

Antonio Méndez Rubio (Universitat de València), es autor de *Poesía y utopía* y *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, ambos publicados en Eutopías, 1999 y 1995 respectivamente, y de *Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura* (Cátedra, 1997).

## Cultura y desaparición

Antonio Méndez Rubio

*No vemos lo que no está oculto.*

V. Holan

### *Cultura y poder invisible*

#### **Modernidad, cultura, poder**

Estas páginas son una forma de hacerle preguntas a la posibilidad de que, en las sociedades contemporáneas, las relaciones entre cultura y poder estén cambiando a la vez que estén manteniendo las relaciones operativas que caracterizaron a ambos términos en la modernidad oficial. Más concretamente, y dicho de una manera sencilla, la hipótesis que subyace a la argumentación señalaría que tras la desaparición de la cultura (con minúsculas) bajo la hegemonía moderna de la Cultura, estaríamos asistiendo hoy a una hipervisibilidad de lo cultural, de sus implicaciones prácticas y políticas, en sentido amplio, al precio de un borrado de la que quizá sea su dimensión más radical: aquella que tiene que ver con lo popular.

Precisamente en la época histórica en que el término empezaría a usarse con su significado actual, con la modernidad, llega a entenderse la cultura como un resorte de movilización simbólica, general, como elemento de sutura entre subsistemas distintos que posibilita de hecho la articulación del todo social como sistema: un *entre*, como si dijéramos, que sin embargo se presenta y se legitima oficialmente como un *aparte* y un *por encima*. A la manera de la dialéctica hegeliana del Espíritu, y de su encarnación en la institución moderna del Estado, la Cultura adoptará las mayúsculas, un nombre y un espacio propios, a la vez que aprendía a autoproducirse como discurso vuelto hacia el pasado –como, mejor aún que el término Renacimiento, mostrarían la ideología del arte Neoclásico o el auge decimonónico de la Filología y la Historia.

Cultura, pues, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como esfera privilegiada y autónoma, como humanismo sublime, como ideal universal de perfección humana. Pero cultura, también, en el pliegue no visto, como (no) lugar de articulación (y dis-locación) del nuevo mapa sistémico, atravesado así por un estatuto móvil, constructivo, que le confería una estratégica capacidad creativa y crítica. Desde el punto de vista de la teoría, quizá se entienda entonces el porqué de las siguientes palabras de Williams:

el concepto de cultura, cuando es observado dentro del contexto más amplio del desarrollo histórico, ejerce una fuerte presión sobre los términos limitados de todos los demás conceptos. Ésta es siempre su ventaja; asimismo, es siempre la fuente de sus dificultades, tanto en lo que se refiere a su definición como a su comprensión.

(Williams, 1980: 23)

No límite institucional sino la condición misma de que todo límite sólo pueda concebirse, compartirse e institucionalizarse, es como si lo cultural hubiera quedado emplazado en un espacio doble, a la vez espiritual y profano, ideal y material, visible e invisible... No parece casual, en este sentido, que en el momento en que la confianza (¿ciega?) en la visibilidad como fuente de conocimiento empírico, positivo, de valor de verdad y de autoridad del saber, en ese momento, la cultura –con minúsculas ahora– sólo pueda ser lo borrado por la científicidad moderna, la condición nega-

tiva del todo social, el espacio de fondo sobre el que ésta se recorta y se reproduce, por tanto, como un todo falsamente total, como un territorio delimitado por fronteras que lo cruzan y lo rodean. Como explica Certeau,

puesto que la cientificidad se ha dado unos lugares propios y apropiables por proyectos racionales capaces de establecer sus procedimientos, sus objetos formales y sus condiciones de falsificación, puesto que se ha fundado como una pluralidad de campos limitados y distintos (...), ha constituido el *todo* como su *resto*, y este resto se ha convertido en lo que llamamos cultura.

(Certeau, 1990: 19)



En otras palabras, que quizá Certeau suscribiría, la cultura es asumida por un diseño institucional que la invisibiliza. De ahí la tensión que su práctica y su teoría incorporan. La cultura ordinaria, o lo ordinario de la cultura, en tanto condición de las nuevas formas de entender la práctica social, las relaciones sociales e institucionales, está, claro, dentro de la sociedad moderna, pero en tanto límite o enclave legitimatorio está asimismo fuera. O ni dentro ni fuera sino, más bien, dejando emerger aquello que haría viable tanto la hegemonía que resulta de su separación como las tácticas de resistencia a la violencia implícita de esa separación misma. Con un ejemplo topográfico, pero tal vez ilustrativo de un proceso complejo, Stallybrass y White (1986: 130) recuerdan cómo a mediados del siglo XIX la urbanización de una ciudad industrial como Manchester integraba los barrios obreros a la vez que los ocultaba detrás de los escaparates respetables de la zona comercial. Los barrios bajos se perdían de vista mientras su interior era visibilizado por y para la autoridad mediante el recrudescimiento policial.

Como se sabe, Foucault (1998) ha analizado estos dispositivos a través de las relaciones entre vigilancia y disciplina. Para Foucault, la imbricación de saber y poder puede ayudarnos a comprender la forma en que se transforma la concepción y la aplicación social de la justicia en la Europa del siglo XVIII. En ese momento y espacio históricos se habría asistido a una readaptación de los modos de castigo público mediante una desaparición de los suplicios de tipo despótico, feudal o postfeudal, y una nueva reglamentación cultural según la cual «el escándalo y la luz se repartirán de modo distinto» (1998: 17). Cuerpo, política, economía y cultura interactúan en una moderna microfísica del poder en virtud de la cual la violencia directa deja paso a la persuasión, y más tarde a la seducción, y por su parte los regímenes de vigilancia renuncian a explicitar un control cuya presencia fáctica se hace inviable en los nuevos contextos urbanos. La automatización y despersonalización panóptica del poder le permiten *desaparecer* mientras vigila disciplinando, de forma productiva, reafirmando así un mecanismo de control por el cual «el condenado no tiene ya que ser visto» (1998: 21) por el resto de la sociedad.

### **Postmodernidad, tecnocultura, poder global**

Publicada por primera vez en 1949, la novela de George Orwell titulada *1984* aparece en un momento clave de transición entre una época moderna culminada en los países más avanzados y los primeros síntomas de lo que luego se llamaría sociedad postmoderna. Su lema «El Gran Hermano te vigila» se hizo célebre por su forma contrautópica de conectar una crítica abierta



allí donde la luz deslumbrante se asocia a las formas más extremas de tortura.

En realidad, *1984* es todavía una novela moderna en el sentido de no estar percibiendo el declive del estado-nación, como sí pareció entreverlo unos pocos años antes *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley. En la historia de Huxley la violencia disciplinaria ha dejado paso ya al control inducido por una narcosis «hipnopédica», es decir, por la autosugestión del soma y el poder de la cultura mediática. La crítica del capitalismo de producción se halla implícita en la sustitución del nombre de Dios por el de Ford, de forma que se insinúa «una nueva y más completa compatibilidad entre soberanía y capital» (Hardt/Negri, 2000: 331). Sin embargo tanto *Un mundo feliz* como *1984* convergen a



la hora de plantear una oposición a la estandarización social en nombre de los valores liberales asociados a la noción/institución *individuo*.

Si en la modernidad, de Schiller a Arnold, la Cultura fue entendida como medio de armonización social por parte del estado, puede decirse que a finales del siglo XX la situación ha cambiado ya notablemente. Mientras que en aquel primer momento «cultura, en otras palabras, adquiere prominencia intelectual cuando se convierte en una fuerza que ha de ser considerada políticamente» (Eagleton, 2000: 26), hoy en cambio se ha deteriorado el rol del estado-nación como vínculo entre lo individual y lo universal, y los procesos de globalización están provocando la crisis contemporánea del nexo entre cultura y nación (Eagleton, 2000: 61).

