

Fredric Jameson

La estética de la singularidad*

Una ontología del presente es como un relato de ciencia ficción, en el que un cosmonauta aterriza en un planeta lleno de seres extraños, sensibles e inteligentes. Trata de entender sus peculiares hábitos, por ejemplo, por qué sus filósofos están obsesionados por la numerología y el ser del uno y el dos, mientras que sus novelistas escriben complejas narraciones sobre la imposibilidad de narrar nada; entretanto, sus políticos, procedentes todos ellos de las clases más acomodadas, debaten públicamente el problema de hacer más dinero reduciendo el gasto de los pobres. Es un mundo que no requiere un efecto de distanciamiento brechtiano, puesto que ya está objetivamente enajenado. El cosmonauta, atrapado durante un periodo de duración imprevisible en ese planeta debido a su deficiente tecnología (incomprensibilidad de la teoría de conjuntos o matemas, ignorancia de los programas informáticos o la digitalización, insensibilidad hacia el hip-hop, Twitter o los *bitcoins*), se pregunta cómo podría uno entender lo que por definición es radicalmente ajeno; hasta que topa con un anciano y sabio economista heterodoxo que le explica que las razas de sus dos planetas no solo están relacionadas, sino que la suya es simplemente una etapa posterior de su propio sistema socioeconómico (el capitalismo), en el que él creía que se habían dado dos etapas, mientras que aquí había encontrado una tercera, a la vez diferente y la misma. «¡Ah! –grita–, por fin lo he

entendido: ¡esto es la dialéctica! ¡Ahora puedo escribir mi informe!».

Cualquier ontología del presente tiene que ser a un tiempo un análisis ideológico y una descripción fenomenológica; y como aproximación a la lógica cultural de un modo de producción, o siquiera de una de sus etapas –como es nuestro momento de posmodernidad, capitalismo tardío, globalización–, tiene que ser también histórica (e histórica y económicamente comparatista). Esto suena complicado, y es más fácil decir lo que tal enfoque no debería ser: para empezar, no debería ser estructural o filosóficamente neutro, según la influyente descripción por Kosselleck de las temporalidades históricas; pero tampoco debería ser psicológico, según la crítica de la cultura, destinada a suscitar juicios moralizantes sobre el diagnóstico de «nuestra época», ya sea nacional o universal, como en las denuncias de la llamada cultura del narcisismo, la generación X o el «hombre organización» de una fase algo anterior de la institucionalización y burocratización capitalista, o la cultura del consumo y el consumismo de nuestra propia época, estigmatizada como una adicción o una bulimia social. Todas esas características son sin duda válidas como esbozos impresionistas, pero, por un lado, tematizan rasgos cosificados de una totalidad social mucho más complicada, y, por otro, exigen una interpretación funcional a fin de ser captados desde una perspectiva ideológica.



Por eso desearía que el estudio de la temporalidad que pretendo ofrecer aquí no se entendiera como otra crítica moralizante y psicologizante de nuestra cultura; y también que la temática filosófica con la que trabajo aquí –la del tiempo y la temporalidad– no se cosificara igualmente al nivel fundamental del funcionamiento de una cultura. En realidad, la propia palabra *cultura* presenta un peligro, en la medida en que presupone cierto espacio separado y semiautónomo en la totalidad social que puede examinarse en sí mismo para reconectarlo luego de algún modo con otros espacios, como el económico (o de hecho el propio «espacio»). La ventaja de un concepto como el de «modo de producción» era que sugería que todas esas tematizaciones eran meros aspectos o enfoques diversos y alternativos de una totalidad social que nunca se puede representar plenamente; o mejor todavía, cuya descripción y análisis debe ir siempre acompañada por una advertencia sobre los dilemas de la representación como tal. Por supuesto, la propia expresión «modo de producción» ha sido evidentemente criticada como «productivista», un reproche que, por muchos malentendidos o mala fe que pueda reflejar, tiene el mérito de recordarnos que la cosificación lingüística es un proceso inevitable que nunca se puede superar definitivamente, y que uno de nuestros problemas fundamentales como intelectuales es el de la redescritión en un nuevo lenguaje que, sin embargo, señale su relación y parentesco con una tradición terminológica específica, en este caso la del marxismo.

Por eso mis pensamientos sobre la temporalidad aquí presentados suscitarán todo tipo de malentendidos, no solo en cuanto que comparten rasgos con lemas que han influido también en otras situaciones nacionales. En Francia, por ejemplo, el concepto de presentismo, *le présentisme*, se ha generalizado desde su acuñación por François Hartog; mientras que en Alemania la noción de repentización y del «momento extático» del presente de Karl Heinz Bohrer, en gran medida más estética y filosófica que cultural, es sin duda un pensamiento cercano, que debería ser situado en perspectiva por la conciencia de que la Alemania Occidental (como yo sigo llamándola) es socialmente mucho más

conservadora, en cuanto a su desarrollo, que Francia o Estados Unidos¹. Mucho más sutil que cualesquiera de esos lemas son los análisis de Jean-François Lyotard, cuya concepción del posmodernismo –la superación de la narración histórica por juegos de lenguaje efímeros– ya se movía en la dirección del concepto de presentismo. Su última obra sobre lo sublime concentró esa focalización de un modo mucho más interesante, ya que proponía añadir la temporalidad a la descripción efectuada por Kant de lo sublime y describirlo como un presente conmocionado, que suscita una espera o actitud anticipatoria a la que no le sigue nada². Esta es una formalización adecuada de la desilusión revolucionaria –en muchos sentidos Lyotard se convirtió en el gran filósofo y teórico de tal desilusión– y tiene ciertamente su importancia para nuestro propio momento; pero también ilustra el tipo de efecto ideológico que la tematización –en este caso, una insistencia en la temporalidad– puede producir.

Pero dado que los términos posmodernismo y posmodernidad han sido abundantemente criticados en los últimos años, y quizá han pasado, en la rápida obsolescencia actual de la cultura intelectual, a ser vocablos que han dejado de estar de moda, tengo que decir algo sobre su lugar en mi propia obra y por qué sigo pensando que son indispensables.

Posmodernidad y globalización

Mis teorías sobre el posmodernismo se desarrollaron primeramente en China, donde di un curso semestral en la Universidad de Pekín en 1985; en aquella época estaba claro que se estaba produciendo un viraje en todas las artes, apartándose de la tradición moderna que se había convertido en la ortodoxia en el mundo del arte y en la universidad, debilitando así su poder innovador y, de hecho, subversivo. Eso no quiere decir que el nuevo arte –en arquitectura, música, literatura, las artes visuales– no pretendiera ser menos serio, menos ambicioso social y políticamente, más cercano al usuario y más entretenido; en resumen, para sus críticos modernas, más frívolo y trivial, e incluso más comercial que el anterior. Aquel momento –el del arte que siguió al

desmoronamiento de la modernidad— ha quedado muy atrás; pero en las artes sigue siendo aquel estilo general al que se refiere la gente cuando le dicen a uno que el posmodernismo está muerto y acabado. Existe ahora, evidentemente, algo llamado filosofía posmoderna (volveremos sobre ello) e incluso, como género separado, la «novela posmoderna»; pero las artes se han vuelto desde entonces mucho más políticas; y en la medida en que el término posmodernismo designaba un estilo artístico como tal, ha quedado ciertamente pasado de moda en los treinta años transcurridos desde que yo utilicé el término por primera vez.

Sin embargo, pronto cobré conciencia de que la palabra que debería haber utilizado no era posmodernismo, sino posmodernidad, ya que lo que tenía en mente no era un estilo, sino un periodo histórico, en el que todo tipo de cosas, de la economía a la política, de las artes a la tecnología, de la vida cotidiana a las relaciones internacionales, habían cambiado irrevocablemente. La modernidad, en el sentido de modernización y progreso, o *telos*, había quedado definitivamente atrás; y lo que yo trataba de hacer, junto con muchos otros, trabajando sin duda con distintas terminologías, era explorar el aspecto del nuevo periodo histórico iniciado alrededor de 1980.

Pero después de mi primer trabajo sobre lo que yo llamaría ahora posmodernidad comenzó a aparecer una nueva palabra, y percibí que era la que faltaba en mi descripción original. El término, junto con su nueva realidad, era globalización; y comencé a percatarme de que era la globalización la que constituía, por decirlo así, la subestructura de la posmodernidad y la base económica de lo que, en el sentido más amplio, la posmodernidad era la superestructura. Mi hipótesis, en aquel momento, era que la globalización era una nueva fase del capitalismo, una tercera etapa, que seguía a la segunda caracterizada por Lenin como la etapa de los monopolios y el imperialismo, y que, aunque seguía siendo capitalismo, tenía diferencias estructurales fundamentales con la etapa que la había precedido, aunque solo fuera porque el capitalismo funcionaba ahora a una escala global sin precedentes en su historia. El lector habrá entendido que la cultura de esa etapa imperialista anterior era, de acuerdo con mi teoría, lo que llamamos

modernidad; y que la posmodernidad se convertiría entonces en una especie de nueva cultura global acorde con la globalización.

Por otra parte, parece evidente que esta nueva expansión del capitalismo en todo el mundo no habría sido posible sin la degeneración y subsiguiente desaparición del sistema soviético y la abdicación de los partidos socialistas que lo acompañaban, dejando abierta la puerta para un capitalismo desregulado sin ninguna oposición o controles eficaces. Al mismo tiempo, el proyecto de modernización política, social y económica imperante durante el siglo XX, organizado en torno a la industria pesada, ya no puede ser el objetivo e ideal de una producción basada en la información y en la tecnología informática. Está surgiendo un nuevo tipo de producción, cuyas posibilidades últimas todavía no entendemos plenamente; y cabe esperar que el examen de la cultura de la posmodernidad, tomando la palabra *cultura* en su sentido más amplio, nos ayude a explorar este nuevo momento en el que vivimos todos nosotros.

