

El ocaso de los afectos.

Tres miradas sobre la cultura posmoderna



Óscar Brox Santiago

El desierto, paradigma de lo posmoderno

El concepto de lo posmoderno es oscuro e incómodo, relativista –cognitiva y culturalmente– y asistemático, pero ello no parece haber sido obstáculo para que goce de una significativa fortuna intelectual a lo largo de los últimos cuarenta años. La búsqueda de una definición canónica de lo posmoderno ha dejado, a modo de pincelada, el rechazo total a los presupuestos básicos de la modernidad. Sin embargo, el verdadero debate ha radicado en si la posmodernidad se trata de una cuestión de estilo o, por el contrario, de una ruptura histórica.

Fredric Jameson (1995:13) señala que “las teorías de la posmodernidad [...] presentan un acusado aire de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas, que en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un

tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como ‘sociedad post-industrial’ [...] Toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.” Por así decirlo, Jameson plantea como hipótesis la polinización cruzada entre posmodernismo y sociedad post-industrial –un ejemplo, el flujo de capital privado como mecanismo de financiación de las nuevas vanguardias artísticas– buscando mostrar una pauta que pueda justificar la posmodernidad como una suerte de lógica cultural del capitalismo avanzado.

La expresión *cultural* de esa relación posmodernismo-sociedad de masas va a ser la que profile algunas de las figuras de la posmodernidad. En este sentido, resulta muy arraigada la imagen

del desierto –tanto material como interior– como efecto expresivo producido por el desarrollo imparable de la sociedad de masas. Gilles Lipovetsky (1986: 35) ofrece una serie de datos –paro, crecimiento, (des)aceleración económica, absentismo laboral, etc.– para apuntar hacia la indiferencia como causa de “esa inmensa ola de desinversión por la que todas las instituciones, todos los grandes valores y finalidades que organizaron las épocas pasadas se encuentran progresivamente vaciados de su sustancia”. En cierto modo, se trata de la reformulación de una vieja máxima de Isaac Asimov que cuestionaba el desequilibrio entre individuo y tecnología en materia de conocimiento y progreso.

Las imágenes del desierto y del progreso tecnológico guardan varias similitudes; la más evidente, que comparten idéntica sensación de inmensidad ante quien no es capaz de fijar un límite concreto en ellas. En suma, se hacen eco de la banalización, del cada vez más acuciante sentimiento de fragmentación de las cosas. Lipovetsky (1986: 42) establece su diagnóstico en los siguientes términos: “La alienación analizada por Marx, resultante de la mecanización del trabajo, ha dejado lugar a una apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades y el libre-servicio generalizado; entonces empieza la indiferencia pura, librada de la miseria y de la ‘pérdida de la realidad’ de los comienzos de la industrialización.”

Mientras que las obras de un pasado no muy lejano conminaban al sujeto a cambiar de vida, nada de eso aparece aquí, en este desierto producido bajo el manto posmoderno. En síntesis, lo que Fredric Jameson (1995: 31) califica como *ocaso de los afectos*. “Quizá la mejor forma de captar en principio la pérdida de afectividad sea mediante la figura humana [...] todo cuanto hemos dicho a propósito de la mercantilización de los objetos conserva plena vigencia en relación con los sujetos humanos de Warhol, las estrellas –como Marilyn Monroe– que se encuentran en cuanto tales mercantilizadas y transformadas en su propia imagen”.

Anna y Sandro / Andy y Forrest

El *ocaso de los afectos* tiene en Antonioni a uno de sus más reconocidos representantes. Como uno de los ejes de la modernidad (1) cinematográfica –el otro sería Resnais–, Antonioni va a ser partícipe de la incorporación de ese gesto trágico, la indiferencia, dentro de los esquemas narrativos de su cine. Quizá sea *La aventura* (L'avventura, 1960) el film que mejor ejemplifique esa dimensión de indiferencia, de atonalidad. Como señala José María Latorre (2008: 90) “lo que le confirió su aureola de frialdad fue precisamente la elección de Antonioni de hacer de la mirada de los personajes una mirada sin significado por sí misma, esto es, sin el habitual refuerzo dramático del contraplano como explicación o sugerencia, para que cada espectador llene de intensidad esos vacíos en la medida de su entendimiento, de sus intereses, de su cultura o de su implicación personal en el texto.”



