard, en *S/Z* de Roland Barthes, en las obras escritas a dúo por Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo* y *Mil mesetas* o en *Glass* de Jacques Derrida... por citar sólo algunos ejemplos que recogen diversos aspectos de la cultura occidental (si nos referimos a otras culturas la cosa es aún más evidente: pensemos tan sólo en ese libro arquitectónico que dejaron los árabes en Granada, la Alhambra, o en la tradición del arte caligráfico en China y Japón).

Con esto lo que queremos proponer es una doble concepción de la hipertextualidad:

- a) Por una parte, el hipertexto como forma comunicativa propia del ciberespacio informático. Semióticamente se trata de un discurso sincrético (Klinkenberg, 1994) pero con una articulación a dominante en lo visual, que posibilita una lectura en superficie, de carácter sintético, no analítico, y que por su constitución hipermedia permite reconstruir en nuestra comunicación intersubjetiva el modo espectacular del discurso y las retóricas hegemónicas: los patrones de la arquitectura pop. Esta forma comunicativa, a pesar de todo lo libre que se dice que puede llegar a ser, está al fin y al cabo ligada a las posibilidades de las máquinas y de los programadores informáticos, que diseñan el *hardware* y el *software* imprescindibles para su uso, componentes de base que responden en la gran mayoría de los casos a los intereses de la industria del capitalismo virtual. Por lo demás, el hipertexto informático, al multiplicar exponencialmente la complejidad hasta

casí tomarla puro caos, contribuye de manera cada vez más decisiva a la construcción de esa “perplejidad informada” que, según Castells (1996), define la comprensión postmoderna del mundo e instaura la acción dispersa como norma de actuación que niega el significado estable e inscribe el sentido del acontecimiento como norma de construcción simbólica,

- b) Por otra, la hipertextualidad es una forma de leer, concebir y expresar el mundo que no es privativa ni de la tecnología de los ordenadores, ni de la postmodernidad. Se trata de lo que los psicólogos han denominado el “discurso estallado”, en cuanto síntoma de la mente esquizofrénica o psíquicamente desorientada, opuesta a la mente estructurada (supuestamente “sana”) que se expresa a través de las narrativas cerradas y fuertemente jerarquizadas. Sin embargo, en la historia del arte y del pensamiento occidentales, estos relatos estallados han sido siempre marcas de singularidad y rebelión contra el orden establecido, discursos subversivos al modo en que la *heteroglosia* -la polifonía de la plaza pública- representaba para Bajtín⁷ la característica de los discursos populares, heterogéneos, indisciplinados, ajerárquicos, orales, circunstanciales o entendidos como acontecimientos cambiantes en el perpetuo flujo de la vida, frente al discurso monológico de la cultura nobiliaria encerrado en sus poemas épicos que en la escritura fosilizan un sólo punto de vista, con afán de durar más que la vida de su enunciador y sustituir la caótica espontaneidad de la plaza pública por el orden impuesto por parte de los que mandan. Esta idea de hipertextualidad coincide con los postulados del saber como

⁷ Aunque los ensayos de carácter literario de Mijail Bahtin parecieran ajenos al estudio comunicativo de la cultura postmoderna, lo cierto es que en ellos elaboró nociones realmente influyentes en cuanto instrumentos herméticos que han empleado con gran acierto, amén de la propia teoría literaria, la semiótica, la antropología, los estudios culturales y la sociocrítica. Para el lector interesado en profundizar sobre las ideas de *polifonía*, *heteroglosia*, *alteridad*, *ambivalencia* y *dialogismo*, recomendamos el repaso de los textos bajtinianos sobre Rabelais, Dostoievsky y la teoría de la novela. Una buena selección de textos bajtinianos comentados y ordenados por temas puede leerse en: T. Todorov (1981): *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

herramienta de transformación que planteaba Foucault (1966 y 1969), con la metáfora del rizoma como forma de comprensión de la realidad que postularon Deleuze y Guattari (1976 y 1980) y con la deconstrucción del *logos* gramático occidental que inaugura la filosofía derrideana (Derrida, 1967a, b y c, 1972).