Atravesada por una intensificación de diferencias verticales y por fisuras geopolíticas que proliferan, la globalización ha favorecido al menos la puesta en evidencia del universalismo abstracto de la Cultura moderna, de su elitismo y clasismo constitutivos. A la vez, la alianza entre alta cultura y cultura masiva ha permitido que ésta, apoyada en el poder inestable de la publicidad y de la mercantilización de los discursos, tome el relevo de un universalismo *soft*, o *light*, a la manera de las campañas multiculturales de publicidad de Coca-Cola. Pero se trata de un universalismo conflictivo, primero,

porque su hegemonía –como indica Eagleton (2000: 72)– se construye a costa de su propia falta de identidad y, segundo, porque se halla (dis)continuamente interpelado por una cultura (a favor) de los desposeídos –y esto no necesariamente en los términos identitarios de Eagleton (2000: 82) sino más bien según la concepción táctica de lo popular que estoy intentando defender aquí.

La nueva época postindustrial (así calificada, con frecuencia, al precio de invisibilizar la industrialización salvaje de numerosas zonas subdesarrolladas del mundo) o postmoderna (así calificada, con frecuencia, al precio de borrar del mapa la reconsideración de momentos alternativos a la modernidad hegemónica) despliega un diseño cultural sistémico –como diría Habermas– mediatamente político e inmediatamente económico. En esta coyuntura, la relativa invisibilidad del poder contemporáneo es, desde luego, un hecho banal pero, en palabras de Foucault (2000: 96), «en presencia de los hechos banales nos toca descubrir –o intentar descubrir– los problemas específicos y quizás originales que conllevan». Para empezar, si bien es cierto que todavía este poder se ejerce a través del control de las relaciones sociales y de la *comunicación*, en un sentido amplio, también parece razonable pensar que este poder está desbordando la «racionalidad política producida por el Estado» (Foucault, 2000: 121).

Es urgente  
revisar la vieja  
metáfora de  
la «mano invisible».

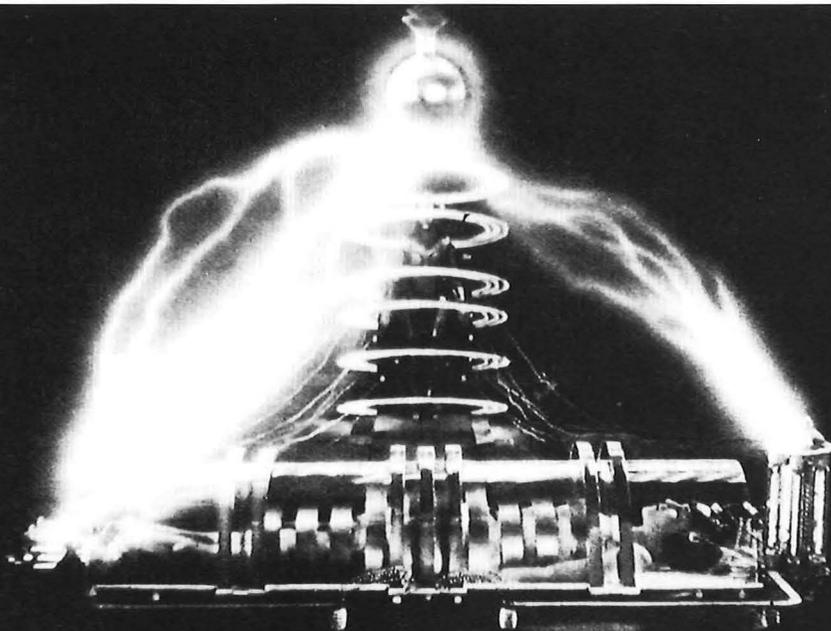
Las dinámicas culturales en un orden global implican una nueva conjunción supranacional de poder económico y político, no tanto una estructura como una dinámica descentrada y acelerada donde el consenso tiende a hacerse tan efectivo como *espontáneo*. En «el reino espectral del capitalismo globalizado» (Hardt/Negri, 2000: 48) el poder, a través de sus procesos de normalización, se oculta más que mostrarse, al tiempo que se enfrenta a nuevos contrapoderes que han aprendido asimismo a desaparecer. Así que para entender críticamente el contexto de lo que Hardt y Negri llaman «poder imperial» parece urgente revisar los límites del positivismo, la confianza firme de éste en los *hechos*, la misma que tan certeramente han asumido los *mass media* y los políticos profesionales, y afrontar entonces la emergencia de contradicciones no delimitables y de subjetividades cuya deriva no depende ya tanto del encierro estático (y estatalista) en sentido moderno.

Nunca como ahora es urgente, pues, y en esto aciertan Hardt y Negri, revisar la vieja metáfora de la «mano invisible» propuesta por Adam Smith para legitimar una conjugación operativa de capitalismo privado y totalidad soberana: esa modernidad que se constituye como «máquina de soberanía» (Hardt/Negri, 2000: 87) para dar cuerpo a un proyecto de socialización masiva –*masiva* no tanto, o no sólo en un sentido cuantitativo sino cualitativo, de pragmática de la separación, tendencialmente unidireccional (Méndez Rubio, 1997). La deslocalización de las fuerzas productivas, en efecto, lleva a pensar en la necesidad de un nomadismo antidisciplinario que le responda política y epistemológicamente, poniendo en crisis este no-lugar institucional, marco, desde el no-lugar social de los desplazamientos imposibles, utópicos en la práctica, desaparecidos.

En términos amplios, la eficacia del mercado neoliberal asociado a un modelo de estado postmoderno genera el efecto de un poder invisible, que hace de la privatización y la desregulación sus claves económicas e ideológicas. Entre la izquierda, se extiende la defensa de los principios reguladores del estado como resistencia al avance transnacional de la economía de consumo, pero a menudo esta defensa olvida que dichos procesos económicos no habrían llegado a su estadio actual sin el amparo histórico precisamente del estado. La llamada *tercera vía* sólo puede avanzar, entonces, contando con la complicidad mutua de mercado y estado, con su condescendencia con respecto al sufrimiento cotidiano de la gente. De ahí que muchas formas de lucha por la libertad hoy en día, como *mutatis mutandis* sucede a los nacionalismos de uno u otro signo, mientras defienden estados ya existentes o por existir, desemboquen de hecho en retrocesos críticos.

La prioridad estratégica de lo económico, en fin, justifica que se hayan señalado el mercado y la comunicación como los dos paradigmas que configuran la nueva forma de pensar (Ramonet, 1997: 87): el entramado del poder invisible sería aquel en que cobran una importancia crucial los reguladores sociales de la invisibilidad, y muy especialmente los aparatos de reproducción de imágenes del mundo. En la mirada cuasi-divina de los medios masivos –en rigor, más informativos o propagandísticos que plenamente comunicativos– se estarían activando filtros ideológicos que operan no sólo en ciertos contenidos sino a través de las formas perceptivas propuestas por el sistema audiovisual. A diferencia entonces de la autoridad medieval, y por el camino esbozado por la vigilancia de tipo moderno, el poder contemporáneo no se exhibe sino que opta por desplazar sus centros, por moverse entre lo financiero, lo informacional, lo militar y lo político, a partir de un esquema oligopólico, de conglomerados empresariales de ámbito global. Percibirlo es difícil cuando el funcionamiento democrático de la opinión pública depende de telecomunicaciones a escala planetaria y de dispositivos de transmisión de datos a la velocidad de la luz (300.000 km por segundo).

Fritz Lang, *Metrópolis*



Pero, como es sabido, nadie tiene cuerpo a la velocidad de la luz. Por eso la gestión de la temporalidad se ha convertido en la clave de lo que Virilio llama «el falso día de la tecnocultura» (1997: 19). En una cultura de raíces empiristas y positivistas, la crisis de lo visible no puede sino ir acompañada de una crisis de inteligibilidad y de orientación concreta.