L'avventura, M. Antonioni, 1960,
y buscar hasta que sea más difícil
encontrar un motivo que a un desaparecido.

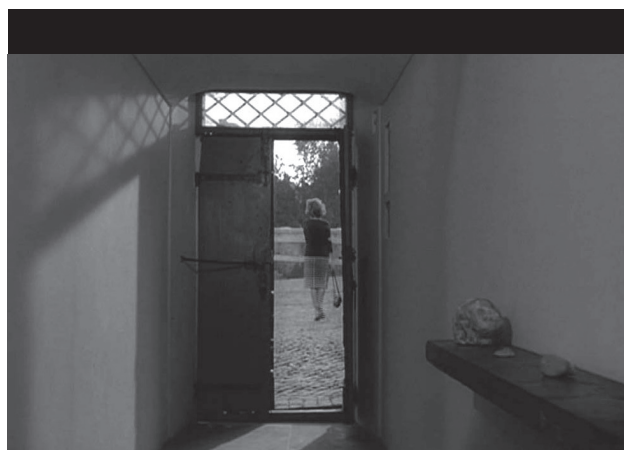
Lo que Antonioni pretende es dirigir la vista hacia esa huella de lo ausente –el contraplano dramático, la desaparecida Anna de *La aventura*–, intentando así extraer el carácter trágico de unas imágenes en *over*. Por eso, la reacción del grupo de amigos ante la desaparición de Anna durante el viaje por las islas Eólicas es la de una inquietud que, poco a poco, va derivando en la más absoluta indiferencia, –hasta el punto de continuar con sus vidas como si nada hubiera sucedido–, dotando así a la aventura emocional del grupo de burgueses italianos de un carácter fantasmático que significativamente incide en ese sentimiento de pérdida, de falta de contraplano que sugiera el hallazgo definitivo de la extraviada.

La mirada antonioniana guarda un poso pavesiano (2). Como explica Latorre (2008: 89), ambos coinciden “en cierta escritura secreta que late debajo de cada palabra (Pavese) y debajo de cada

imagen (Antonioni): en cómo hacían existir a sus personajes sin subordinarlos al *pathos* externo de la escena, y no para obtener un efecto sino para realizar, igual que en la vida, un significado (Pavese *dixit*).” Esa escritura secreta es aquella que relaciona a los personajes con el espacio, que extrae de este último una serie de rasgos que ulteriormente definirán las líneas básicas de los personajes –el desierto exterior describe su interior–. De este modo, dice más de la relación de Sandro con la desaparecida Anna, la relación de éste con su apartamento de soltero –con los objetos que lo componen–, que el recuerdo que de Anna pueda albergar el propio Sandro. La ausencia de Anna es descrita a través de las relaciones entre los personajes y su entorno. Por eso, cuanto más avanza la historia y más signos de incapacidad muestran los personajes por concluir satisfactoriamente su búsqueda, más descriptivo –fantasmagórico, paralizante– resulta el ambiente que transitan. En suma, Antonioni hace brotar el significado de sus personajes de los no-lugares de la narración dramática.

A pesar de las lógicas diferencias temporales, *A For(r)est in the Des(s)ert* (2006), de Luiso Berdejo, comparte varios paralelismos con *La aventura* antonioniana. Como señala Domènec Font (2003: 51-2) “el bloque central no consiste en buscar a la persona desaparecida [...] sino en seguir el sinuoso trayecto afectivo que esta invisibilidad promueve.” Si en *La aventura* eran las relaciones entre los personajes y su entorno las que definían a la ausente Anna, en el cortometraje de Luiso Berdejo el método será prácticamente el mismo.