Los presentes del tiempo

En mis primeras descripciones de lo posmoderno (que no repudio en absoluto), exponía la transición de lo moderno a lo posmoderno en términos de un creciente predominio del espacio sobre el tiempo. Los clásicos de la modernidad estaban obsesionados, en cierto sentido profundo y productivo, por el tiempo como tal, el tiempo profundo, la memoria, la duración (o la *durée* bergsoniana) e incluso con la jornada eterna desde el amanecer hasta el anochecer del «día de Bloom» de Joyce. Sugería que con la reciente primacía de la arquitectura entre las artes, y de la geografía en economía, el nuevo aspecto dominante de la posmodernidad debía buscarse en el propio espacio, en la zambullida del tiempo como un rasgo subordinado del espacio como tal. Pero este aserto quizá paradójico me obliga a volver al tiempo y la temporalidad, a fin de explicar qué aspecto podría tener un tiempo subordinado al espacio, y qué podría implicar una temporalidad espacial.

En un ensayo anterior, titulado «El fin de la temporalidad», esbozaba, en algo así como una experiencia popular de cultura de masas, no tanto la abolición del tiempo, sino más bien su contracción al momento presente. Arguyendo como síntoma las últimas películas de acción, apuntaba que actualmente se reducen a una serie de momentos presentes explosivos, siendo la aparente trama poco más que una excusa y un filtro, una cadena en la que ensartar esas perlas que son el centro exclusivo de nuestro interés: en ese sentido el tráiler o anuncio suele bastar, ya que ofrece los momentos culminantes de películas que no son esencialmente más que puntos culminantes³. Aquí, en cualquier caso, me gustaría enfrentarme a ese fenómeno –al que llamo reducción al presente o reducción al cuerpo– de una forma más seria, o al menos más filosófica; y propongo caracterizar tales desarrollos temporales tal como aparecen en el terreno de la estética y del gusto, en el de la economía, en los de los conceptos y la fenomenología social y, para concluir, en el terreno de la política misma.

Pero antes debo introducir una advertencia sobre todos los campos que he mencionado, que corresponden a las diversas disciplinas académicas que me parecen periclitadas en las nuevas circunstancias de la posmodernidad y la globalización. En mi trabajo anterior sobre el posmodernismo señalé un fenómeno que denominé pastiche, sugiriendo que se había convertido en un rasgo importante del posmodernismo en las artes: la simulación del pasado y de sus estilos muertos, un poco como el Pierre Menard de Borges, que copiaba *El Quijote* palabra por palabra tres siglos después; o esas fotografías de Sherrie Levine que ofrecen copias idénticas a fotografías famosas de maestros del pasado como obras nuevas, ya que, como en una especie de vuelta de tuerca final, el pastiche posmoderno se extiende a la propia modernidad, y algunos artistas contemporáneos parecen volver a la religión del arte para producir obras cuya estética es todavía la del periodo moderno. Pienso sobre todo en realizadores cinematográficos como Sokurov, Gherman, Elice, Tarr y otros; los pastiches de lo moderno en literatura son mucho menos interesantes.

Pero mucho más importante, en mi opinión, es la regresión a la teoría moderna en el modo de tales pastiches; y ahí el renacimiento vuelve a la propia idea de lo moderno, ya que en el espesor de la posmodernidad es un hecho estadístico que los comentaristas políticos y culturales han vuelto más que nunca al ideal de la modernidad como algo que Occidente puede ofrecer con éxito a las regiones subdesarrolladas del mundo (eufemísticamente llamadas «mercados emergentes»), en un momento en que la propia modernización está claramente tan obsoleta como el dinosaurio. La modernización ofrecida por estadounidenses y soviéticos en sus programas de ayuda extranjera se basaba en la industria pesada y, por consiguiente, ha perdido importancia en una época en la que la producción, profundamente modificada por la tecnología de la información y la relocalización, ha experimentado su propio giro posmoderno.

Por eso espero que podamos evitar los debates ya anticuados sobre la modernidad y en particular sobre el arte moderno, que han generado nuevas reposiciones, a modo de pastiches, de esa vieja subdisciplina de la filosofía llamada estética, virtualmente extinta en la época en que se introducía y desarrollaba la genuina modernidad en las artes. Hay dos formas de captar el significado de la estética como término disciplinario: bien como ciencia de lo bello, o como sistema de las bellas artes. Lo bello, que podía ser una categoría subversiva a finales del siglo XIX –la época del suburbio industrial, en manos de Ruskin y Morris, Oscar Wilde, los simbolistas y los decadentes, el *fin de siècle*–, ha perdido en mi opinión todo poder, como efecto o como ideal, en la era de las imágenes; en cuanto al sistema de las bellas artes, en la posmodernidad ha implosionado y las artes se han plegado y solapado entre sí en nuevas simbiosis, en toda una nueva desdiferenciación de la cultura que, como veremos, hace muy problemático el propio concepto del arte como actividad universal; mi título es, por lo tanto, expresamente irónico. Si el dilema de la antigua estética estaba en la historia y la historicidad de las artes modernas, el del presente se problematiza en la propia singularidad. Ahí es, pues, donde quiero comenzar, antes de pasar revista a otros varios temas –lo económico,

lo social, lo político— a la luz aportada por una nueva concepción de la posmodernidad, que tiene en cuenta tanto la globalización como la singularidad.

1. EL CAMPO DE LA ESTÉTICA

Para un observador distante como soy yo, dos de las características del arte contemporáneo son particularmente llamativas y sintomáticas. La primera es precisamente la desdiferenciación de las diversas artes y medios que acabo de mencionar, ya que hoy día afrontamos en las galerías y museos combinaciones interesantes e inimitables de fotografía, *performance*, vídeo, escultura, que ya no se pueden clasificar bajo ninguno de los viejos términos genéricos como pintura, etcétera, y que de hecho reflejan la volatilización del objeto de arte, la desaparición de la primacía de la pintura al óleo o de caballete, que Lucy Lippard y otros teorizaron hace décadas⁴. Podemos decir que, del mismo modo que la especie llamada pintura al óleo ha desaparecido, también se ha desintegrado el universal genérico del arte, dejando en su lugar las inclasificables combinaciones que afrontamos en un espacio institucional que es el único que les confiere el estatus de arte.

Pero debemos recordar que con la transformación del propio museo en un espacio popular y de cultura de masas, visitado por multitudes entusiastas y que anuncia sus nuevas exposiciones como atracciones comerciales, esos nuevos tipos de objetos de arte están muy lejos de atraer la hostilidad que solían despertar las antiguas obras del período moderno. Por otro lado, a pocas de ellas se les otorgaría probablemente el estatus clásico de las obras más canonizadas de aquel período, y ello en virtud de su propia estructura: ¿cómo contemplar el tiburón muerto de Damien Hirst (1991) del mismo modo que uno contempla una imagen apocalíptica de Max Ernst o el *Guernica* de Picasso? Y aquí no pretendo comparar las cualidades de esas obras o su respectiva «grandeza», para usar un término canónico, sino más bien la estructura de nuestra propia percepción estética, nuestra receptividad hacia el insólito objeto que afrontamos y sobre

el que el calificativo ya habitual de «conceptual» no nos dice mucho. ¿Un acuario imaginario con un tiburón real en él? ¿La paradoja del asesino asesinado? Una mirada distópica a un mundo del que han desaparecido todas las especies vivas, preservadas únicamente en un estéril museo que recuerda la descripción realizada por Edward Glover del mundo del recién nacido como una combinación de unos lavabos públicos y una morgue destruidos por un bombardeo.

Pero de hecho ese objeto de Hirst resulta ser una especie de *collage*: distingo en él al menos tres elementos yuxtapuestos, no a modo de sucesión, uno junto a otro, sino más bien como superposición. Se tiene el propio tiburón muerto, pero el acuario es un objeto distinto; en efecto, el emplazamiento del feroz predador dentro de una pecera doméstica es de por sí un planteamiento tanto chocante. Sin embargo, debemos también registrar la presencia de un tercer componente, en concreto el «título», *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, una pretendida alegoría del significado de la obra, en la que una cosa aparece «imposiblemente» dentro de otra. Pero me parece, como en las proyecciones de Jenny Holzer, que esa portentosa frase o declaración filosófica no está fuera de la obra sino dentro de ella, como otro artículo inserto en el objeto, una especie de pastiche de los letreros o inscripciones de las viejas pinturas, como si la cámara pudiera alejarse un tanto de la imagen a fin de incluir dentro de ella su subtexto.

Eso me permite afirmar no solo que tales obras posmodernas son *collages* en simultaneidad; sino, más aún, que son formas concentradas y abreviadas de ese tipo de artefacto paradigmático, a mi modo de ver, de la práctica artística posmoderna, es decir, la «instalación». El tiburón de Hirst lo es tan plenamente como cualquiera de las obras de, digamos, Robert Gober, cuyos trabajos he examinado en otro lugar, en particular un «texto» que incluye el marco de una puerta, un túmulo aplanado, un paisaje estadounidense tradicional y un espécimen enmarcado de «escritura» posmoderna. Ninguno de esos objetos *es* la obra de arte; la lógica de esta última es relacional y reside presumiblemente en la construcción del espacio mismo, en el que varias dimensiones o aspectos del ser estadounidense se

enfrentan y se cuestionan mutuamente⁵. Ya no se puede decir que tal obra tenga un estilo; esa era una vieja categoría modernista. También sugiere una confluencia de las diversas ramas de un viejo sistema de las bellas artes, pintura, arquitectura, e incluso planificación espacial y decoración interior (solo puedo lamentar la ausencia de la fotografía en mi ejemplo, ya que su transformación de un arte menor en otro mayor es uno de los rasgos más significativos del surgimiento de la posmodernidad). Así, pues, en cierto modo se puede decir que la instalación de Gober es una alegoría no solo de la volatilización del objeto de arte individual, o antigua obra de arte, sino también de las diversas sistematizaciones del arte que la sostenían.