Desde que a finales del siglo XVII París recibiera el sobrenombre de Ciudad Luz por su concepción policial de la nocturnidad y por la potencia en continuidad de un alumbrado público inédito para la época, ha pasado, desde luego, mucho tiempo. Un tiempo que, por lo demás, pasa cada vez más rápidamente, induciendo una vivencia social orientada a «perder toda relación productiva con su medio de vida» (Virilio, 1997: 87). Aceleración que supone la ruina del espacio, cruzado ahora por una cultura dominante que se hace tecnocrática, inocente por definición, y que persigue una declinación mediática de lo social. Es importante distinguir aquí este carácter ante todo sistémico, oficial, de la tecnocultura masiva, con respecto a las dimensiones

generales y asfixiantes que a este mismo proceso diera Baudrillard. Con esta salvedad, quizá pueda tener una relevancia crítica importante la denuncia que Virilio hace de la era digital como era individual, neoliberal, como «período deslumbrante», de intensa velocidad en el vacío, que nos invita a distanciarnos de –ya que sería demasiado ingenua una ruptura con– la miopía y el alzheimer mediáticos.

Aunque Virilio nos alerta (uno no sabe si decir) lúcidamente contra la «desaparición de la esperanza» (1997: 15), no es su objetivo principal, como tampoco el de Foucault, la exploración de las formas modernas de resistencia y de desvío. Pero es posible, muy posible, que el mismo momento de invisibilidad que está siendo rentabilizado por los profesionales del marketing y de la terciarización de la economía para editar manuales que son auténticos *best-sellers* (ver, por ejemplo, Beckwith, 1997, 2000) esté asimismo siendo aprovechado por formas tácticas de rebelión y de transgresión, con raíces ya en la sociedad moderna. En este sentido puede decirse, por ejemplo a propósito de algunas variantes de la comunidad *hip hop* o del frente zapatista (FZLN) (Méndez Rubio, 2000), que a la política de la desaparición se puede responder con una revolución invisible.

### *La desaparición de la cultura popular*

#### **El juego del visto y no visto**

De la lectura de Burke (1991) y de Martín-Barbero (1987) se aprende que en la Europa de finales del siglo XVIII el Iluminismo abordaba la noción de cultura popular de forma paradójica. De entrada, se trataba de un concepto que era él mismo una construcción burguesa y por tanto objeto de una especie de inclusión teórica: lo popular entendido como folclore de un pueblo se convertía en categoría subordinada a (y reforzando) la categoría más poderosa de identidad nacional. De otra parte, simultáneamente, el término reunía toda una serie de manifestaciones simbólicas que tenían que ver con lo bajo, esto es, con aquellos sustratos sociales desprovistos de la opción de devenir representativos del conjunto social. En un gesto de paternalismo populista, lo popular quedaba encuadrado y borrado de una forma no casualmente paralela a la denotada por el conocido refrán del despotismo ilustrado: «todo para el pueblo, pero sin el pueblo».

De hecho, hay que esperar hasta las reflexiones de Antonio Gramsci en tomo a 1930 para encontrar una salida al esencialismo romántico del pueblo como unidad constitutiva de lo *popular*. Siguiendo a Gramsci, el comportamiento del proletariado en el emergente capitalismo de consumo o las derivaciones estalinistas del comunismo de estado exigían una reconsideración del sentido de la cultura popular. Este replanteamiento tendría que ver en Gramsci con una perspectiva crítica que entendiera lo popular no como lo producido por un sujeto histórico preexistente, unitario, sino como un *modo de producir* cultura que contrastara con la sociedad oficial. Más recientemente, Laclau y Mouffe (1985) han reactivado esta concepción re- y deconstructiva de lo popular, cuyas claves operativas serían entonces la apertura no dialéctica, la desestabilización creativa de todo principio de identidad y el desplazamiento, radicalmente democrático, desde el universalismo apriorístico hacia la polifonía descentrada y contingente.

Por mi parte, no quisiera simplificar bruscamente un debate muy amplio y heterogéneo en la filosofía política sino sólo indicar, primero, que la explicación de las dinámicas contrahegemónicas extraída por Laclau y Mouffe de los trabajos de Gramsci enseña elementos de conexión con la noción gramsciana de lo popular –como quizá no podía ser de otra forma; y segundo, que no se ve

con claridad en Laclau y Mouffe, como tampoco en Gramsci, cómo las tácticas revolucionarias de tipo popular podrían estar deconstruyendo no sólo la hegemonía neoliberal actual sino también, quizá, el alcance del propio concepto de hegemonía. En pocas palabras: si ésta se sigue pensando como un espacio de conflictos y desplazamientos, y éstos en forma de lucha por el liderazgo social o por el gobierno, entonces la idea de lo popular que definiendo no está comprendida por o en la dinámica (contra)hegemónica.

Veámoslo más despacio. Antes que nada, hablaríamos de cultura popular cuando nos encontráramos con un modo de (re)producción radicalmente comunicativo, apoyado en la interacción material, corporal, entre sujetos y entre estos sujetos y su entorno práctico; esta relación, su *entre*, quedaría, así, sin clausura, expuesta a la diferencia (dialógica, plurilógica, heterológica) de forma que pudiera generar vías concretas de accesibilidad horizontal y de participación cooperativa. Este sentido sincategoremático de la práctica encontraría en sus discursos marcas de desvío ideológico, semántico y pragmático, impulsadas por, e impulsando, la visión articuladora de un mundo sin centro, opuesto al aislamiento.

Lo anterior, en efecto, es una descripción analítica, hipotética pero de cuya efectividad hay indicios en espacios y movimientos socioculturales, o sociopolíticos, muy dispares. Entre algunos colectivos de acción social crítica, sin ir más lejos, se viene usando recientemente la denominación de *affinity group* para designar aquella forma organizativa democrática, de tipo micro pero desplegable en red, transitoria, que ha aprendido a «prevenir la desestabilización que ocurre cuando los líderes son arrestados o cooptados» (Green, 2000: 18). Este tipo de grupos, entre otros, fueron responsables de articular las manifestaciones públicas de oposición a la Convención Republicana en Filadelfia, en el verano del 2000. Entre sus cánticos podía escucharse: «One, two, three, four, / racist, cruel and anti-poor! / Five, six, seven, eight, / down with the police state!». Sólo el recurso a nombres falsos, la paciencia preparatoria y una visibilidad fugaz evitó que la represión policial terminara con la vitalidad de su protesta.

Es importante subrayar, creo, cómo esta especie de *caosmología popular* hace posible la creación contingente de *mundos sin centro que se oponen al aislamiento*. Esto quiere decir que la cultura popular no sobrevive ni en un régimen de autonomía ni de subordinación totales. Con respecto a la cultura masiva, monológica, que delimita el rumbo de la hegemonía capitalista, moderna y postmoderna, lo popular converge a la vez que contrasta, coincide con ella oponiéndose a ella, de ahí su carácter inquietante, difícilmente resumible sin más en una contrahegemonía presente o futura –entendida como liderazgo alternativo o como nueva ideología dominante. La precariedad práctica de la cultura popular es, o debería ser, la precariedad de la teoría crítica que la acompaña. En este caso, su *in-between* es un estar entre la potencia autosuficiente (que olvidaría su oposición a todo aislamiento) y el encapsulamiento absolutamente heterónimo (que pasaría por alto su dialogía constitutiva). Con otras palabras, la cultura popular se da con la hegemonía masiva pero no totalmente supeditada ni a sus imposiciones ni a sus propuestas. Y esto es lo que, a mi parecer, gran parte de los estudios culturales todavía no han pensado suficientemente.