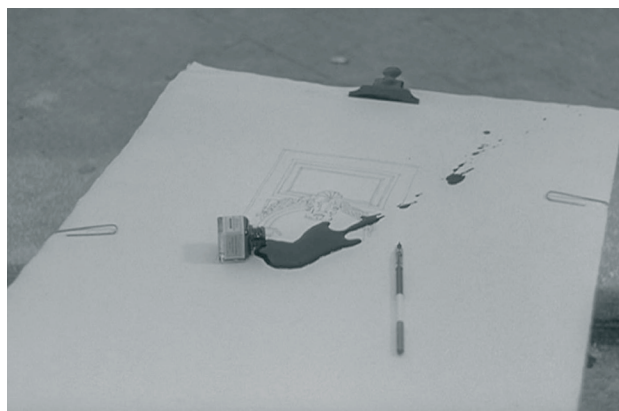
Forrest forma parte de los recuerdos cotidianos de su hermano Andy. En cierto modo, Forrest es invocado a través de esos recuerdos: en los desayunos con los *Golden Grahams*, en los que la sorpresa que contiene el paquete se convierte en un mensaje cifrado que alerta de la venida de unos extraterrestres; en la clase de biología del Sr. Eisen en la que se disecciona una rana; en la foto fija que aísla un momento histórico concreto, congelado en el tiempo; el momento en el que Forrest aún era visible.



L'avventura, M. Antonioni, 1960.
Claudia y Anna, la mirada
que se intercambia y se va drenando.

Merece la pena detenerse en dos acciones simétricas que presentan film y cortometraje. Por un lado, *La aventura* muestra el gesto de Sandro derramando el tintero sobre el dibujo de unos jóvenes arquitectos; en el otro caso, *A For(r)est in the Des(s)ert* presenta la imagen documental de uno de los maremotos acaecidos en el sudeste asiático, en la que una ola de grandes dimensiones es largamente sostenida en el tiempo, antes de engullir finalmente a una figura humana que se halla paralizada en la orilla. Ambas imágenes muestran en primera instancia la capacidad destructiva de una mancha, que engulle desde lo bello –el precioso dibujo de los arquitectos– hasta la propia vida –la gigantesca ola que acaba con la vida del individuo–. Para Sandro, esa mancha representa la ruptura con una norma, tanto ética como estética; la puesta de manifiesto del final del orden establecido, su fracaso. En cambio, para Andy ese gesto posee un valor añadido: su carga referencial.

El momento describe el desarrollo de un cataclismo que amenaza la seguridad mundial, la forma que tiene Andy de visualizar su necesidad de re-encontrarse con Forrest –el cataclismo propiciará una reunión con Forrest, en el momento en que Andy sea abducido por los extraterrestres que abdujeron tiempo atrás a Forrest, y ambos sean transportados a un lugar seguro; pero hay algo que otorga a la escena un sentimiento de nostalgia: su referencia musical. Gilbert O’Sullivan suena en la banda sonora y, más en concreto, su *Alone Again (Naturally)* cuya letra adquiere un valor añadido al hermanar el sentimiento de pérdida de los seres queridos del cantante –en su caso, la muerte de sus padres–, con el vacío que ha provocado en Andy la ausencia de Forrest, vacío desconcertante, paralizador, que provoca, entre otras cosas, que los estrambóticos recuerdos de Andy sean la única manera que tiene el muchacho de rememorar al ser querido ausente. Andy, como Sandro, produce un gesto extremo –la mancha/ola– cuya lectura manifiesta su incapacidad para hacer frente a una situación inmensa que carece de puntos de anclaje emocionales; a esa desertización progresiva –ya desde el mismo título del cortometraje– que enunciara Lipovetsky.



La aventura. Sandro rompe con los cánones éticos y estéticos establecidos

Anna y Forrest han desaparecido a causa de su transfiguración; se han convertido en imágenes de sí mismos. Como muchos de los ejemplos del arte de vanguardia, se han convertido en mercancía –de carácter emocional– que ha acabado perdiendo el referente en el momento ha sido superada por una nueva serie de imágenes-objetos. La ficción imita los recursos de la realidad y ambas figuras adquieren el rango de fantasmas que permanecen en el ambiente pero sólo pueden ser invocados en la brecha que separa a la memoria de las huellas del pasado.