Hasta ahora no he mencionado otro rasgo significativo, que no es exactamente el que caracteriza a las instalaciones de Gober, sino más bien una colaboración en la que varios artistas posmodernos contribuían con algún componente. Viene así a cuento un comentario sobre el lugar de la colectividad en el mundo contemporáneo: ha desaparecido la solidaridad de la vanguardia que presidía tantos famosos *shows* en el pasado. Su relación mutua no solo implica la desaparición de esa vanguardia y sus ambiciones cuasi políticas, sino que reproduce aparentemente la distancia e indiferencia mutua de los objetos en una exposición museística. De hecho, creo que en cierto modo la instalación como forma es una especie de réplica de la forma del nuevo museo en el que se aloja, cuyas transformaciones han sido analizadas por muchos escritores, en particular Baudrillard, subrayando el inesperado atractivo para las masas de esas instituciones, como espacios colectivos y de entretenimiento de masas, con billetes de entrada y colas de espera, en nuevos edificios cuyos arquitectos tienen algo del *glamour* de las estrellas del rock, y cuyas exhibiciones y acontecimientos culturales recuerdan un tanto los musicales o los estrenos cinematográficos ansiosamente esperados. En esta nueva configuración, incluso las pinturas de clásicos como Van Gogh o Picasso recuperan un nuevo lustre; no el de sus orígenes, sino más bien la novedad de marcas comerciales ampliamente publicitadas.

Comisarios artísticos y conceptos

Todo esto sugiere que en nuestra época la vanguardia ha sido sustituida por otro tipo de figura. Si recordamos la caracterización que efectúan los historiadores de la cultura de la figura del director de orquesta del siglo XIX como la del conductor carismático de una colectividad de músicos diversos, que bien podría simbolizar el surgimiento del dictador en la política moderna, así también podríamos aislar de las prácticas del nuevo tipo de museo la figura emblemática del comisario, que ahora se convierte en demiurgo de esas constelaciones flotantes y en disolución de objetos extraños que seguimos llamando arte. Dado que he sido acusado con frecuencia de menospreciar la filosofía en beneficio de ese nuevo tipo inclasificable de escritura y pensamiento llamado teoría, probablemente tengo algo así como una obligación moral de sugerir que lo que ha sustituido a la filosofía en nuestra época, en concreto la teoría, es también quizá una especie de práctica de comisariado artístico, que selecciona piezas nominadas de nuestras diversas fuentes teóricas o filosóficas reuniéndolas en una especie de instalación conceptual, en la que nos maravillamos ante el nuevo espacio intelectual producido momentáneamente (Ese principio se cumple igualmente para los cursos académicos, y contrastaría con las antiguas listas o cánones fijos de clásicos con los nuevos cánones disponibles *ad hoc*. En la filosofía, por ejemplo, se pueden contrastar listas de los grandes filósofos con las colecciones de referencias teóricas reunidas en libros como *El Antiedipo*, *Imperio* o *Border as Method*, de Sandro Mezzadra y Brett Neilson, cada una de las cuales llenaría todo un semestre, cuando no todo un currículo. Si yo fuera comisario literario invitado, podría muy bien organizar un seminario sobre Flaubert con todas sus lecturas favoritas, desde *El asno de oro* hasta Voltaire, por no hablar de sus lectores favoritos como Joyce).

Pero la tarea de los comisarios culturales tiene un aspecto más desagradable que hay que mencionar, y que se puede captar fácilmente mirando las instalaciones o exhibiciones enteras en los nuevos museos posmodernos, con

antepasados distantes y más primitivos en los *happenings* de la década de 1960 (fenómenos artísticos igualmente espaciales e igualmente efímeros). La diferencia reside no solo en la ausencia de humanos en la instalación, y a excepción de los propios comisarios, en los nuevos museos como tales. Reside, pues, en la propia presencia de la institución: todo queda subsumido bajo ella, y de hecho se puede decir que el comisario es algo así como su encarnación, su personificación alegórica. En la posmodernidad ya no vivimos en un mundo a escala humana: las instituciones se han hecho en cierto sentido autónomas, pero en otro trascienden las dimensiones de cualquier individuo, ya sea amo o sirviente; algo que también se puede captar recordando la dimensión de la globalización en la que existen hoy día las instituciones, incluidos los museos. Pero esas instituciones ya no pueden concebirse según las líneas de las máquinas o la fábrica, en términos de lo que se solía llamar «el Estado»: la tecnología de las comunicaciones requiere que pensemos en ellas como instituciones informacionales o inmensas construcciones en el ciberespacio.

Sin embargo, el recuerdo de los *happenings* sugiere otra característica del nuevo arte, en particular de las instalaciones, y también explica por qué esas nuevas «obras» si podemos seguir llamándolas así, ya no son en modo alguno objetos, sean lo que sean, aunque ahora podemos ver un poco mejor lo que son realmente: no son objetos, porque de hecho son *acontecimientos*. La instalación y producciones similares se realizan, no para la posteridad, ni siquiera para la colección permanente, sino más bien para el *ahora* y para una temporalidad que puede ser bastante diferente de la moderna. Por eso es por lo que resulta apropiado hablar de ellas, no como obras o como un estilo, ni siquiera como la expresión de algo más profundo, sino más bien como una estrategia (o una receta): una estrategia o una receta para producir acontecimientos (adelantándonos por un momento a la política, ¿no podemos ver en las grandes movilizaciones instantáneas o «actos multitudinarios relámpago» –las *flash mobs*– un equivalente a tales acontecimientos, bastante diferentes de las conspiraciones revolucionarias del pasado? Síntomas

de una temporalidad diferente, más que signos del surgimiento de algo como el pueblo, por no hablar de la democracia directa...).

Una observación final antes de tratar de decir qué tipo de acontecimientos podrían ser esos *happenings* artísticos posmodernos. Un poco antes mencioné la tecnología: debería añadir que en nuestra era posmoderna no solo usamos la tecnología, sino que la consumimos, y consumimos su valor de cambio, su precio, junto con sus armónicos puramente simbólicos. Del mismo modo que en el periodo anterior el automóvil era consumido tanto por su valor libidinal y sus armónicos simbólicos como por su valor de uso práctico, sucede hoy, pero de una forma mucho más compleja, con los ordenadores e Internet y sus ramificaciones –ya muy integradas en las fantasías políticas utópicas–, que han modificado y suplantado al antiguo consumo artístico y cultural. Ahora consumimos la propia forma de la comunicación junto con su contenido.

Pero esta distinción –entre forma y contenido– me lleva ahora a lo esencial de lo que quería señalar sobre el arte actual, en una era que es no solo posmoderna, sino también teórica. El gran autor de ciencia ficción Stanislaw Lem escribió en una ocasión una serie de reseñas de libros imaginarios del futuro, que ni él ni ningún otro escribirían nunca. Era un gesto profético que demostraba que se puede consumir la idea de un libro con tanta satisfacción como el propio libro.

¿Cómo caracterizar el espíritu de las nuevas obras? Quiero volver a esa vieja categoría de la crítica de arte que invocaba la inspiración, la *Einfall*, la «idea» para una obra, y adaptarla a esta nueva producción para la que la «idea» es una especie de descubrimiento técnico, o quizá un invento en el sentido de los artilugios de los obsesos o chiflados inventores solitarios. El arte se genera hoy día mediante una única idea brillante, que combinando forma y contenido, puede repetirse *ad infinitum* hasta que el nombre del artista cobra una especie de contenido propio. Como ejemplo, cabe mencionar la concepción por el artista chino Xu Bing de la idea de reunir yuxtaposiciones de líneas o pinceladas que evocaban los auténticos caracteres chinos, pero que carecían de todo significado: podríamos pensar en palabras sin sentido o en los *zaum* futuristas

del lenguaje artificial de Jlebnikov, pero esos fenómenos occidentales no equivalen realmente a la dimensión visual del sistema chino.

Era, pues, una notable concepción o *Einfall*, o un descubrimiento genial si se prefiere, con tal que se entienda que no constituía una innovación formal ni la elaboración de un estilo, ni era autorreferencial en el sentido moderno, ni siquiera estético en el sentido de alterar o distanciar la percepción o intensificarla. Dicen que el título original de Xu Bing —«hojas del cielo»— tiene resonancias en la tradición china y puede tomarse, más que como una mera alusión, como todo un comentario sobre esta última. Del mismo modo, la mayor parte del posmodernismo se puede entender como una especie de comentario sobre la modernidad, como una tradición formal que comenta a otra: simulacros de significados compatibles con el análisis que estoy proponiendo.

Permitaseme ofrecer otro ejemplo, esta vez literario, particularmente exitoso e inesperado: *Remainder*, de Tom McCarthy, narra los esfuerzos de un hombre que ha olvidado su pasado por reconstruir hasta el mínimo detalle fragmentos de lo que él cree que son sus memorias; esos fragmentos, que quizá constituyan el trasfondo de acontecimientos que ha olvidado, se convierten, junto con su reconstrucción, en verdaderos acontecimientos. Ahí tenemos el comentario de acontecimientos o no acontecimientos posmodernos sobre los acontecimientos narrativos de otra época, la moderna; y de paso ilustra la tesis sobre la temporalidad que pretendo presentar aquí, la idea de que la singularidad es un puro presente sin pasado ni futuro.

Excepciones

Diré un par de cosas más. Por un lado, esas obras son acontecimientos formales irrepitibles (en su puro presente, por decirlo así); no conllevan la invención de una forma que pueda usarse de nuevo una y otra vez, como la novela naturalista, por ejemplo. Tampoco existe ninguna garantía de que su autor haga nunca ninguna otra cosa tan buena o tan valiosa (no pretendo ofender a ninguno de esos ilustres artistas); en cualquier

caso, esas obras no forman parte de un estilo personal, ni son partes constituyentes de una obra total. El diccionario nos ofrece la siguiente acepción de la palabra *artilugio*: «Cualquier pequeño dispositivo utilizado en secreto por un mago al realizar sus trucos»; aunque quizá no sea su mejor caracterización, apunta a la invención momentánea de un dispositivo que nos sorprende, pero que solo se puede utilizar una única vez y hay que olvidarlo en cuanto se haya realizado el truco (una singularidad).