Si desde Wittgenstein sabemos que ningún juego de lenguaje es sólo un juego de lenguaje, en fin, puede que sea menos difícil comprender por qué no es tampoco un simple juego de palabras decir que sólo puede concebirse la cultura popular como movimiento de aparición y desaparición, como *táctica de (des)aparición*. O bien sí, como escriben Hardt y Negri (2000: 210), la globalización masiva, imperial, «es el no-lugar de la producción mundial donde el trabajo es

explotado» entonces la cultura de la resistencia popular no es otro emplazamiento sino un desplazamiento por el cual lo que explota es otra cosa, por ejemplo, la precondition relacional, jerárquica y exclusivista, que hace posible la prepotencia de la explotación laboral en nuestro mundo. En la medida en que lo popular es un momento no sólo des- sino constructivo, articulario, no llega a *tener sitio*: ni se debe a un lugar ni a un no-lugar. No funciona como un tipo de espacio o de no espacio sino un espaciamiento.

En su ensayo antropológico *Los no-lugares (Espacios del anonimato)* ha escrito Marc Augé: «Si un lugar puede definirse como lugar de Identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiré un no lugar. La sobremodernidad es productora de no lugares» (Augé, 1998: 83). La argumentación de Augé identifica así no-lugar con individualidad solitaria, con los pasajes provisionales al modo de las salas de espera en los aeropuertos, cada vez más pobladas. Pero no todos los pasajes actuales tienen la forma de un aeropuerto, ni todos los no-lugares lo son en tanto no relacionales sino que justamente llegan a serlo en parte por radicalizar su carácter relacional. Como el propio Augé también afirma, más bien puede decirse que para quien se convierte en nómada, por fuerza o por opción, «reencontrar el no lugar del espacio, un poco más tarde, escapar a la coacción totalitaria del lugar, será sin duda encontrarse con algo que se parezca a la libertad» (Augé, 1998: 119).

### Visión vs. Separación

La imbricación de polarización inercial del telespectador y un cierto «desvanecimiento del mundo» le sirve a Virilio para preguntarse por la forma de la relación entre velocidad e invisibilidad. La hegemonía perceptiva del telepresente, responde Virilio (1997: 104-105), impulsa y es impulsada por todos de interactividad virtual gracias a los cuales *el acontecimiento no tiene lugar*. En mi lectura, aquí la clave teórica reside en una visibilización del aislamiento como forma de control invisible: esto es, el aislamiento no tanto –aunque también– como preconfiguración práctica de la inmediatez, de una visión coartada, sino como mecanismo de bloqueo del proceso de la visión misma. En relación con esto, el aislamiento del presente con respecto a una secuencia temporal, analítica, más amplia, funcionaría sólo en una regulación del espacio donde la relación entre sujetos, o entre sujetos y objetos, quedara denegada.

Es decir, el aislamiento monológico no es sólo difícil de ver sino un esquema social desde donde ver es difícil. Escribe Virilio:

A la manera de los microprocesadores de la imagería de síntesis, el ojo humano resulta un poderoso instrumento de análisis de las estructuras de lo visible, capaz de aprehender rápidamente (veinte milisegundos) el espesor óptico de los acontecimientos, al punto que parece hoy necesario agregar a los dos tipos energéticos habituales, *la energía potencial* (en potencia) y *la energía cinética* (en acto), un tercer y último tipo: *la energía cinemática* (en informaciones), a falta de la cual, parece, el carácter relativista de nuestra observación desaparecería, separando de nuevo al observador de lo observado, como fue el caso en el pasado durante la era pregalileana.

(Virilio, 1997: 108-109)

De entre las ideas que pueden seguirse de este argumento, para lo que aquí estoy queriendo sugerir haría falta pensar, pues, que en cierta manera la política de la desaparición es una

política de la separación. Y que la separación no es entonces sólo un dispositivo desaparecido sino un operador de desaparición de la visión (en la nueva telemirada global). Así que, a diferencia de la escalofriante alegoría de José Saramago *Ensayo sobre la ceguera* (1995), la ceguera que inquieta a Virilio no es tanto un dejar de ver, una especie de ausencia de mirada, como una ceguera inscrita en la visión, cuyo impacto deslumbrante estaría activo en el corazón de la *máquina de visión*.

Puede que esta argumentación resulte relevante si somos capaces de articularla con la distinción de Michel de Certeau (1990) entre estrategia y táctica. En su *análisis polemológico*, de los procesos culturales, la mirada estratégica se definiría por su poder disponer de un lugar propio, por haber vencido al tiempo con un cierto dominio del espacio, un espacio acotado, privilegiado, desde el cual un sujeto aislable resume su exterior como totalidad visible. Un ejemplo cercano serían las proyecciones disciplinares del conocimiento. Al contrario, el movimiento táctico no consigue ni persigue establecer fronteras: «debido al hecho de su no-lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a *coger al vuelo* sus posibilidades de provecho. Lo que gana no se lo guarda. Necesita jugar constantemente con los acontecimientos para hacer de ellos *ocasiones*» (Certeau, 1990: XLVI). Desplazándose a la intemperie, sin un programa fijo de antemano, como quien recorre un mercadillo suburbano, el gesto táctico delata su im-propiedad constitutiva, su complicidad con la desposesión, su im-pertinencia discreta, que no cuaja sino como rumor, «silenciosa y casi invisible» (Certeau, 1990: XXXVII). Esta es la concepción que Certeau tiene del *arte del débil*, de la cultura popular como forma práctica.

Así pues, la relación entre lo popular y una tecnocultura de raíz masiva puede tener que ver con un conflicto operativo entre táctica y estrategia. Las articulaciones entre ambos modos de producción cultural, en un nivel general, podrían ser pensadas como interferencias entre dos modos de concebir el espacio y el tiempo: una, masiva, que se apoya en el poder que da la instantaneidad virtual de un resumen, de un *todo*; otra, popular, que también dificulta el aislamiento pero sin reproducirlo en un nuevo marco hegemónico, de separación omnicompreensiva (como en el caso de la TV), sino desplazando tanto la (im)posible totalidad de un nuevo espacio homogéneo como la (im)posible autosuficiencia del fragmento aislado.

En la vertiente geo- y cronopolítica de dichas articulaciones, los desvíos deconstruyen la distinción global/local problematizando especialmente la noción e institución *frontera*, y esbozando un acontecimiento descompositivo, una deriva crítica de las tradicionales ideologías colonialistas y nacionalistas. Por ejemplo, el análisis de la *écriture* del hip hop español puede entonces funcionar como trabajo menos folclórico o localista, nacionalista o ingenuamente macluhaniano, que como oblicuamente contrahegemónico, intersticial: una base rítmica del DJ Jotamayúscula para el disco colectivo *Hip Hop Vol. 10* puede entrar a dialogar con una canción del grupo de rap francés L'École du Micro d'Argent, que a su vez juega intertextualmente con otras referencias y otros intérpretes afroamericanos...

### **La desaparición de la cultura popular en los estudios culturales**

No debería extrañar que el caso de los estudios culturales se haya venido constituyendo desde finales de los años ochenta como amplio espacio de conflicto teórico y político. Junto a contribuciones colectivas, desafiantes en su heterogeneidad, como los imprescindibles ensayos recogidos en Grossberg, Nelson y Treichler (1992) o en During (1993), han ido apareciendo importantes monografías capaces de articular crítica feminista, deconstrucción y pensamiento postestructuralista, teo-

Los desvíos  
deconstruyen la  
distinción  
local/global.

ría de la ideología, estudios postcoloniales y otras versiones inter- y antidisciplinarias de la teoría crítica de la cultura. Mi propósito aquí no es dibujar una suerte de escaparate orientativo sobre la situación bibliográfica y documental del campo sino, más modestamente, indicar algunos problemas metodológicos vinculados a una dimensión específica de la cuestión. Me refiero en concreto al llamado giro etnográfico de los estudios culturales practicado por investigadores como Janice Radway (1991), Paul Willis (1993) o muchos de los trabajos realizados en la estela del Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham.