Lo que planteamos entonces es un nuevo concepto de hipertextualidad no circunscrito ni a las experiencias literarias o artísticas, ni a las tecnologías informáticas, sino como un modo de leer y comunicar la experiencia intra y extrasubjetiva del mundo, un mundo multicultural y globalizado a la vez, epistémicamente relativizante y fragmentario, en movimiento, en el que *sucedan* comunicaciones y no en el que las comunicaciones *son*, al concebirla como un ente cosificado. Igualmente la hipertextualidad ha de ser una escritura para recontar esas experiencias intra y extrasubjetivas del mundo que nos llevará inevitablemente a un cuestionamiento de la subjetividad como algo meramente individual y cerrado, y a defender la concepción de un *sujeto vacío* (*vid.* Talens, 2000) atravesado por flujos de información que se constituye como una identidad en devenir y no como un ser finito. De esta manera la hipertextualidad como modo de conocimiento y lectoescrita del mundo plantea la subjetivación como un proceso de construcción-deconstrucción circular y en continuo movimiento, *work in progress*.

Si, como veíamos más arriba el texto modernista nos habla de *lo que es*, la hipertextualidad postmoderna nos puede presentar *el devenir*: los sentidos devienen sucesos semióticos, no se presentan como significados estables y dichos, sino como propuestas abiertas de significación. Pero hoy por hoy, la hipertextualidad emancipadora que esbozamos aquí sólo es una posibilidad, al lado del espectáculo de la superficialidad en que se ha convertido el hipertexto informático con su presenta asincrónico, donde el pasado no existe y el futuro es inconcebible fuera del suceso puntual de la navegación cibernética.

La hipertextualidad que postulamos como mirada a y actuación semiótica sobre el mundo implica la reconstrucción de

la imagen de la realidad en términos de pluralismo, multiplicidad, heterogeneidad, interculturalidad, estatuto democrático radical de las funciones destinador/destinatario (interactividad real), desestructuración de las jerarquías en el *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1980) capaz de conectarlo todo sin exclusiones de cánones, normas o reglas retóricas, posibilitando la expresión de un pensamiento complejo, ambivalente y polifónico que aún no se ha desarrollado en las sociedades capitalistas modernas y postmodernas, más que en los espacios de experimentación artística o intelectual y en el espectáculo del entretenimiento mediático y sus gigantescas ofertas de múltiples canales de diversión.

Sólo desde esta hipertextualidad general es posible construir la emancipación como una dinámica de escape de las limitaciones del deseo creativo y la voluntad de cambio frente al pensamiento estático del control (tal como intuía páginas atrás la idea de cultura como subversión propuesta por Jeff Nuttall y la contracultura *underground*). El pensamiento de liberación, debe ser un movimiento en perpetua desterritorialización y reterritorialización, abandonando los lugares en los que las normas de la autoridad dominante encierra al sujeto social y al sujeto psicológico, como una especie de destino impuesto, y dando lugar a la expansión de un nuevo “yo” abierto a la alteridad y construido desde mí y desde los otros, que inscriba la marca de la vida en nuestras sociedades-archivo donde el control se ejerce por la clasificación y la imposición de roles y funciones, que se presentan en sus refracciones culturales como hechos indiscutibles, derivados de un *fatum* incomprensible e ineluctable.

Pensamos pues, que la hipertextualidad general no es solamente una forma de pensar el mundo más adecuada para comprender y describir las transformaciones socioculturales que han producido los discursos maestros que dominan nuestro occidente postmoderno y que hemos planteado en párrafos anteriores, sino que representa la posibilidad de un pensamiento libre de las mermas que han instaurado los nuevos mecanismos de control social: el espectáculo, la razón técnica, la rentabilidad mercantil, el imperio de lo efímero y la visión práctica del acontecer.

La hipertextualidad general⁸ constituye, en suma, una nueva posibilidad comunicativa: frente a la construcción unidireccional de los mensajes que se emiten desde las comunicaciones sociales mediáticas clásicas.

Para una teoría de la comunicación en la postmodernidad

Esta hipertextualidad general podría ser concebida igualmente como un nuevo paradigma adecuado a las transformaciones que la crisis postmoderna ha abierto en nuestras sociedades occidentales y en la cultura que nos representa y nos envuelve, la escritura que quizá sea capaz de representar el anhelo de Negri y Hardt (2004) de una nueva ciencia para la emancipación del hombre en nuestro presente histórico:

Esa nueva ciencia de la democracia global no se limitaría a restaurar nuestro vocabulario político eliminando las corrupciones que ha sufrido. Además tendría que transformar los principales conceptos políticos de la modernidad: desde el de Estado-nación y el de mercado libre hasta el de socialismo, desde la noción de representación política a las formas de delegación como el soviét y el consejo, desde los derechos humanos a los llamados derechos del trabajo. Todo eso hay que repensarlo en el contexto de nuestras condiciones contemporáneas. Será necesaria una ciencia de la pluralidad