Intentaré presentar una fórmula diferente, inspirada en las observaciones anteriores sobre el consumo de tecnología. Pretendo sugerir que con ello la forma de la obra se convierte en su contenido; y que lo que consumimos en tales obras es la propia forma: en *Remainder*, muy explícitamente, se trata de la propia construcción de la obra, prácticamente *ex nihilo*. Una vez más, debo insistir en que la especificidad de tales acontecimientos de-una-sola-vez no se capta adecuadamente si los emparentamos con esos textos modernos que he llamado autorreferenciales, que de algún modo «trataban» de sí mismos. Quizá podríamos sugerir que en los textos modernos se constata un esfuerzo por identificar forma y contenido tan plenamente que no podamos distinguir realmente una del otro; mientras que en los posmodernistas se debe alcanzar una separación absoluta antes de que la forma se repliegue en el interior del contenido.

La cuestión es si podemos llamar «conceptual» a ese arte en un sentido ahora más antiguo y, por lo tanto, más tradicional. Entiendo el arte conceptual como la producción de objetos físicos que flexionan las categorías mentales enfrentándolas entre sí; pero esas categorías, ya podamos expresarlas o no, son de algún modo formas universales, como las categorías de Kant o los momentos de Hegel; y los objetos conceptuales son, por consiguiente, algo así como antinomias o paradojas o *koans* [budismo zen] en el terreno verbal-filosófico: ocasiones para una práctica meditativa.

El neoconceptualismo posmoderno es algo muy distinto. Con Xu Bing y la producción artística posmoderna de la que lo considero paradigmático, me parece que la situación es totalmente diferente. Sus «textos» están, por así decirlo,

empapados de teoría –son tan teóricos como visuales–, pero no ilustran una idea; no llevan al límite una contradicción, ni tampoco obligan a la mente a seguir inexorablemente a los ojos a través de una paradoja o una antinomia, en la gimnasia de un ejercicio conceptual. Ahí hay un concepto, pero es singular; y ese arte conceptual –si es que lo es– es nominalista más que universal. Hoy día consumimos, por lo tanto, no la obra, sino la idea de la obra, como en las reseñas imaginarias de Lem; y la obra misma, si todavía la podemos llamar así, es una combinación de teoría y singularidad. No es material –la consumimos como idea más que como una presencia sensorial– y no está sometida al universalismo estético, en la medida en que cada uno de esos artefactos reinventa la propia idea del arte de una forma nueva y no universalizable, por lo que resulta incluso dudoso si podemos utilizar el término general de arte para tales acontecimientos singulares.

Interludio culinario

No he olvidado que prometí extraer algunas analogías e incluso relaciones entre este nuevo tipo de arte y otras prácticas contemporáneas, como un nuevo tipo de economía posmoderna. Pero no me puedo resistir a insertar aquí un ejemplo de un tipo distinto de acontecimiento estético posmoderno. Será breve, como exigidas son las raciones que nos ofrece. Me refiero a la cocina posmoderna, ejemplificada por el famoso (y ahora en trámites de reapertura) restaurante El Bulli de Ferran Adrià y su cocina «molecular» (a él no le gusta el término). Los treinta y cinco platos que componen una comida en El Bulli tienen todos un aspecto desacostumbrado (o si parecen familiares, uno se sorprende al probarlos). Ya no son objetos naturales, o quizá debería decir que ya no son objetos realistas, sino más bien abstracciones de lo natural; el *sabor* de los espárragos, por ejemplo, o el de las berenjenas o los caquis, se ha separado del cuerpo de su contenedor natural y aparece con una nueva textura y forma: no solo la famosa espuma (cuyo apogeo en El Bulli se remonta a un periodo anterior, creo), sino pequeñas huevas de caviar, o bolas de melón, líquidos, bizcochos, hojaldres y cosas

parecidas. Las nuevas formas son importantes de por sí, y cada nuevo artículo es registrado no solo en una receta escrita e informatizada, aunque creo que raramente se vuelven a cocinar después de una temporada, sino mediante fotografías: es la imagen lo que se preserva, y uno consume la imagen, junto con la idea; de hecho, consume una conjunción de elementos, en lo que es, como el propio arte posmoderno, un acontecimiento único.

Los viejos alimentos, ya sea en el realismo de la cocina clásica o en la modernidad de la nueva variedad, eran todavía clasificables bajo los grandes universales: pescados, carnes, verduras, especias, etcétera. Los experimentos de El Bulli –esos piscobolabis de astronautas, como se los ha llamado– no son meros ejercicios tecnológicos y científicos en los que se ponen a prueba los límites de la transformación de los alimentos naturales, así como los del sistema gustativo humano; son también experimentos de lenguaje, en los que se pone a prueba la relación entre palabra y cosa y entre lo universal y lo particular. O quizá es más bien la propia relación entre pensamiento y lenguaje la que se somete a escrutinio, así como la capacidad del universal de controlar nuestro sistema de denominación. En cualquier caso, los platos de Ferran Adrià plantean el problema de la singularidad de forma dramática, por reproducibles que puedan ser. Emergen de una nomenclatura y un esquema de clasificación que ha durado miles de años, para enfrentarnos con una singularidad que es también un acontecimiento; por eso plantean problemas filosóficos que parecen ser nuevos, síntomas extraños de una mutación histórica insospechada.

2. EL CAMPO DE LA ECONOMÍA

Esos síntomas exigen ahora ser inventariados y examinados de una manera más detallada; tampoco es este o aquel prejuicio dogmático el que le lleva a uno a asumir que un cambio fundamental o estructural dejará necesariamente su marca sobre la economía como tal, sean cuales sean los demás niveles de la vida social que pueda dejar intactos por el momento, y dejando a un lado toda la cuestión sociometafísica de las

últimas causas y efectos o «instancias determinantes en último término». De hecho, me parece cada vez más obvio que ninguna descripción de lo posmoderno puede omitir la centralidad de la economía posmoderna, que se puede caracterizar sucintamente como el desplazamiento de la antigua producción industrial por el capital financiero.

Sigo a Giovanni Arrighi en cuanto a entender el surgimiento de una fase de capital financiero como proceso cíclico: como lo dijo memorablemente Fernand Braudel, «al alcanzar la fase de expansión financiera», cada desarrollo capitalista «anuncia en cierto sentido su madurez»; el capital financiero «es un signo otoñal». Las tres fases cíclicas de Arrighi pueden entonces resumirse del siguiente modo: la implantación del capitalismo en una nueva región; el desarrollo y gradual saturación del mercado regional; el recurso desesperado de un capital que ya no encuentra inversión productiva a la especulación y los beneficios «ficticios» del mercado de valores. Pero la de Arrighi es una historia que sigue los saltos discontinuos del capital, como una plaga, de un centro presente a un centro futuro: Génova, los Países Bajos, Gran Bretaña y, en último término, Estados Unidos. Con la globalización, esa búsqueda de territorios nuevos parecería haber llegado a su fin y, con ello, a cierta crisis prácticamente terminal.

En cualquier caso, y por muy supersimplificada que puede resultar esta «narración lineal» y su demasiado predecible resultado, al menos se puede asegurar que nuestro propio momento de capital financiero conlleva un nuevo tipo de abstracción. Marx analizó el capitalismo industrial como un proceso de abstracción en el que el producto útil se convertía en el valor abstracto de la forma mercancía, y tipos concretos de habilidades y trabajos se transformaban en «trabajo abstracto». Pero ahora, con el llamado capitalismo de los accionistas, la empresa familiar se convierte en un valor en los mercados bursátiles, la naturaleza del producto queda borrada por su rentabilidad, y las fichas del llamado capital ficticio se intercambian en la acumulación de nuevos tipos de capital, que solo cabe pensar como capital al cuadrado. Esa evolución tiene sus síntomas culturales, que son quizá instancias

más dramáticas que las de tipo financiero, más arcano. Así cabe decir que las abstracciones del arte moderno reflejaban las abstracciones en primer grado de la propia forma mercancía, como objetos que perdían su valor de uso intrínseco y eran sustituidos por un tipo diferente de moneda social: los espiritualismos modernos competían con los materialismos modernos en la explicación de los «misterios teológicos» (expresión de Marx) de ese nuevo mundo objeto.

Pero junto con el giro especulativo, vuelve al arte cierto realismo: es, no obstante, el realismo de la imagen, de la fotografía y de la llamada «sociedad del espectáculo». Es ahora la abstracción de segundo grado, en la que solo se invita a ocupar un lugar y ofrecer su apariencia a simulacros de cosas. De ahí, simultáneamente, la proliferación en la teoría de la especulación semiótica y de una miríada de conceptos del signo, el simulacro, la imagen, la sociedad del espectáculo, inmaterialidades de todo tipo, incluyendo las actuales ideologías hegemónicas de la lengua y la comunicación. Pocas de ellas anticiparon, empero, la reflexión sobre sus propios recovecos en lo Real que iba a ofrecer pronto el capitalismo financiero.

Títulos valores ficticios

Aquí solo puedo dar una única ilustración de ese proceso, aunque central y muy significativa, y es la extraña e insólita mutación de la inversión tradicional en seguros a los llamados derivados financieros. Se trata efectivamente de una auténtica mutación, la transformación del viejo mercado de futuros —un resto de un sector agrícola aún más arcaico que la industria pesada— en algo no solo rico y extraño, sino también incomprensible. Los derivados han sido desde hace tiempo la innovación más visible (y escandalosa) del capitalismo financiero, y han atraído aún más atención desde el crac de 2008, del que, para muchos, fueron cuando menos una causa parcial. Otras novedades —como la negociación de alta frecuencia [*high-frequency trading*]— han sido objeto de muchos debates recientes, y ciertamente tienen una relevancia fundamental en las temporalidades del capitalismo tardío. Pero los

derivados son un objeto (o «instrumento financiero», como se denominan tales productos) tan peculiar que merecen atención de por sí como un tipo de estructura paradigmática.