No voy a señalar cuestiones generalizables sino, insisto, simplemente a apuntar los posibles límites de algunos postulados al respecto que operan con frecuencia en ensayos y manuales al uso. El postulado central de los estudios culturales es la idea de que aquello que podríamos llamar poder dominante, o cultura hegemónica, produce desde luego una influencia enorme, pero no completa o total, justamente porque los procesos dialógicos de que se nutre toda cultura deconstruyen ese proyecto de control.

Sin embargo, la forma de enunciar esta idea, la retórica de su traducción a la hora de definir lo popular no está exenta de preconcepciones y límites explicativos. Veamos el caso del célebre *Understanding Popular Culture*, de John Fiske (1996, originalmente publicado en 1989). Arrancando de una noción neogramsciana de «cultura popular como lugar de conflicto», Fiske acierta reivindicando la utilidad de identidades nómadas (Deleuze/Guattari) para entender los contrapoderes insertos en la agencia popular (*agency*), así como relacionando esta reivindicación con una oposición a determinaciones del tipo a-más-pobreza-más-pasividad y con un esfuerzo por diferenciar entre valores económicos (instrumentales) y valores culturales (dialógicos). Por esta vía, la indicación de la precariedad del capitalismo postindustrial ante las incursiones de lo popular (que hacen, como muestra, que sea rentable sólo un diez por ciento de los discos grabados y distribuidos masivamente) se conjuga con la confianza de Fiske en una efectividad política indirecta de prácticas culturales como el rock u otras (Fiske, 1996: 53).

Pero las relaciones entre texto y uso en el terreno del placer popular, tal y como Fiske las expone, implican una definición de la cultura popular como la forma en que lo masivo es aceptado y negociado por los oprimidos (1996: 45, 133). Una definición que, a pesar de heredar la huella crítica de la noción de táctica popular de Certeau, la limita justamente absolutizándola: una cosa es proponer una concepción de lo popular en términos de *manière d'utiliser* (Certeau) y otra distinta, según creo, supeditar esa forma (de la) práctica a la necesaria dependencia con respecto a la cultura masiva. Es ésta una ambigüedad que está abierta en Certeau pero que Fiske extrapola hacia una definición de lo popular sin iniciativa, como si se hallara condenado a una posición de subalternidad, y como si esta subalternidad dependiera en último término de una instancia de clase, o de base social, que no es del todo coherente con la perspectiva de Gramsci: «lo que distingue lo popular no es el hecho artístico ni el origen histórico sino su modo de concebir el mundo y la vida en contraste con la sociedad oficial» (Gramsci, 1975: 679-680).

Pienso que este efecto, entre celebrativo y condenatorio, se deriva de las premisas con que Fiske aborda el problema de la textualidad. Me explico. Fiske se enfrenta al absolutismo del Texto recordando que su sentido, en cualquier caso, está abierto a sus posibles usos. Ejemplos de tele-series como *Dallas* o *The Bill Cosby Show* le sirven para demostrar que la audiencia selecciona activamente según principios no regulables de *democracia semiótica*. Para decirlo sencillamente, aquí la respuesta podría ser: sí, pero ¿totalmente? De acuerdo que *Dallas* funciona a modo de supermercado de valores para el espectador (Fiske, 1996: 132), pero precisamente esta metáfora

ayuda a interrogarnos sobre una libertad de elección dentro de los límites de aquello que se le ofrece en el punto de venta. Provocativamente podría hablarse, en efecto, de *libertad vigilada* y, por tanto, podría reconocerse que esta definición coincide con la prevista por el puesto de vigilancia: el consumidor joven podrá hacer lo que quiera con el disco Y a la venta, pero nada con el disco X si su distribución no ha llegado al hipermercado mediático. Pero entonces, ¿de qué tipo de cultura hablaremos cuando nos enfrentemos a textos que ni son producidos ni distribuidos principalmente por las instituciones de tipo masivo? ¿Y podrán éstos, como quería Gramsci, contrastar de alguna manera con la sociedad oficial? En este punto, como seguramente está a la vista, quisiera aclarar que esto no invalida el enfoque de Fiske, sino más bien señala su estrechez o, si se prefiere, su conformismo.

Afirmar, así, que no puede hablarse de significado del texto en la medida que éste depende del significado que le atribuye el espectador es olvidar que el texto *ya* llega al espectador si no con un Significado, sí con un uso o una serie de usos inscritos en él por su productor. En otras palabras, ningún texto llega, como si dijéramos, *sin uso* a su receptor, sino *siendo ya usado* de alguna forma, y abierto, eso sí, al diálogo entre esos usos que rigen los principios (des)ordenadores del texto, de un lado, y los gestos semánticos que el receptor pone en marcha desde su posición, de otro. ¿Qué texto puede circular en algún momento desprovisto de sentido, como una especie de *tabula rasa* que el receptor rellena a su gusto?

La salida del determinismo (del texto, de la intención de las instituciones productoras) encuentra sólo su otra cara en la entrada en otro determinismo (de la posición *libremente* subalterna del receptor) más democrático al precio de no considerar las tres presuposiciones siguientes: primero, que el primer uso interpretable en un texto es el articulado por su receptor, identificando a éste, en términos masivos, con la audiencia. Sin embargo, no parece claro considerar que cuando Barthes hablaba en 1968 de la «muerte del autor» estuviera dejando de pensar al autor también como lector, como primer usuario social de ese mismo texto. El texto llega al receptor, como diría el primer Eco, con una forma abierta, pero con una forma, y esa forma es sintomática ya de qué tipos de relaciones favorecería mejor o peor ese texto con sus lectores, espectadores u oyentes. Es cierto que se puede responder como se quiera a un enunciado del tipo: «¡Qué día tan bonito hace!». Pero parece igualmente cierto que, al menos tendencialmente, no se responderá: «Las naves de Colón llegaron a América en 1492». El matiz es relevante porque precisamente analizando cómo llegan los productos masivos a sus destinatarios puede emerger, entre otras cosas, la cuestión que afecta a un diseño tecnológico, el propio de los principales medios masivos, más monológico que radicalmente interactivo, es decir, más propagandístico que democrático.

Segundo, Fiske delimita un espacio determinado para usos populares indeterminados, el de la dependencia de lo popular con respecto a las propuestas mediáticas para que aquéllos puedan realizarse culturalmente. Lo popular no entra sólo en relación con la cultura masiva sino que queda subordinada a ella. Pero ésta es la operación que la cultura masiva persigue. Lo popular, así, la complementa, pero Fiske no ve cómo, en ese mismo momento, puede llegar a *suplementarla*, a atravesarla de impropiedad precisamente en cuanto lo popular no tiene otra salida que desaparecer, y esto moviéndose «con una humildad inquietante como el desafío» (Derrida, 1997: 154).