Ficción y repetición

Alain Resnais es quizá el cineasta que más hincapié ha hecho en el tema de la memoria, a la que siempre ha gustado de situar en el límite entre lo real y lo imaginado. Es tal vez su reunión con el novelista Alain Robbe-Grillet en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) la que mejor perfila su punto de vista sobre la memoria. Del novelista francés, señala Michel Foucault (1999: 254) que “en Robbe-Grillet, la diferencia entre lo que ha tenido lugar y lo que no ha tenido lugar, incluso si (y en la medida en que) es difícil de establecer, permanece en el centro del texto (por lo menos bajo la forma de laguna, de página en blanco o de repetición): es su límite y su enigma [...] tienen la misma densidad que la ‘realidad’, ni más ni menos que ella.”



A For(r)est in the Des(s)ert (Luiso Berdejo, 2006), hombre arrastrado por un tsunami en Khao-Lak.
La ola como metáfora del fin de la modernidad.

No resulta difícil relacionar las palabras de Foucault con la tensión que se establecía entre el extraño visitante y la mujer en el hotel de Marienbad, repetida y alargada en el tiempo mediante un *voice-over* que conminaba a la mujer a recordar la jornada en que ambos se conocieron. Las imágenes de claridad geométrica de Marienbad contenían ese enigma superponiendo en el mismo instante lo que había tenido lugar y lo que no, en un movimiento cuya mejor figura visual sería la estatua de equívoca interpretación –¿quién mueve a quién?– que coronaba el jardín del hotel. Si dicho cuestionamiento entre lo real y lo imaginado es característico en el cine de Resnais, no lo es menos su inclinación por la repetición, bien en forma de *voice-over*, bien a través de la imagen. Y aún resta un rasgo definitorio del estilo Resnais: la fragmentación. Resnais, como Antonioni, es uno de los ejes de la modernidad cinematográfica y, por tanto, es interesante observar de qué forma una ruptura estilística puede relacionarse con la sociedad en la que se ha gestado. Quizá el mejor ejemplo de esa relación esté en *Te amo, te amo* (*Je t'aime, Je t'aime*, 1968).

La historia de Claude, el suicida protagonista del film, se articula en torno a la repetición continuada de algunos de los momentos que en el pasado constituyeron su relación amorosa con Catrine. Dentro de una pintoresca máquina del tiempo, Claude reconstruye cerebralmente fragmentos de su vida sentimental pasada; pero estos se ven alte-

rados a causa del fallo de la máquina –fallo de la memoria– que modifica, comprime, repite y prolonga cada uno de los fragmentos rompiendo el orden de los acontecimientos de la vida de Claude.

Lo interesante de esa ruptura continuada es el proceso mediante el cual todo lo que Claude evoca mentalmente sobre su vida amorosa con Catrine comienza a verse afectado por la sombra de la duda, de la realidad ficcionada. Como en la novelística de Robbe-Grillet, esa repetición desordenada, que concatena durante un buen rato el mismo fragmento –un ejemplo, Claude regresando a la playa con Catrine– acaba provocando que las imágenes pierdan su estatuto de recuerdos, produciendo en el lector/espectador una vacilación que le lleva a pensar que todo aquello que está contemplando no es más que una versión de cómo le gustaría a Claude que todo hubiese sucedido. En su estudio sobre Alain Resnais, Quim Casas apela a Gonzalo de Lucas (2008: 50), pues “como escribe Gonzalo de Lucas en ‘Vida secreta de las sombras’ (Festival de Sitges-Paidós, 2001), *a medida que el presente se ha vuelto esquivo y doloroso, más interrogantes suscita su representación*”. Y es, tal vez, la dificultad inherente a ese presente doloroso –Catrine ha muerto y Claude se ha intentado quitar la vida– la que plantea los interrogantes sobre el modo en que Claude evoca sus recuerdos íntimos.

Por decirlo de una forma precisa, lo que Resnais tiene claro es que si el presente se ha vuelto esquivo es porque el sujeto se halla en tensión, intentando determinar lo que ha tenido lugar y lo que no; lo

que ulteriormente constituye la realidad. De este modo, *Te amo, te amo* pone el acento en lo inestable que resulta nuestra relación con la realidad o, mejor dicho, con la sociedad; manifiesta nuestra incapacidad por conseguir las herramientas necesarias para dotar de estabilidad a esa realidad. Por decirlo más claramente, señala el cambio traumático que en diferentes niveles ha operado sobre las esferas de la cultura. Si antes una obra de arte conminaba a su espectador a variar su perspectiva con respecto a la vida, en las nuevas sociedades hay que tener presente que tal vez esa sensación no se vuelva a dar o que la relación obra de arte-espectador pueda otorgar un balance negativo.