No es posible proyectar un concepto de los derivados, por razones que aparecerán pronto; cualquier ejemplo de los derivados será, por lo tanto, no ejemplar y diferente de cualquier otro. Y, sin embargo, un modelo muy simplificado extraído de uno de los mejores libros sobre el asunto puede permitir hacerse una idea de ellos y de su indisoluble relación con la globalización. Sus autores imaginan una corporación estadounidense que firma un contrato para suministrar diez millones de teléfonos móviles a una filial brasileña de una firma sudafricana⁶. La arquitectura interior del dispositivo será fabricada por una empresa germano-italiana; la carcasa, por un fabricante mexicano, y una empresa japonesa suministrará los demás componentes. Ahí tenemos al menos seis monedas diferentes, cuyos tipos de cambio fluctúan constantemente, como es norma en la globalización actual. El riesgo de variaciones imprevistas entre esos tipos de cambio será entonces cubierto por una especie de seguro, que combina seis o siete contratos diferentes; y es todo ese paquete el que constituirá el «instrumento financiero» que es el derivado único en cuestión. Obviamente, la situación (y el «instrumento») será siempre mucho más complicada, pero lo que queda claro es que, aun tomando el antiguo mercado de futuros sobre las cosechas como una especie de antepasado simplificado y primitivo, nunca puede haber otro derivado como este en cuanto a su estructura y requerimientos. De hecho, se parece más a un acontecimiento único que a un contrato, que es algo con una estructura estable y un estatus jurídico. Por otra parte, como señalan esos autores, solo se puede examinar y analizar *ex post facto*, de forma que, para el conocimiento, ese «acontecimiento» solo existe en el pasado. Los autores concluyen con pesimismo que nunca podrá haber una auténtica regulación de tales transacciones, ya que cada una de ellas es radicalmente diferente: dicho con otras palabras, en realidad no puede haber leyes que moderen la dinámica de ese tipo de instrumentos, que una autoridad tan

notoria como Warren Buffet ha calificado como el equivalente financiero a una bomba nuclear.

Los derivados son simplemente, desde otra perspectiva, una nueva forma de crédito y, por lo tanto, una forma nueva y más complicada de lo que Marx denominaba «capital ficticio»; esto es, dinero bancario que no se puede convertir del todo en la cosa real (de ahí el desastre de los «pánicos bancarios») y que representa una «reclamación de capital» o una «reclamación de dinero», más que verdadero dinero o capital; pero eso no significa que sea irreal, ya que «la acumulación de tales “derechos” surge de la acumulación real».

Lo más confuso a este respecto no es solo la cosa misma, sino también la palabra *ficción* (o *ficticio*), que comparte, con otros términos como *lo imaginario*, el misterio ontológico de algo que es y no es al mismo tiempo: esto es, comparte el misterio del futuro, y dentro de un momento examinaremos las dimensiones temporales del problema. Baste decir que, si los derivados comparten esa peculiaridad filosófica con todas las formas de crédito, sin embargo, representan algo así como un salto dialéctico de la cantidad a la cualidad, y una transformación tan central para el sistema –tan trascendental en sus consecuencias– como para ser considerada históricamente un nuevo fenómeno en sí, sea cual sea su genealogía.

Pero antes de reflexionar sobre esta esa dimensión temporal de los derivados, vale la pena entretenerse algo más en sus funciones como *locus* de inconmensurabilidades, e incluso como el mismísimo vínculo entre realidades en un mundo de diferenciaciones incalculablemente numerosas y complejas. En nuestro propio ejemplo (*ficticio*), múltiples nacionalidades y procesos de trabajo, múltiples tecnologías, formas incomparables de vivir el trabajo y de modos de vida, por no hablar de las múltiples monedas que hemos mencionado al principio (en cuanto que el valor internacional de cada moneda es función de todas las demás dimensiones): innumerables realidades profundamente distintas no relacionadas entran en relación durante un momento en el derivado. La diferencia relaciona, como he dicho en otro lugar: el derivado es el paradigma mismo de la heterogeneidad, incluso de la que se

da en el núcleo de ese proceso homogéneo que llamamos capitalismo. De hecho, no estoy lejos de creer que el increíble éxito en nuestra época del término *heterogeneidad* deriva precisamente de tal amalgama, en la que distintas dimensiones, no solo cuantitativamente distintas, sino cualitativamente inconmensurables –distintos espacios, distintas poblaciones, distintos procesos de producción (manual, intelectual o inmaterial), distintas tecnologías, distintas historias–, entran en relación mutua, aunque sea de modo efímero.

Lo real, ya estamos convencidos, se ha vuelto radicalmente heterogéneo, si no inconmensurable; pero al mismo tiempo tenemos que esforzarnos por liberarnos igualmente de la equívoca homogeneidad del pensamiento –debemos escupir sobre Hegel, como dijo una famosa feminista italiana– y debemos hacer la guerra, siguiendo la forma de Lyotard, no solo a la totalidad, sino a la propia homogeneidad, como si fuera el paradigma del idealismo como tal. Pero conviene añadir una nota de advertencia, contenida en el decisivo término de *subsunción* acuñado por Marx. Subsunción significa convertir las heterogeneidades en homogeneidades, subsumirlas bajo abstracciones (que son por definición idealismos), estandarizar la multiplicidad del mundo y convertirlo en esa cosa terrible que habría que evitar a cualquier precio, en concreto el Uno como tal.

Pero la subsunción no es solo un vicio de pensamiento, es real. Es el capital que absorbe heterogeneidades y las convierte en parte de sí mismo, que totaliza el mundo y lo convierte en el Uno. La única cosa que no puede subsumir, al parecer, es la propia entidad humana, para la que quedan reservados los atractivos términos teóricos de *exceso* y *resto* (¿pero no es «lo poshumano» el último esfuerzo por absorber incluso ese resto indivisible?).

Futuros efímeros

Sin embargo, por encima y más allá de esta, por decirlo así, heterogeneidad sincrónica, que la subsunción intenta dominar y controlar bajo alguna homogeneidad más compleja, hay que reconsiderar lo temporal, particularmente a la

luz de su paradójica situación en el proyecto actual, ya que, como he venido argumentando, en el propio centro de cualquier esclarecimiento de la posmodernidad o capitalismo tardío debe hallarse el fenómeno históricamente extraño y único de la volatilización de la temporalidad, una disolución del pasado y el futuro, una especie de encarcelamiento contemporáneo en el presente – *reducción al cuerpo* lo llamé en otro lugar–; una pérdida de historicidad existencial pero también colectiva, de tal modo que el futuro se desvanece como impensable o unimaginable mientras que el pasado se convierte en imágenes polvorizadas al estilo de Hollywood de actores con pelucas y cosas parecidas. Evidentemente, este es un diagnóstico político tanto como existencial o fenomenológico, ya que pretende encausar nuestra parálisis política actual y nuestra incapacidad para imaginar, por no hablar de organizar, el futuro y el cambio futuro.

Pero la ilustración o símbolo o alegoría de todo esto son de nuevo los derivados, los viejos mercados de futuros que, de hecho, implicaban apuestas sobre el futuro, el futuro de la carne, el algodón y el grano. Así, pues, aunque los derivados puedan ser más complejos, en el sentido de que parecen ser apuestas sobre apuestas, más que sobre cosechas reales, ¿no existe en ellos una dimensión de futuridad que contradice y refuta ese diagnóstico temporal o incluso político? Es obvio que la deconstrucción de la posmodernidad en términos de una predominancia del espacio sobre el tiempo no puede significar nunca, para los seres temporales que somos, la abolición total de la temporalidad, por melodramáticamente que pueda yo haber escenificado nuestra actual situación temporal en el ensayo al que me refería antes. Aquí tenemos que ver más bien con una indagación sobre el estatus del tiempo en un régimen de espacialidad; y eso significará no la temporalidad cosificada o espacializada de Bergson, sino más bien algo parecido a la abolición, o al menos la represión, de la historicidad.

Pero ¿qué es en cualquier caso la historicidad o la auténtica futuridad? Podemos estar seguros de que no es una ansiedad desventurada acerca de un futuro distópico; esas fantasías hay que tratarlas en otra rama de la psicopatología social. Tampoco implica una u otra creencia

religiosa o milenaria en una redención futura. Sin embargo, en nuestro actual sistema social compiten varias visiones existenciales del futuro. Los hombres de negocios y los economistas tratan de apropiarse del futuro mediante múltiples escenarios contruidos a partir de una combinación de las motivaciones y tendencias humanas e institucionales: esa es más bien una futuridad a corto plazo, organizada en torno a categorías de éxito o fracaso que no me parecen particularmente relevantes para grandes colectividades humanas. Para Heidegger, en cambio, la historia y su futuro es en gran medida una cuestión de misión generacional, el llamamiento o vocación de una nueva generación específica en una nación determinada: esta puede no ser hoy día una noción particularmente relevante, pero su propia ausencia es reveladora (y tiene mucho que ver con la desaparición de las vanguardias, ya sean artísticas o políticas). A mí mismo me parece que, por el momento y en nuestra situación histórica actual, solo se puede volver a despertar un sentido de la historia mediante una visión utópica más allá del horizonte de nuestro actual sistema globalizado, que parece demasiado complejo para pensarlo como representación. Sea como sea, me parece claro que una historicidad genuina se puede detectar por su capacidad de comunicar energía a la acción colectiva, y que su ausencia se ve traicionada por la apatía y el cinismo, la parálisis y la depresión.