8 De nuevo tenemos que advertir que aquí concretamos en breve resumen otros trabajos anteriores sobre el mismo tema que hemos publicado en diversos lugares. Pueden leerse en las siguientes referencias: J. C. Fernández Serrato (2003): "Retórica hipertextual (Algunas metáforas desde la literatura especulativa)", En: G. Pulido (ed.): *La retórica en el ámbito de las Humanidades*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003: 31-55); (2004): "Tecnologías digitales y literaturas hispánicas", en *Liceus, enciclopedia electrónica*, http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit_comp/temas.asp#espanolas; (2005): "Hipertexto y ciberespacio: transformaciones culturales y algunas propuestas metodológicas para una Teoría de la Comunicación en la postmodernidad", *Faro*, 1 (Valparaíso, Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha): 53-71.

y de la hibridación, una ciencia de las multiplicidades, que sepa definir el modo en que las diversas singularidades se expresan plenamente a sí mismas en la multitud.(Hardt y Negri, 2004, pp. 354-355)

En este nuevo paradigma una Teoría de la Comunicación no puede seguir manteniendo la pretensión de poseer un estatuto al margen de una semiótica general y tendrá que tener en cuenta algunos postulados que pasamos a enumerar:

1. Leer todos los medios comunicativos desde la hipertextualidad general, por lo tanto, entender su funcionamiento en cuanto nodos de la red.
2. Leer la interactividad como la ejecución de una libertad “conquistada a...”, no “dada por...” las tecnologías de la información y los soportes digitales.
3. Partir de que el control en las sociedades postmodernas no se ejecuta desde la manipulación de los mensajes (o no principalmente), sino desde la creación de lenguajes-mundo que encierran protocolos de lectura y actuación en una realidad culturalmente construida.
4. Comprender que la lucha por la democracia comunicativa no estriba sólo en el acceso a la posesión material de los medios, sino en el acceso a la construcción de lenguajes mundo y a la gestión discursiva.
5. La lectura hipertextual necesita un sujeto lector descentrado y, por ende, ajerárquico. Pero mientras que las tecnologías y las escrituras pueden ser ya hoy tratadas como susceptibles de funcionar sin jerarquías estratificadoras y sin centros nucleadores ni periferias marginadas, los lectores aún no son educados por los AIE⁹ más que en términos de integrantes de una sociedad

⁹ Nos referimos a los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) de los que hablaba Louis Althusser, para referirse principalmente a las instituciones educativas, religiosas y culturales que instrumentaliza el Estado para reproducir y extender el discurso dominante que asegura su hegemonía en tanto poder político; aunque “La clase (o la alianza de clases) en el poder no impone tan fácilmente su voluntad

entendida como estructuralmente jerarquizada. Nadie puede leer si no *aprende* antes a leer.

6. Los medios de comunicación de masas, las tecnologías de la información y las ciberplataformas digitales no son funcionales o disfuncionales para una sociedad, sino proyecciones de los discursos que convienen a las estrategias de dominación. Leídos en red, la hipermedia y las telecomunicaciones son nodos del Imperio.
7. La sociedad de masas se acaba, el *modo de información*, que ha complementado al modo de producción capitalista en los tiempos postmodernos y hasta parece que podría sustituirlo o subsumirlo en su lógica en un futuro no lejano, tal como se desprende de los planteamientos de Mark Poster (1990) genera *multitudes*, como postulan Hardt y Negri (2004). De esta manera la multiplicidad de ofertas culturales, informativas, de entretenimiento, publicitaria, etc. (y sus refracciones ideológicas, políticas, estéticas y retóricas) por parte de los medios está ayudando a la fragmentación de la antigua masa de las sociedades industriales modernas hacia lo que parece -según los datos que podemos interpretar hoy- un futuro reticulado que posiblemente aumentará exponencialmente las segmentaciones de los grupos de ciudadanos, al encajonarlos en nuevas comunidades de consumidores culturales.
8. Así pues, corresponde a la Teoría de la Comunicación eliminar la noción de modelo como sistema cerrado y prospectivo; y, en su lugar, comprender que los espacios sociales son espacios de