Esta idea de lo popular como mera compleción de lo masivo se está extendiendo. John Storey, en *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture* (1998) opina que «cultura

No esencializar  
no es lo mismo  
que no distinguir.

popular es lo que hacemos con los productos y prácticas puestos a nuestra disposición por las industrias culturales» (Storey, 1998: 227). Storey hace hincapié en una idea de significado como articulación en conflicto, dialógica (Voloshinov), pero como sucede en Fiske limita ese conflicto a un segundo momento con respecto a la producción masiva. La caracterización de lo popular adolece así de tres obstáculos. Uno, su indefinición pragmática: ¿puede igualarse lo que mucha gente hace, en una verbena con el estereotipo del negro cómico que propone la canción «El Africano» de Georgie Dann –es decir, bailarla y corearla entre risas– con la lectura de ese estereotipo que hace un inmigrante africano de segunda generación en España, como el Chojín con su tema «Mami, el negro está rabioso» (*Mi turno*, 1999)? Y, de nuevo, ambas opciones ¿contrastan por igual con la sociedad oficial? Dos, ¿hasta qué punto «la gente» puede separarse de «la industria»? ¿No es también gente la que hace que la industria funcione? ¿En qué medida todas las industrias culturales funcionan con el mismo rasero? ¿Cómo habría que imaginar a la gente («nosotros») a la espera de los productos masivos, como a la puerta de unos grandes almacenes? O mejor, ¿es ésta la única manera posible de imaginarnos? ¿Qué ocurre cuando hay gente que narra sus prácticas culturales, como el graffiti, diciendo: «en una era de *mass media*, estábamos creando un contexto para nuestra lucha, no viendo TV» (Green, 2000: 22)? Y tres, ¿hasta qué punto ayuda al análisis introducir un sujeto (por lo demás indeterminado) como criterio definidor de lo popular en lugar de un modo de producción? ¿Es ésta la opción necesaria para unos estudios culturales «neo-gramscianos»?

El resultado habitual de este tipo de definición de lo popular, claro está, tiende a convertir la necesaria relación articuladora entre cultura popular y cultura masiva en una identificación borrosa. Pero no esencializar no es lo mismo que no distinguir. *Popular* y *mass* son términos que se solapan y se sustituyen a menudo, llegando incluso a devolver el debate a términos de contenidos o de lo popular como conjunto de textos, en efecto contradictorios, cotidianos, políticamente conflictivos (Freccero, 1999), pero en todo caso estratégicamente objetualizados. Cito como ilustración estas palabras iniciales de Dominic Strinati en su manual *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1998):

La cultura popular puede ser descrita como abarcando un conjunto de artefactos. Pero resulta mucho más difícil imaginar la posibilidad de una definición conceptual y teórica que reciba un amplio consenso, especialmente porque el intento de hacerlo implica concepciones en conflicto de la naturaleza de las relaciones sociales dentro de las cuales esos artefactos deberían ubicarse.

(Strinati, 1998: XVIII)

En un texto preparado en 1938, Benjamin anotaba palabras que tal vez puedan compararse polémicamente con las anteriores:

Y asunto de los pensadores e investigadores, si saben todavía de la libertad de investigación, es distanciarse de la representación de unos efectivos de bienes culturales disponibles de una vez por todas e inventariables de una vez por todas. Lo que debe preocuparles, en particular, es contraponer un concepto crítico al concepto afirmativo de cultura.

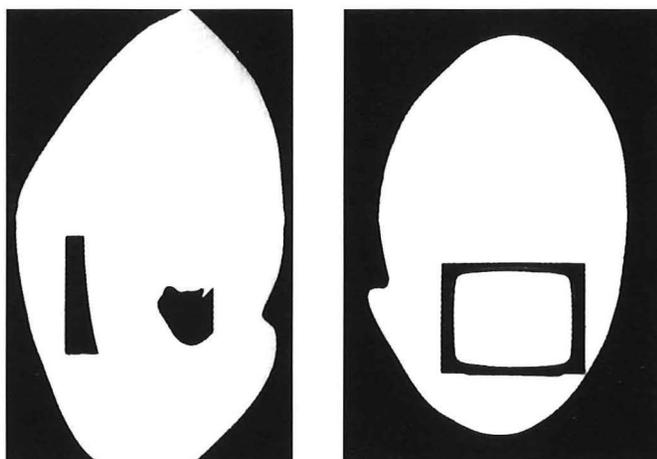
(Benjamin, 1997: 70)

En las premisas de Benjamin radica la necesidad de un distanciamiento con respecto a la reificación de la cultura que es funcional a su mercantilización. Además, se trata de un distanciamiento

miento teórico con respecto al paradigma epistemológico positivista, anclado en el par sujeto/objeto: un esquema éste de razón instrumental que desimplica al sujeto a la vez que produce un efecto de objetividad neutral, *científica*, que esteriliza la práctica cultural –y la práctica teórica, por tanto. Por otra parte, es fácil estar de acuerdo con Strinati en las complejidades con que la teoría se encuentra en este punto, dificultades que son también políticas en un sentido amplio y a la vez concreto, pero no creo que avanzar en ese camino pase por renunciar a hacerlo.

Volviendo a Fiske, y para acabar, habría en su argumentación una tercera presuposición que en realidad es sólo una derivación de dificultades ya planteadas. Estoy pensando en su confianza en anclar la caracterización de la cultura popular en la voluntad de los receptores oprimidos (de la cultura masiva) (Fiske, 1996: 146). La condición performativa de toda cultura la expone, efectivamente, a la incerteza de su identidad, a un cierto momento de inconstitución o invisibilidad. Sin embargo, decir que los media son parcialmente populares por dar la posibilidad de usarlos como se quiera (Fiske, 1996: 158) es, dicho rudamente, una verdad parcial. La lógica y la pragmática cultural no puede reducirse a componentes económicos y políticos, pero si los olvida resulta realmente costoso explicar los casos de censura, y sobre todo la censura

estructural, invisible, que actúa en la macrodifusión de la TV de pago o en las prohibiciones legales que históricamente ha sufrido el uso comunitario de la tecnología del cable (Mattelart, 1973). O explicar si puede estar sucediendo que «la gente» sepa que o usa los media dentro de unos límites o no los podría usar en absoluto: alguien puede necesitar participar en su programa de radio favorito, pero esa necesidad no va a



serle cubierta, con toda seguridad, ni por la empresa emisora ni por la constitución política, presuntamente democrática, de su propio país.

Se trata, pues, de un olvido, éste de los condicionantes económicos y políticos de la cultura, con repercusiones en la práctica: permite una abstracción *liberadora* de la cultura que a su vez limita su potencial crítico, es decir, el de esa cultura y el de la teoría que da cuenta de ella. La cultura popular, concluye Fiske (1996: 161), puede ser progresista pero no radical o revolucionaria –siempre y cuando se acepte que la radicalidad signifique lo mismo que una estrategia macropolítica de ruptura. La pregunta de fondo en Fiske parece ser «¿cómo estimar la cultura popular sin distinguirla de la masiva?», pero el manejo persistente de oposiciones texto/sociedad o cultura/política, aunque aún le deja ver que la cultura popular trabaja críticamente y a un nivel micro, invisible, sin embargo no le permite detectar las limitaciones de su visión, precisamente en la medida en que la cultura popular está siendo considerada como (sólo) *cultura*. La apuesta de Fiske por las potencialidades creativas, reconstructivas, de toda cultura, su resto etnográfico, como *agency*, le traiciona justo en el momento de explicar cómo esa capacidad, innegable, puede relacionarse *conflictivamente* con diferentes textos, instituciones y espacios: cuando Fiske habla de *uso* habla así de una especie de *uso sólo-cultural*, sin

mediaciones políticas o económicas, reactivando una forma ambigua de *borrado práctico*, de desaparición epistemológica de la raíz dialógica y material de toda cultura: la separación, en suma, hace fácil una conclusión del tipo «vamos bien». Pero, ¿qué es lo que así está desapareciendo ante nuestros propios ojos?