La incomodidad que propone el ordenamiento caótico de las piezas que componen la memoria de Claude apunta hacia ese cambio paradigmático que lo trastoca todo. Los laberintos mentales de Resnais son una metáfora de la complejidad a la hora de establecer un diálogo activo entre un arte en proceso de mutación y una sociedad levantada de los escombros, que aún se halla decidiendo su fundamentación cultural. De este modo, la ruptura estilística que acompaña a Resnais en sus primeras obras, tiene su reflejo real en la ruptura social que impone la nueva cultura de masas.

Todas las lágrimas del mundo

La revelación de Asimov con respecto al desequilibrio entre progreso tecnológico y conocimiento humano tiene su más bella coda en el relato de Brian W. Aldiss "Todas las lágrimas del mundo" (*All the Tears of the World*, 1957). En él, Aldiss reflexiona sobre el último momento de la historia emocional de la humanidad. Como si se tratara de una extensión del diagnóstico lipovetskiano sobre la indiferencia, el mundo que describe Aldiss une naturaleza salvaje –las bellas descripciones de los aledaños de la mansión Gunpat, de la belleza de Ployploy– con lógica mecánica, subrayando así la superficialidad de un entorno bello gobernado por leyes que carecen de herramientas expresivas para calificar la belleza –primer diagnóstico–.

El amor entre el muchacho salvaje y Ployploy, la hija del potentado Gunpat, contiene la paradoja que establece Aldiss entre progreso y razón. En efecto, en el futuro lejano que traza su autor, el amor está más o menos permitido –siempre que a la mujer no le sea negado el derecho a procrear–, pero nuevamente vuelve a mostrar ese sesgo de significado vacío al hacernos entender que de un modo análogo al de la belleza ordenada por máquinas que no sabrían distinguir entre qué es bello y qué no, el amor viene aquí propiciado por un centro de apareamiento que lo autoriza si cumple el requisito mínimo y lo prohíbe en caso contrario. De este modo, la revelación de la prohibición amorosa sobre Ployploy –el centro de apareamiento le denegó el permiso para procrear– convierte su relación con el salvaje en la última muestra de humanidad de la historia (2003: 70)

–Lo he dejado todo para encontrarte –dijo abatido–. Sólo deseo abrazarte.

–¿Es eso todo, realmente todo, lo que deseas en el mundo?

–Lo juro –replicó con sencillez.

–Entonces, ven y tócame.

Y ése fue el instante en que Smithlao vio el brillo de una lágrima en el ojo de la muchacha.

En ese preciso instante, ambos mueren a consecuencia del chip explosivo activado al transgredir la muchacha la norma sobre relaciones amorosas. Y Aldiss (2003: 71) reflexiona en los siguientes términos: "Lógica contra lógica, la del hombre opuesta a la de la naturaleza... Eso causaba todas las lágrimas del mundo."

El relato de Aldiss posee una idea rectora, la del desequilibrio patente entre dos formas de entender el mundo radicalmente antitéticas. Y, en pocas palabras, como la revelación de Asimov y los diagnósticos de Lipovetsky, parece prefigurar, en forma de expresión literaria de esa relación sociedad-cultura, los defectos que se le atribuyen desde diferentes latitudes intelectuales a la posmodernidad.