Pensemos, si no dialéctica, al menos psicoanalíticamente; y pensemos en las futuridades posmodernas como compensaciones por un tiempo presente paralizado en sus protensiones y retenciones (para usar el lenguaje de Husserl) e incapaz de proyectar programas vigorosos para la acción y la praxis con su propio impulso. Ahí caben, sin duda, cualquier número de fantasías y obsesiones culturales, que merecen atención por sí mismas; pero los futuros de los derivados –los futuros del capital financiero en general, atrapado en ese círculo vicioso en el que el capitalismo no puede existir sino creciendo y acumulando, expandiéndose y produciendo nuevo capital a partir de sus operaciones– son excepcionales en su singularidad: futuros efímeros, efectos de una sola vez como los textos posmodernos; futuros cada uno de los cuales es un acontecimiento más

que una nueva dimensión o elemento, tal como uno hablaría de elementos naturales como el agua o el aire. Todos los futuros son ficticios, sin duda, en el sentido en el que hemos utilizado la palabra, al mismo tiempo que son inexorable y constitutivamente impredecibles, imposibles de anticipar y contingentes en su imprevisibilidad. Pero la actual obsesión de los economistas por el «riesgo» nos anuncia nuevas ansiedades históricas, que pueden ser más fáciles de pensar en términos de regímenes de valor.

De hecho, es hacia esa área general de la brújula hacia la que nos encaminan Dick Bryan y Michael Rafferty en su *Capitalism with Derivatives*, un libro interesante y en ocasiones deslumbrante⁷. Su contexto es el sistema financiero mundial como tal, hasta ahora estabilizado por diversas monedas nacionales hegemónicas (la libra británica y después el dólar estadounidense) y su relación constitutiva con el oro como estándar universalmente aceptado (o patrón de «confianza», como le gusta decir a la gente de riesgo). La historia del final de aquella época con la derogación por Nixon del Acuerdo de Bretton Woods en 1971 es bien conocida, y nos introdujo míticamente en un periodo en el que el valor flota libremente y, sin embargo, de forma ordenada, debido a la «confianza» en Estados Unidos y su poder hegemónico. Pero lo que ahora llamamos globalización modificó esa estabilidad, aunque solo fuera debido a la ampliación de su ámbito a una escala auténticamente global, lo que equivale a decir la reentrada de otras monedas rivales como el euro y el renminbi chino, tras el final de la Guerra Fría. Las desregulaciones de Reagan-Thatcher, la economía posmoderna o neoliberalismo, no son tanto causa de la «inestabilidad» del valor y su «flotación» más agitada como una reacción frente a ellas por parte de las grandes empresas.

Esa es la situación en la que Bryan y Rafferty nos presentan una proposición asombrosa, en concreto, que en el actual sistema de «tipos de cambio variables y en ocasiones volátiles», los derivados han «desempeñado un papel semejante al que desempeñaba el oro durante el siglo XIX»⁸. En un sistema de monedas nacionales relativizadas, cada derivado, como combinación única y momentáneamente definitiva de esos

valores de las monedas, actúa como un nuevo estándar de valor y, con ello, como un nuevo Absoluto. Se parece un poco a la idea de Malebranche del ser del universo: solo Dios puede mantener su existencia, pero para ello debe reinventarlo en cada instante. Esta es la última conclusión lógica de la paradoja de los derivados: no que cada uno de ellos sea un nuevo comienzo, sino que cada derivado es un nuevo presente del tiempo. No produce futuro por sí mismo, solo otro presente, diferente. El mundo del capital financiero es ese presente perpetuo, pero no es una continuidad; es una serie de acontecimientos singulares.

Podemos volver a nuestra ilustración anterior, en la medida en que el texto posmoderno —un término más neutral que el de obra—, o el efecto de singularidad artística posmoderno, si se prefiere, es tan único como ese único instrumento financiero de-una-sola-vez llamado derivado. Ambos son, al menos en parte, resultado de la situación de globalización, en la que múltiples determinantes en constante transformación, con diferentes velocidades, hacen problemática cualquier estructura estable, a menos que sea simplemente un pastiche de formas pasadas. El mercado financiero mundial se refleja en el mercado mundial del arte, abierto por el final de la modernidad y su canon eurocéntrico de obras maestras, junto con la teleología implícita o explícita que lo vertebraba. Ahora, evidentemente, todo es posible, pero solo bajo la condición de que acepte su tránsito efímero y consienta existir solo por un breve momento, como un acontecimiento más que como un objeto duradero.

3. EL CAMPO DE LAS IDEAS

Pero ya es hora de decir qué significa realmente ese término misterioso de la *singularidad*, qué es y dónde se puede encontrar. Creo que en la vorágine de los debates actuales podemos distinguir y aislar al menos tres usos (o quizá cuatro). En primer lugar, estaría el uso científico de la palabra, aunque para mí no está del todo claro si significa algo que está más allá de las leyes físicas tal como las conocemos o algo anómalo que todavía no ha sido explicado por los científicos

(pero que finalmente caerá bajo alguna ley científica ampliada, todavía sin teorizar). Lo más útil a este respecto es la noción de acontecimiento singular, como un agujero negro que, como acabamos de bosquejar en la dinámica financiera de los derivados, está en la frontera entre cierto tipo de acontecimiento irreplicable en el tiempo y una estructura única que puede presentarse solo una vez, pero que, aun así, es un fenómeno susceptible de análisis científico.

En la ciencia ficción esto se ha convertido claramente en la ambigüedad dominante, pero más que con los agujeros negros y las partículas subatómicas de los físicos, está vinculado con los ordenadores y la inteligencia artificial. Ahí la singularidad se proyecta como salto o mutación evolutiva de algún tipo, algo que puede ser distópico o utópico según el contexto. Ray Kurzweil se ha hecho famoso por su predicción de una singularidad muy concreta, la de la fecha en la que, como en la película *Terminator*, la inteligencia artificial se pondrá al nivel de los agentes humanos y los superará, y entraremos en una era totalmente nueva, cuyas luchas heroicas han sido narradas en innumerables películas y series de televisión. Ese tipo de singularidad es el auténtico epítome del regreso de lo reprimido, de un futuro que no somos capaces de imaginar, pero que insiste en marcar su inminencia con una ansiedad de pesadilla. La singularidad distópica sería el surgimiento de una especie mecánica que trasciende lo humano en su inteligencia (y malignidad), como en la serie *Terminator* o en *Battlestar Galactica*. Utópico sería entonces el surgimiento de lo poshumano en la especie hasta entonces humana, una especie de mutación del ser humano en un nuevo híbrido o androide de inteligencia sobrehumana dentro de nuestra propia naturaleza humana. Pero debería añadir lo que ha señalado Kate Hayles, en concreto, que, según los términos con los que he descrito los derivados, ya hemos alcanzado ese futuro, en la medida en que solo los ordenadores pueden diseñar formaciones tan complejas, que ninguna inteligencia humana individual puede abarcar y que, por lo tanto, no habrían sido posibles antes del surgimiento de la tecnología de la información⁹.

Por otra parte, vale la pena también detectar en esas visiones una modernidad residual, en el

sentido de que la modernidad en las artes, así como en la política, ya planteaba una mutación de la vida humana y presagiaba ese advenimiento de inmensas revoluciones mentales y físicas. Teleologías visionarias, la modernidad del «¡Rehagámoslo!» [Pound], de trascendencias radicales del pasado y de la tradición, el surgimiento de nuevas formas de percepción y de experiencia –e incluso, en la política de vanguardia, el surgimiento de nuevos tipos de ser humano–, todos esos rasgos marcaban el utopismo de la modernidad; y como he dicho, las pesadillas posmodernas o poshumanas pueden ser simplemente el regreso de lo reprimido por esa temporalidad e historicidad sofocadas: las visiones de un tiempo futuro de disturbios tienen su relación dialéctica con la política anarquista del Ahora y del momento sin tiempo. Ambas son seguramente preferibles a la seguridad engréida y satisfecha de sí misma sobre el fin de la historia predicado actualmente por nuestros ideólogos.

¿Razón cínica?

Llegamos finalmente (o al menos en tercer lugar) a la idea de singularidad en filosofía y, por extensión, en la teoría social y política. Ahí nos encontramos con una auténtica sobreacumulación, dada la multitud de brazos que enarbolan la bandera de una supuesta filosofía posmoderna. Quiero insistir en que el presente análisis no es filosofía como tal, ni tampoco es exactamente un juramento de lealtad a lo posmoderno: una vez más, pretendo describir síntomas históricos más que mostrar mis propias posiciones; y quiero documentar la proposición de que hemos entrado, de hecho, no en una era totalmente nueva, sino en una nueva o tercera etapa globalizada del capitalismo como tal.

Así, pues, las posiciones filosóficas posmodernas que quiero describir no deben entenderse como mis predilectas, aunque en la medida en que constituyen la *doxa* u opiniones predominantes sobre el momento actual, no soy evidentemente inmune a su influencia y atracción, como no lo es cualquier otro que participe activamente en la vida y la cultura de este periodo. La filosofía posmoderna se suele asociar en general

con dos principios fundamentales, en concreto el antifundamentalismo y el antiesencialismo. Estos se pueden caracterizar, respectivamente, como el repudio de la metafísica, esto es, de cualquier significado último de la naturaleza o el universo, y como la lucha contra cualquier idea normativa de la naturaleza humana (quizás se pueden añadir a esos dos principios el constructivismo y cierto historicismo). En general es tachada por sus adversarios –la mayoría de ellos modernos, aunque los haya también con inclinaciones espiritualistas– de relativismo.