en los AIE como en el Aparato (represivo) de Estado, no sólo porque las antiguas clases dominantes pueden todavía conservar en ellos poderosos reductos durante mucho tiempo, sino también porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar en ellos el medio y la ocasión de hacer oír su voz, sea utilizando las contradicciones existentes en su interior, sea conquistando por la lucha puestos de combate en ellos" (Althusser, 1970: 127). El planteamiento de Althusser, expuesto en diversos lugares de su obra, pero sintetizado en el artículo de 1970 -de donde tomamos la cita anterior- titulado "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado", recogido en *Escritos* (Barcelona, LAIA, 1974), pp. 105-170. Hoy en día los AIE se han desplazado desde el espacio de la alta cultura al de la cultura de masas que hemos redefinido como *archicultura pop*.

creación de sentido como lugares de educación para la lectura/escritura del mundo. Por lo tanto, como redes rizomáticas difícilmente previsible, pero cartografiables. La territorialización, la localización en la que como sujetos sociales habremos de habitar, podrá ser libremente elegida por la voluntad de nuestros deseos o sufrida como imposición desde los centros del poder dominante. La comunicación social seguirá siendo uno de los medios más importantes para “archivar” individuos en lugares y roles. Ante ello una Teoría de la Comunicación que se pretenda teoría crítica deberá desarrollar mapas para navegar por los flujos comunicativos de la postmodernidad.

Bibliografía

- ABU-LUGHOD, J. 1991. “Writing against culture”, en R.G. Ford (ed.): *Recapturing Anthropology*. Santa Fe, NM, School of American Research Press.
- BAUDRILLARD, J. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1993.
- (1995): *El crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- BENJAMIN, W. (1936 y ed. aum. 1955): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos, I*. Madrid, Taums, 1973:17-58.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taums, 1998.
- BUNGE, M. (1985): *Pseudociencia e ideología*. Madrid. Alianza.
- CASTELLS, M. (1996): *La era de la información. Vol. I, La sociedad red*. Madrid, Alianza, 1998.
- DEBORD, G. (1967): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- (1988): *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2000): *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia. Vol. I, Para un nuevo*

- sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2003.
- DELEUZE, G. (1993): "Las sociedades de control", *Ajoblanco*, 51: 36-39.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1976): *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1985.
- (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1997
- DERRIDA, J. (1967a): *De la gramatología*. Buenos Aires, siglo XXI, 1971.
- (1967b): *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia, Pre-Textos, 1995.
- (1967c): *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Antropos, 1989.
- (1972): *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- ECHEVERRÍA, J. (1999): *Los señores del aire: Telépolis y el tercer Entorno*. Barcelona, Destino.
- FEYERABEND, P. (1982): *Against Method*. London, New Left Books.
- FOUCAULT, M. (1966): *Las palabras y las cosas*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1985.
- (1969): *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970.
- (1970): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1975.
- (1975): *Vigilar y castigar*. Madrid, Taurus, 1978.
- HABERMAS, J. (1989): *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*. Madrid, Taurus, 1993.
- HANNERZ, U. (1996): *Conexiones transnacionales: Cultura, gente, lugares*. Madrid, Cátedra, 1998.
- HARAWAY, D. (1997): *Testigo _ Modest@ Segundo _ Milenio. Hombre Hembrañ. _ Conoce _ Oncoratóns: Feminismo y tenociencia*. Barcelona, UOC, 2004.
- HARDT, M. Y NEGRI, A. (2000): *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2002.
- (2004): *Multitud*. Barcelona, Debate, 2004.
- KILKENBERG, J-M. (1994): *Discours pluricodes et nouvelles technologies*. Valencia, Episteme, col. Eutopias, 48.

Discursos maestros, hipertextos y archicultura: escrituras...

- LANDOW, H.P. (1992): *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- LYOTARD, J-F. (1979): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.
- MORIN, E. (1977-2001): *La Méthode*. París. Seuil, 5 vols.
- (1990): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa, 1994.
- POSTER, M. (1990): *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*. Chicago, The University of Chicago Press.
- TALENS, J. (2000): *El sujeto vacío*. Madrid, Cátedra.
- VATTIMO, G. (1985): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- WATERS, L. (1999): “La peligrosa idea de Walter Benjamín”, en L. Puig y J. Talens (Eds.): *Las culturas del rock*. Valencia, Pre-Textos, 1999: 53-73.
- ZAMBRANO, M. (1939; ed. corr. 1987): *Filosofía y poesía*. México, FCE.