*Incisos* A propósito del no-lugar de lo masivo, de su desierto invisible, éste es también el lugar del aislamiento, de la separación, donde, como sugiere Virilio, el encuentro va reduciéndose a darse a través del parabrisas del automóvil. Así pues, con el acontecimiento postindustrial y la transición de la disciplina al control los viejos problemas desaparecen y reaparecen modificando su forma. Una novela célebre supo recoger estas semillas, ya en el aire en los Estados Unidos de mediados del siglo xx. Ralph Ellison entra en el juego con *Invisible Man* en 1952, donde la invisibilidad, como en el caso de Virilio, es menos la consecuencia de una ceguera generalizada que «el especial modo de mirar de aquellos con quienes trato (...). A veces es una ventaja pasar sin ser visto, aunque por lo general ataca los nervios» (Ellison, 1984: 11). El invisible es ahora el sujeto de la enunciación, la desaparición lo ha atravesado, lo que nos pone especularmente como lectores del lado terrible de esa plaga silenciosa: «en las fauces del león» (1984: 24), donde puede sentirse el frío del desahucio, el aislamiento subterráneo forzado donde humildad y humillación se juntan, unidas contra lo que no puede olvidarse: la invisibilidad no del poder sino de la desposesión, y de la rebeldía. El joven negro de *Invisible Man* demuestra un amor a la luz hiperbólico, excesivo, irónico: la luz del poder, de la verdad y de la ciencia, como bien aclara el «Prólogo», es también la luz de las 1369 bombillas, robadas a la compañía Monopolated Light and Power, que iluminan su estancia clandestina.

Consciente de que «el reconocimiento de la identidad no es más que una manera de convenir algo» (Ellison, 1984: 21), el descubrimiento de una persecución institucionalizada, invisible, lleva al protagonista a una práctica de la propia invisibilidad como antidisciplina, desplazando los límites supuestamente fácticos del reconocimiento, puesto que «cuanto más tiempo pase sin que la policía te conozca, más tiempo durará tu eficacia» (1984: 288). O, en otras palabras, que «es posible empeñarse en una lucha contra ellos, sin que se den cuenta» (1984: 13).

En el capítulo XVI, en un escenario rodeado por focos potentes, puede experimentarse la angustia del ser visto sin ver, la inmovilidad de la prisión o de la fábrica, de la que el estado es cuando menos cómplice: «Y recordé que al ver pasar la bandera siempre había experimentado una sensación de aislamiento, de separación» (1984: 403). Pero, a modo de *boomerang*, y esto es lo que Virilio considera menos, el control masivo puede volver su daño contra sí mismo, ya que «para inducir a un hombre a pensar nada hay más eficaz que el aislamiento» (1984: 479). La teoría crítica debe, creo, hacerse cargo de esta ventaja, de este conflicto, y de sus límites.

Por razones que he intentado esbozar más arriba, el estudio del poder y sus luchas en la actualidad no puede dejar de lado la cuestión de la cultura, ni las formas de *desaparición* que alcanzan la cultura popular, sus tácticas de resistencia y desvío. Así como, a la luz de Certeau o de Ellison, sus modos de hacer de la invisibilidad una forma de eludir la vigilancia y el control. En este marco, la música popular y el baile, su opacidad al logocentrismo, han sido un sintomático no-lugar ya desde los orígenes de la cultura occidental en la antigüedad clásica. La condición de la música como práctica social primaria e irreductible, precaria, la distancia tanto del



conocimiento experto como del reconocimiento mismo (Finnegan, 1998). Gilbert y Pearson (1999) han explicado cómo una línea de reproches va desde Platón hasta Adorno, pasando por Kant o Rousseau, hasta ir enraizando en una Cultura que ha evacuado la corporalidad del ritmo y la materialidad del desvío popular. Frente a este panorama, a modo de sombras que no le fueran ni interiores ni exteriores, las incidencias provocadas, o convocadas, por la música popular, o popular-masiva, no tienen que ver tanto con un simple *a favor* o *en contra* de la disciplina, del capitalismo o del patriarcado, como con la articulación de puntos de contestación y disolución

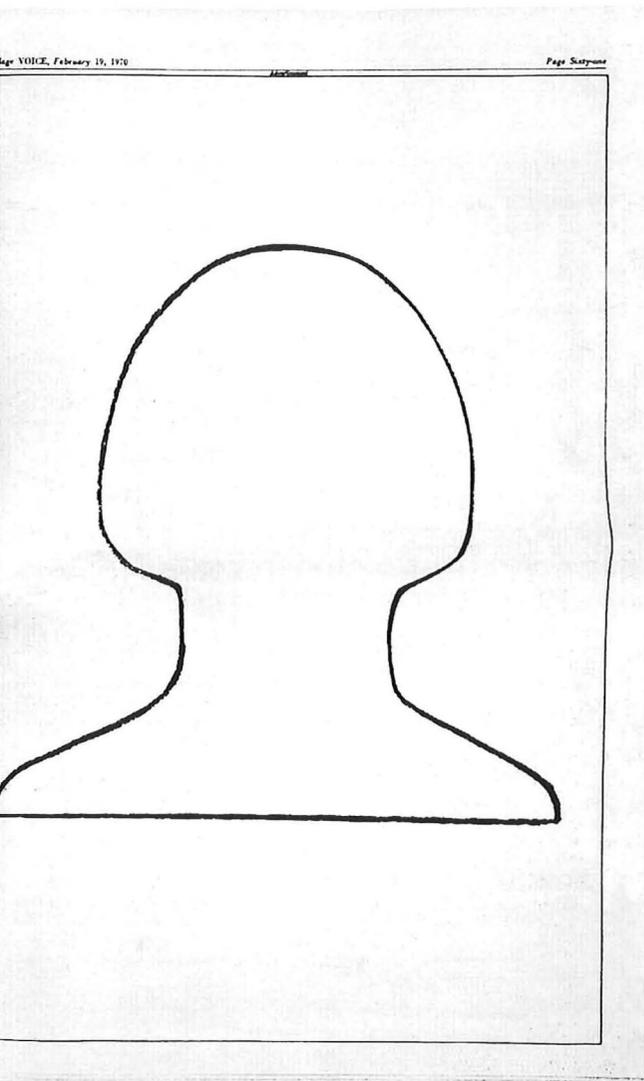
del poder, de tensión y dispersión o, por utilizar una clave de lectura derrideana de esta cuestión, de *diseminación* de los vectores hegemónicos, de su presencia autoritaria, viabilizando así desplazamientos críticos que no siempre salen a la luz.

En la intersección de poesía y música, que Platón habría seguido de reojo, las letras de canciones de géneros que todavía mantienen huellas activas de una pragmática popular, como el rock o el rap, son un terreno resbaladizo, y por eso singularmente significativo. Seguramente aquí la referencia más inmediata debería estar en canciones como «Desaparecido» (*Clandestino*, 1998) de Manu Chao o, unos pocos años atrás, «The Invisible Man» (*The Miracle*, 1989) de Queen, en la que la vigilancia de la CIA y el FBI se confunde con un trasluz criminal, que atraviesa los cuerpos: la invisibilidad se tematiza como contagio, como efecto contraproducente de un poder focalizador que nos hace transparentes para mejor ver aquello que podamos esconder, pero termina enfrentado por esta misma razón a la captura imposible de un enemigo espectral.

Este resorte particular sintoniza con la pieza «Eddy la Sombra» del grupo hip hop de Barcelona 7 Notas 7 Colores (77, 1999). La canción remite al sobrenombre del muchacho negro que acompaña al vocalista Mucho Mu y, tras un prefacio *en directo* donde se mezclan violencia suburbana y mundialización de la resistencia a la autoridad, se escenifica una metáfora tensa: alguien cruza la noche fugazmente («pasa rápido, pssss... no lo ves») pero un foco del coche de la policía lo sorprende un instante: «logras verme / sólo la luz puede vencerme». Lo que vemos entonces, «la sombra en la niebla», no obstante, dista mucho de poder ser reconocido: del lado del Mal, el espectro («desaparezco en humo / me esfumo») se ríe de un tú

estresado, y mudo, que somos nosotros. Desde este punto de vista, quizá pueda comprenderse ahora por qué el prólogo del último disco de Los Trovadores de la Lírica Perdida (1999), que empieza con voces graves practicando espiritismo (¿«Quién eres? Muéstrate...») no es un ejercicio oscurantista de esoterismo sino una abierta declaración de guerra, una convocatoria para los «rebeldes con causas / pérdidas de antemano».