En cierto sentido, muchos de los modernos también creían en esas cosas (la mayoría de ellas, por ejemplo, se podían encontrar en el existencialismo sartreano). Pero, en su mayoría, los modernos tendían a expresar tales principios con acentos de angustia o patetismo. El grito de batalla de Nietzsche sobre la muerte de Dios era su consigna, junto con varios lamentos sobre el desencanto del mundo y varias valoraciones puramente psicológicas sobre la alienación y el dominio de la naturaleza. Lo que distingue a la filosofía posmoderna, en mi opinión, es la desaparición de toda esa angustia y patetismo. Nadie parece echar ya de menos a Dios, y la alienación en una sociedad de consumo no parece ser una perspectiva particularmente dolorosa o creadora de tensión. La metafísica ha desaparecido del todo, y si los destrozos del mundo natural son aún más severos y obvios que durante el periodo anterior, los ecologistas realmente serios –del tipo radical y activista– se esfuerzan por combatirlos política y prácticamente, sin ningún asombro filosófico ante tales depredaciones por parte de corporaciones y gobiernos, en la medida en que unas y otros solo se dejan llevar por sus instintos innatos. Con otras palabras, ahora nadie se sorprende por las maquinaciones o actividades del capitalismo globalizado: algo que la vieja filosofía académica nunca se ocupó de mencionar, pero que los posmodernos dan por supuestas en lo que bien podría llamarse Razón Cínica. Ni siquiera la creciente miseria y el regreso de la pobreza y el desempleo a escala masiva en todo el mundo son motivo de extrañeza para nadie, siendo un resultado tan claro de nuestro propio sistema político y económico y no de los pecados de la raza humana o de la fatalidad de la vida

sobre la tierra. Con otras palabras, estamos tan totalmente sumergidos en el mundo humano, en lo que Heidegger llamaba lo óntico, que tenemos poco tiempo para lo que a él le gustaba llamar la cuestión del Ser.

Pero ahora tenemos que preguntarnos sobre el lugar de la singularidad en todo esto, y argumentaré que se encuentra en el debate filosófico sobre los universales, algo que quizá sea mejor ilustrar antes social y políticamente. El caso práctico más dramático del debate sobre los universales puede encontrarse en las áreas del feminismo y la preferencia de género, ya que proclamar derechos universales para las mujeres supone necesariamente desafiar las culturas en las que se prescribe para ellas un estatus subordinado. Tales culturas atribuyen una esencia subordinada a las mujeres, y son, por lo tanto, esencialistas en los aspectos más fundamentales. Pero el problema filosófico reside precisamente ahí, en el hecho de que la doctrina de los derechos humanos universales es de por sí una doctrina sobre universales y es, por lo tanto, también, implícitamente, esencialista. Siempre nos vemos sorprendidos, en Estados Unidos, cuando mujeres de otras culturas repudian el feminismo estadounidense como un arma de su política exterior en la que se combina una cuestión puramente cultural con un componente intrínseco del imperialismo y opresión estadounidenses; en ese debate resucitan y se inflaman de repente todas las viejas controversias sobre la modernidad y el progreso histórico. Pero se trata de un proceso dialéctico, en el que las nuevas culturas de la rebelión institucionalizan nuevas normas culturales que, siendo a su vez opresivas y hegemónicas, suscitan el mismo tipo de lucha que se libraba contra los viejos universales. La afirmación por nuevas colectividades de su propia unicidad y singularidad, que a menudo parece cobrar la forma de un renacimiento religioso, socava así el propio ideal de singularidad, que queda reducida a un asunto puramente individual.

Sin embargo, esa pugna social y política mantiene también su forma filosófica, ya que la cuestión de los universales, que es también la de las singularidades (no de particularidades), estuvo en el centro de la vieja controversia medieval

sobre el nominalismo, que aseguraba que los universales eran poco más que palabras y abstracciones verbales, *flatus vocis*, sin relevancia en el mundo de las cosas y objetos verdaderamente individuales, un mundo de singularidades. La singularidad, con otras palabras, propone algo único que se resiste a lo general y universalizante (por no hablar de lo totalizante); en ese sentido, el concepto de singularidad es de por sí singular, ya que no puede tener un contenido general, y es meramente una designación para lo que se resiste a toda subsunción bajo categorías abstractas o universales. La propia palabra lleva dentro de sí el perenne grito existencialista contra el sistema y la feroz resistencia anarquista frente al Estado.

El combate contra los universales es así una lucha contra normas hegemónicas y valores institucionales, ya sean culturales o jurídicos, ya que la posición posmoderna se puede resumir en la convicción de que los universales son inevitablemente normativos, y, por lo tanto, opresivos y restrictivos para individuos y minorías; dicho de otro modo, son esencialistas y siempre están, implícita o explícitamente, una norma con respecto a la que se deben medir todas las desviaciones, identificando y condenando a los desviados individuales o colectivos. Denunciar tales normas se convierte en una cuestión política acuciante, por ejemplo, en la política de la identidad y la de los grupos secesionistas y las culturas marginales u oprimidas, porque la norma hegemónica puede llegar a asumir, en el límite, propósitos de limpieza étnica y prácticas genocidas. Sin embargo, su ambigüedad es tanta que la afirmación cultural o nacional puede constituir también una protesta contra el imperialismo, la estandarización y el deterioro de la autonomía nacional bajo la globalización.

Así, pues, se hace necesario insistir en la ambivalencia dialéctica de esas cuestiones filosóficas, de los debates sobre el nominalismo y los universales o la singularidad y la norma. Para un pensador tan destacado como Adorno, por ejemplo, el término *nominalismo* era un reproche y una crítica, el diagnóstico de todo lo sofocante del capitalismo tardío; para él el nominalismo incluía al empirismo y al positivismo, y la gradual extinción de lo negativo y la dialéctica, consolidando un orden social tan absoluto que

en él no podría tener lugar ningún pensamiento crítico, y menos aún la resistencia política: una versión del filósofo, sin duda, de una distopía posmoderna. La de Adorno se puede entender como una teoría dialéctica de la posmodernidad (¡una palabra que él nunca utilizó!) en la que la contradicción fundamental entre la totalidad y la singularidad no puede ser resuelta.

Pero sería un error pensar en tales contradicciones filosóficas como autónomas, o que tienen lugar en algún ámbito en el que podrían ser resueltas por un pensamiento aún más brioso: tienen su propia semiautonomía, como le gustaba decir a Althusser, pero también son, por encima y más allá de su propia lógica interna, síntomas de un sistema socioeconómico, en concreto el capitalismo, en su desarrollo y evolución interna, cuyas contradicciones (irrepresentables) expresan. Las contradicciones filosóficas, en cualquier caso, no se pueden resolver filosóficamente.

4. SUBJETIVIDAD Y POLÍTICA

En cuanto a las contradicciones de la cultura o la subjetividad posmodernas, probablemente es innecesario, a la luz de la voluminosa literatura sobre ellas, entretenerse demasiado. La fortuna del sujeto individual comenzó a declinar bajo el estructuralismo (junto con el propio individualismo social), atravesando varias etapas en las que se denunciaba enérgicamente el «sujeto centrado» hasta llegar a la bien conocida «muerte del sujeto», únicamente comparable, en nuestros días, a la muerte de Dios en los de Nietzsche (habiéndonos advertido de hecho el filósofo dionisiaco que no podríamos completar esta última mientras no nos liberáramos del propio sujeto gramatical).

He argumentado aquí que es más productivo captar ese desarrollo en términos de la muerte de la historicidad; o para ser más preciso, el debilitamiento de nuestra experiencia fenomenológica del pasado y el futuro, la reducción de nuestra temporalidad al presente del cuerpo. El final del sujeto burgués se ha enmarcado tradicionalmente en términos del crecimiento de los monopolios, el final de la libre empresa clásica y la proliferación de lo que se conoció en otro tiempo como

«hombre organización». El diagnóstico reflejaba la creciente fragilidad y vulnerabilidad del viejo individualismo burgués, su deterioro bajo las condiciones de las instituciones a gran escala y el declive de aquella competencia capitalista que dio lugar al individualismo de egos adquisitivos y agresivos con una poderosa identidad edípica. Todos los rasgos que he atribuido a una subjetividad verdaderamente posmoderna debían entenderse en términos de ese proceso: la reducción al presente, el cuerpo como realidad última para sobrevivir al agotamiento de la cultura burguesa, la mutabilidad del afecto sustituyendo las actitudes confiadas en sí mismas del antiguo sistema emocional.

Ahora ya no hablamos de monopolios, sino de corporaciones transnacionales, y los magnates saqueadores de antaño se han transmutado en grandes financieros y banqueros, desindividualizados por las enormes instituciones que gestionan. Por eso, a medida que nuestro sistema se hace cada vez más abstracto, conviene elaborar también un diagnóstico más abstracto, en concreto, el desplazamiento del tiempo por el espacio como dominante sistémica, y el reemplazo de la temporalidad tradicional por esas múltiples formas de espacialidad que llamamos globalización. Ese es el marco en el que podemos ahora examinar la suerte de la singularidad como experiencia cultural y psicológica, antes de pasar a su última realización en la política actual.

Pero la globalización se ha analizado también a menudo negativamente como la irresistible expansión de la capitalización y financiarización a escala mundial, la implacable disolución de todos los restos de producción y agricultura precapitalistas o incluso temprano-capitalistas, el «cercamiento» sistemático de todas las realidades y experiencias que habían escapado hasta ahora a la mercantilización y la cosificación. Se omite así el aspecto jubiloso de la exposición de Marx y Engels sobre el advenimiento del mercado mundial en las primeras páginas del *Manifiesto comunista*. De hecho, también podemos ver la globalización, o esta tercera etapa del capitalismo, como el reverso del inmenso movimiento de descolonización y liberación que tuvo lugar en todo el mundo durante la década de 1960. Las dos primeras etapas del capitalismo, el periodo

de las industrias y mercados nacionales, seguido por el del imperialismo, la conquista de colonias y el desarrollo de una economía mundial propiamente colonial, se caracterizaron por la construcción de la otredad a escala mundial. Primero, los diversos Estados-nación organizaron a su población en grupos nacionales en competencia, que solo podían sentir su identidad mediante la xenofobia y el odio al enemigo nacional; que solo podían definir su identidad por oposición a los de enfrente. Pero ese nacionalismo cobró rápidamente formas no nacionales, particularmente en Europa, cuando diversas minorías y los hablantes de otras lenguas crearon sus propios proyectos nacionales.

Entonces, en aquella ampliación gradual que no debe confundirse con la posterior globalización, los sistemas imperialistas comenzaron a colonizar el mundo en términos de la otredad de sus súbditos coloniales. La otredad racial, y un desprecio eurocéntrico o americanocéntrico de las culturas llamadas subdesarrolladas, débiles o subalternas, separó a la gente «moderna» de quienes eran todavía premodernos, y las culturas avanzadas o dominantes de las dominadas. Con ese momento de imperialismo y modernidad se estableció la segunda etapa del capitalismo, un sistema de Otredad a escala mundial.