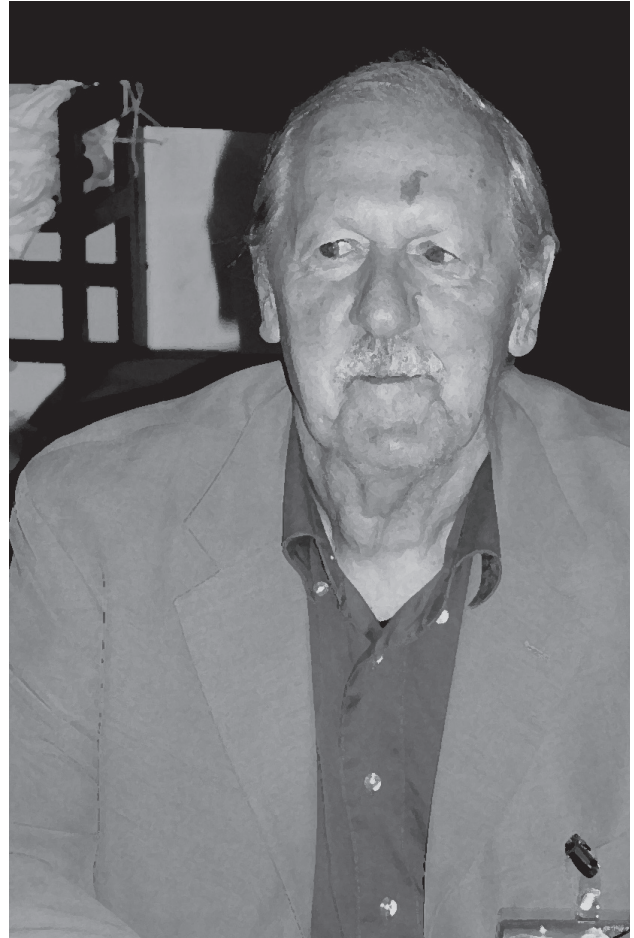
Como en el relato de Aldiss, la categoría de lo bello se halla secuestrada por un significado vacío que impide su desarrollo, pero alienta a su producción continuada –fomentando de paso otra cate-

ría intelectual, la del filisteísmo—. El posmodernismo, hoy, tiene las trazas de una cuestión de estilo largamente sostenida en el curso del tiempo, en parte, gracias a una sociedad de consumo que ha potenciado su efecto a través de la cultura de lo inane y lo perecedero; propiciando la aparición de fantasmas —el de la modernidad, por ejemplo— que cuestionan si lo posmoderno no es más que una prolongación *avant la lettre* de lo moderno —si la posmodernidad no es, como la *realidad* en Resnais, una ficción de la modernidad—. Tal vez haya que rastrear la respuesta en los imperativos morales de los escombros del pasado antes de derramar la última lágrima.

NOTAS

(1) En su texto “Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo”, F. J. Gómez Tarín entiende, con no pocas reservas, el concepto de modernidad como “La aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los filmes capaz de desvirtuar —o transgredir, o rebelar, o combatir— alguna de las características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción.” Disponible en http://campusred.net/forouniversitario/pdfs/Comunicaciones/cine/Francisco_J_Gomez_Tarin.pdf

(1) Antonioni adaptó el relato de Cesare Pavese “Entre mujeres” en el film *Las amigas* (*Le amiche*, 1955).



El escritor británico Brian Aldiss (1925), en Worldcon, agosto de 2005, Glasgow (Fuente: Wikicommons).

Bibliografía

ALDISS, BRIAN W. 2003. *LOS MEJORES RELATOS DE CIENCIA-FICCIÓN*. EDHASA. BARCELONA.

CASAS, QUIM. 2008. “ALGUNAS NOTAS SOBRE ALAIN RESNAIS”. EN *DIRIGIDO POR...*, Nº 375. FEBRERO DEL 2008. DIRIGIDO POR... S.L. BARCELONA.

FONT, DOMÈNEC. 2003. *MICHELANGELO ANTONIONI*. CÁTEDRA. MADRID.

FOUCAULT, MICHEL. 1999. *ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA*. PAIDÓS. BARCELONA.

JAMESON, FREDRIC. 1995. *EL POSMODERNISMO O LA LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO AVANZADO*. PAIDÓS. BARCELONA.

LATORRE, JOSÉ MARÍA. 2008. “PANTALLA DIGITAL: LA AVENTURA”. EN *DIRIGIDO POR...*, Nº 375. FEBRERO DEL 2008. DIRIGIDO POR... S.L. BARCELONA.

LIPOVETSKY, GILLES. 1986. *LA ERA DEL VACÍO*. ANAGRAMA. BARCELONA.