Estará claro, entonces, que con la descolonización todo esto se desmoronó gradualmente: aquellos otros subalternos –los que no podían hablar por sí mismos, y menos aún gobernarse a sí mismos– hablaban ahora por primera vez con su propia voz, como dijo lúcidamente Sartre, y proclamaron su propia libertad existencial. Ahora, de repente, el sujeto burgués se veía reducido a la igualdad con todos esos antiguos otros, y en la totalidad de la sociedad mundial se instauró un nuevo tipo de anonimidad, buena, que puede oponerse con cierta satisfacción ética al individualismo burgués cuya desaparición hemos saludado hasta ahora con sentimientos tan contradictorios. Ahora cobran existencia miles de millones de personas reales, y no solo los millones de nuestra propia nación o nuestra propia lengua.

¿Cómo podrían no haberse transformado la cultura y la subjetividad, expuestas a las vicisitudes de ese vasto paisaje y población que es la

propia globalización? Al dejar de estar protegido por su familia o región, por no hablar de la propia nación y su identidad nacional, el surgimiento del sujeto vulnerable en un mundo de miles de millones de iguales anónimos supondrá inevitablemente cambios aún más tremendos en la realidad humana. La experiencia de la singularidad es, a este nivel, la expresión misma de esa destitución subjetiva, tan a menudo remediada por la regresión a estructuras más antiguas de grupos religiosos o la invención de identidades étnicas pseudotradicionales, con resultados que van desde el genocidio hasta las aficiones de lujo. Esa dialéctica entre egoísmo y pseudocolectividad lleva dentro de sí al menos un momento de verdad, en concreto, la diferenciación radical –cualitativa, ontológica y metodológica– entre el análisis de la experiencia individual y la de grupos o colectividades. Ambos tipos de análisis comparten el dilema de operar sobre un objeto imaginario, cuya unidad es imposible y cuya tozuda resistencia exige, por un lado, una nueva ética, y, por otro, una nueva política. Proyectar cualquiera de esas tareas imposibles es utópico; negarlas es frívolo y nihilista. Pero ese es el dilema político que debemos afrontar como conclusión.

He mencionado la preponderancia del espacio sobre el tiempo en el capitalismo tardío. La conclusión política que debemos extraer de esta evolución es evidente: en concreto, que en nuestra época toda la política trata de la propiedad inmobiliaria, desde el arte de gobernar más elevado hasta las maniobras más baladíes en busca de ventajas locales. La política posmoderna es esencialmente una cuestión de apoderamiento de tierras, tanto a escala local como global. Ya se trate de Palestina o de la gentrificación y zonificación en las pequeñas ciudades de Estados Unidos, lo que está en cuestión es esa cosa peculiar e imaginaria llamada propiedad privada de la tierra. La tierra no es solo objeto de pugna entre las clases, entre ricos y pobres; define su propia existencia y la separación entre ellas. El capitalismo comenzó con los cercamientos y con la ocupación de los imperios azteca e inca; y está finalizando con los desahucios y la desposesión, con la multiplicación de los sintecho tanto individuales como colectivos, y con el desempleo

dictado por la austeridad y la deslocalización, y el abandono de fábricas y cinturones industriales. Ya se piense en los asentamientos y los campos de refugiados, algunos de los cuales duran ya décadas, o de la política de las materias primas y la extracción; ya se piense en la desposesión de campesinos para dejar lugar a parques industriales, o en la ecología y la destrucción de los bosques tropicales; ya se piense en las legalidades abstractas del federalismo, la ciudadanía y la inmigración, o en la política de la renovación urbana y el crecimiento de los *bidonvilles*, favelas y barrios de chabolas, por no hablar de los grandes movimientos de los campesinos sin tierra o de Occupy, hoy todo tiene que ver con la tierra. A largo plazo, todas esas luchas resultan de la mercantilización de la tierra y la revolución verde en todas sus formas: la disolución de los últimos restos del feudalismo y su campesinado, su sustitución por la agricultura industrial y los agronegocios y la transformación de los campesinos en trabajadores agrícolas asalariados, junto con su destino final como ejército de reserva de los desempleados en la agricultura.

Espacio y tierra: esta aparente reversión al modo de producción feudal tiene como reflejo la experimentación de los teóricos económicos con un regreso a las doctrinas sobre la renta en relación con el capital financiero contemporáneo. Pero el feudalismo no incluía el tipo de aceleración temporal que está hoy en el centro de la reducción al presente. Cómo se puede captar esta última como espacialización, más que, como algunos han sugerido, como la abolición virtual del espacio (de hecho, el espacio en el que piensan es el que separa los diversos mercados de valores globales) es un problema crucial de representación para captar la posmodernidad y el capitalismo tardío, y en ningún lugar es más urgente que en el cálculo de posibilidades políticas.

Porque estas han sido también esencialmente espaciales, como testimonia el éxito del nuevo vocablo para el hecho en último término innominable de la manifestación colectiva o la encarnación de grupo, la *multitud*. No solo Tiananmen y las diversas «revoluciones» de terciopelo o de colores en el Este, sino también Seattle, Wisconsin, la plaza Tahrir, la Puerta del

Sol, Occupy, fueron todos ellos acontecimientos espaciales, distintos de las iniciales y eufóricas «ilusiones líricas» de las antiguas revoluciones (y también de las antiguas guerras), por el dispositivo organizativo central de los teléfonos móviles y la nueva tecnología de la información. No basta decir que fueron asambleas «paraguas», en las que participaban por igual derecha e izquierda, moderados y extremistas, utópicos, liberales y maníacos: sino que también, a diferencia de las revoluciones tradicionales, funcionaron como mediadores evanescentes, como operaciones destructivas que, por alguna astucia hegeliana de la historia, despejaban el terreno para nuevos e inesperados acontecimientos (así, el teórico, historiador y crítico de la arquitectura italiano Manfredo Tafuri, en su vena más escéptica, interpretaba los mayores logros críticos y negativos de la modernidad —Marx, Freud, Nietzsche— como una obra esencialmente demoledora que había despejado el camino para el capitalismo tardío; creo que Pasolini tenía una sensación parecida acerca del 68).

Espero que no resulte demasiado pesimista comparar formalmente esas históricas *flashmobs* políticas con el *flash crash* del mercado de valores el 6 de mayo de 2010, cuando un billón de dólares desapareció en pocos momentos, solo para reaparecer mágicamente pocos minutos después. Ciertamente, su ritmo ha seguido la trayectoria clásica descrita por Toni Negri: la crisis del antiguo régimen, la aparición de un «poder constituyente» sin límites, seguido por el endurecimiento del cemento, la impresión de la nueva «constitución», la puesta en pie de un «poder constituido» eterno a partir de ese momento¹⁰. La crítica de izquierdas, eminentemente justificada, del gobierno representativo —contra el que esas protestas son en primer lugar y ante todo un reproche— no parece dejar mucho margen conceptual para una nueva solución; mientras que las míticas «plazas» de tales rebeliones parece que se han limitado a ofrecer desde entonces tan solo una nueva oportunidad para otros tipos de manipulación dispares de la venalidad y la corrupción gubernamental. El espacio separa tanto como une: la Comuna de París no fue capaz de atraer hacia su órbita revolucionaria a las tierras esencialmente agrícolas de Versalles.

¿Es la reducción posmoderna al presente de la multitud revolucionaria poco más que una temporalidad de televisión, su materia prima rápidamente agotada, cuya futura programación estará sometida a mediciones de audiencia fabricados por ella misma? ¿O puede hacerse que la nueva temporalidad se revele como jubileo, el momento de cancelación de todas las deudas y del nuevo comienzo absoluto? Quizá Syriza y Podemos tengan algunas respuestas nuevas para estas preguntas.

Notas

- * Este escrito fue publicado originalmente en la revista *New Left Review*. Agradecemos a dicha revista, así como al traductor, Carlos Prieto, por permitirnos reproducir el texto en este Dossier. Referencia del escrito original: Jameson, Fredric. 2015. «La estética de la singularidad». *New Left Review* 92 (mayo-junio). Madrid: Traficantes de Sueños. Traducción de Carlos Prieto del Campo.
1. François Hartog, *Régimes d'historicite. Présentisme et expériences du temps*, París, 2003; Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Frankfurt, 1981. Véase también, para un estudio crítico-cultural, Douglas Rushkoff, *Present Shock*, Nueva York, 2013.
 2. Véase «The Sublime and the Avant-Garde», en Jean-François Lyotard, *The Inhuman*, Stanford, 1991.
 3. F. Jameson, «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, vol. 29, núm. 4, verano de 2003; ahora publicado en *The Ideologies of Theory*, Londres y Nueva York, 2009 [ed. cast.: *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014].
 4. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, 1973 [ed. cast.: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004].
 5. F. Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, 1991, pp. 161-172, en part. p. 169 [ed. cast.: *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991].
 6. Edward LiPuma y Benjamin Lee, *Financial Derivatives and the Globalization of Risk*, Durham (NC), 2004. Estoy en deuda con Rob Tally por esta referencia.

7. Dick Bryan y Michael Rafferty, *Capitalism with Derivatives*, Londres, 2006.
8. *Ibid.*, p. 133.
9. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, 1999.
10. Antonio Negri, *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, Minneapolis, 1999 [ed. cast.: *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Quito y Madrid, Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y Traficantes de Sueños, 2015].

Fredric Jameson (1934-2024) fue uno de los teóricos culturales más prestigiosos del siglo XX y comienzos del XXI. Desarrolló una obra vasta que articuló el marxismo, la teoría crítica y el análisis cultural. Entre sus libros más influyentes se encuentran *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1989) y *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005). Profesor emérito de Literatura Comparada en Duke University.

Recibido: 1 de abril, 2025.
Aprobado 10 de abril, 2025.