Un último ejemplo. La pregunta por la identidad ocupa una posición preferente, implícita, en la canción «Spectrum» del grupo de rock Dover (*Devil came to me*, 1997). Entre sus no pocas sin-



Martial Raysse, 1969

gularidades se encuentra el hecho de ser un grupo de rock cuyo motor creativo recae principalmente sobre dos mujeres, las hermanas Cristina y Amparo Llanos, responsables de la composición de música y letras. Como parte del movimiento de rock *underground* que recorrió el estado español a mitad de los años noventa cantando en inglés y en tomo a pequeños sellos discográficos independientes como Subterfuge, Dover se presenta en sus conciertos como un grupo que se reconoce de Madrid pero no canta en español. Quizá esto pueda parecer anecdótico, pero hay otras anécdotas sugerentes al respecto, como la que enseña que otro de estos grupos, Australian Blonde, recibiera la oferta de un contrato multimillonario en 1996 por parte de la RCA al tiempo que esta compañía le forzaba a introducir cortes en español en su nueva grabación (Australian Blonde, 1996). Lo que está en juego, claro está, es un conflicto de identidad que podría estar desestabilizando parte de la audiencia y de su rentabilidad comercial como tal.

Por lo demás, «Spectrum» ya promete en el título una especie de cortocircuito para la identidad de un yo que sólo (lo) *es* en tanto su negación, sus fisuras. A un recorrido por los roles natu-



Martial Raysse, 1969

ralizados de la mujer (hermana de, madre de, ángel...) le sigue en la canción un momento de saturación y de no sutura, de dolor o de rabia («did you hear it? When they did scream»), que proyecta una diferencia desorientada, utópica («centuries off»), indagando en aquello que aparece circulando «fuera del ritmo de la historia» (Ellison, 1984: 448). Otra vez, la amenaza de la desaparición, la desaparición como amenaza, de una manera que puede converger con la problemática del texto postcolonial abordada por Homi Bhabha en términos de *missing person* (Bhabha, 1994: 45-52). Bhabha cita los siguientes versos de M. Jin, mujer negra y descendiente de esclavos: «One day I learnt /a secret art, /

Invisible-Ness, it was called». Crisis y crítica de la identidad se articularían así con un descentramiento solidario, subversivo, donde esperanza y diferencia no se oponen:

Lo que escenifican estas recurrentes negaciones de identidad, con su elisión del ojo vidente que debería contemplar lo que desaparece o es invisible, es la imposibilidad de reivindicar un origen para el yo (o el Otro) en una tradición de representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante, pleno.

(Bhabha, 1994:46)

La otredad puede pensarse, y practicarse, en fin, como desplazamiento hacia lo inapresable, hacia una subalternidad popular que no sólo tiene que ver con jerarquías de tipo transnacional, colonial o postcolonial, sino también con verticalidades y desapariciones interiores a esas supuestas macrounidades identitarias (Norte o Latinoamérica, India, España...).

En cualquier caso, como argumenta Žižek (2000: 313-314), el problema no es sólo de una serie de sujetos y prácticas excluidos del régimen simbólico hegemónico, de la cultura dominante, sino del régimen mismo que, con vistas a sobrevivir ha de recurrir a mecanismos espectrales, excluidos del dominio público. Es necesario insistir en que la espectralidad no es una condición exclusiva de lo(s) excluido(s) sino un dispositivo inscrito en los procesos de exclusión –lo que, obviamente, hace el asunto más complejo.

Sólo un inciso. Aunque no merezca la atención de demasiados investigadores de prestigio, una instancia de reglamentación jerárquica y disciplinaria es todavía la institución militar. Los nuevos «ejércitos para la paz» ocupan posiciones estratégicas donde ya es imposible el terror como una forma de equilibrio. Quizá los nuevos ejércitos aparecen sólo puntualmente como una forma de lucir su recién estrenado poder espectral. Una reciente campaña de propaganda militar en España, bajo el rótulo «Nuevas condiciones para el año 2000», ofrece a jóvenes entre 18 y 27 años la «oportunidad» de ingresar en un ejército que les permitirá *realizarse* como profesionales. En el anuncio publicitario, realización e identidad se reproducen como deseo, como ausencia, mediante la silueta vacía de un soldado y el eslogan «¿No te ves?». De esta forma, hábilmente, la visibilidad se plantea como posibilidad de una existencia futura y, a un tiempo, como salida del anonimato a través de una pregunta interpelatoria, de una subjetivación que delata la necesidad institucional de incorporar, neutralizándola, la angustia de una invisibilidad ya en marcha.

Uno de estos regímenes simbólicos verticales, o transversales, de inclusión/exclusión afecta obviamente a las luchas feministas. Sería una frivolidad abrir brevemente un ámbito de interrogantes urgentes en este sentido. Pero esos interrogantes han contribuido a hacer evidente que la crisis contemporánea de (el principio de) identidad, como ha señalado Brown (1995), puede concebirse como una ocasión para rearticular el discurso político, público, hacia la reapertura y la negociación de nuestros deseos de un futuro alternativo. Un futuro donde la democracia radical pueda desprenderse de las premisas masivas, autoritarias y masculinistas del Estado, gracias a la acción deconstructiva de subalternidades mutantes (Brown, 1995: 167), en conflicto.

En este sentido, el encuentro con los espectros de Dover o de Jin, como el de Manu Chao o el de 7 Notas 7 Colores, pueden interpretarse, paradójicamente, como formas desviadas de oposición a la desaparición, esto es, a la *violencia de la separación* característica de la cultura masiva y las instituciones (jurídicas, estatales, mercantiles, mediáticas...) que la respaldan. Por el mismo camino por el que la visibilidad hace posible la representación, ésta queda problematizada por tácticas espectrales que dibujan el límite de lo simbólico. Políticamente hablando, la insuficiencia constitutiva de toda identidad, subrayada por Lacan o por Laclau entre otros, *aparece* ahora, imprevista, para hacer posible no tanto un rechazo ingenuo, *ex toto*, de la política de representación sino para «formular dentro de este marco constituido una crítica de las categorías de la identidad que las estructuras jurídicas contemporáneas engendran, naturalizan e inmovilizan» (Butler, 1993: 344). Espacios textuales como éstos, precisamente porque son textos admiten maneras de uso diversas. Pero su entramado textual y su entrelugar social propician que, entre esa gama de usos, sea posible más de uno que ayude a comprender cómo estos textos pueden articularse con una práctica de contraste y de contestación.

Si puede hablarse, en suma, de una *espectralidad popular*, crítica, sería entonces en virtud de una reactivación operativa de la (des)aparición constitutiva de toda identidad, de una desestabilización de toda subjetividad monológica, esencial, presente. Asumiendo que sólo la acción moviliza ese vínculo de despliegue/repliegue, *lo popular actuaría como táctica de desincorporación contra el aislamiento*, como modo en conflicto de sortear la estrategia de la imagen que define el régimen de vigilancia orbital, después de que un largo aprendizaje haya enseñado que «todo lo que es visto está perdido» (Virilio, 1997: 187). En ese pasaje intersticial, relacional, donde se puede estar jugando la posibilidad y la imposibilidad del no olvido, de todo aquello que debería desaparecer, se asoman espectros, callados, haciendo del silencio su firma insegura.

Lo popular  
actuaría como  
táctica de  
desincorporación  
contra el  
aislamiento.

## Referencias bibliográficas

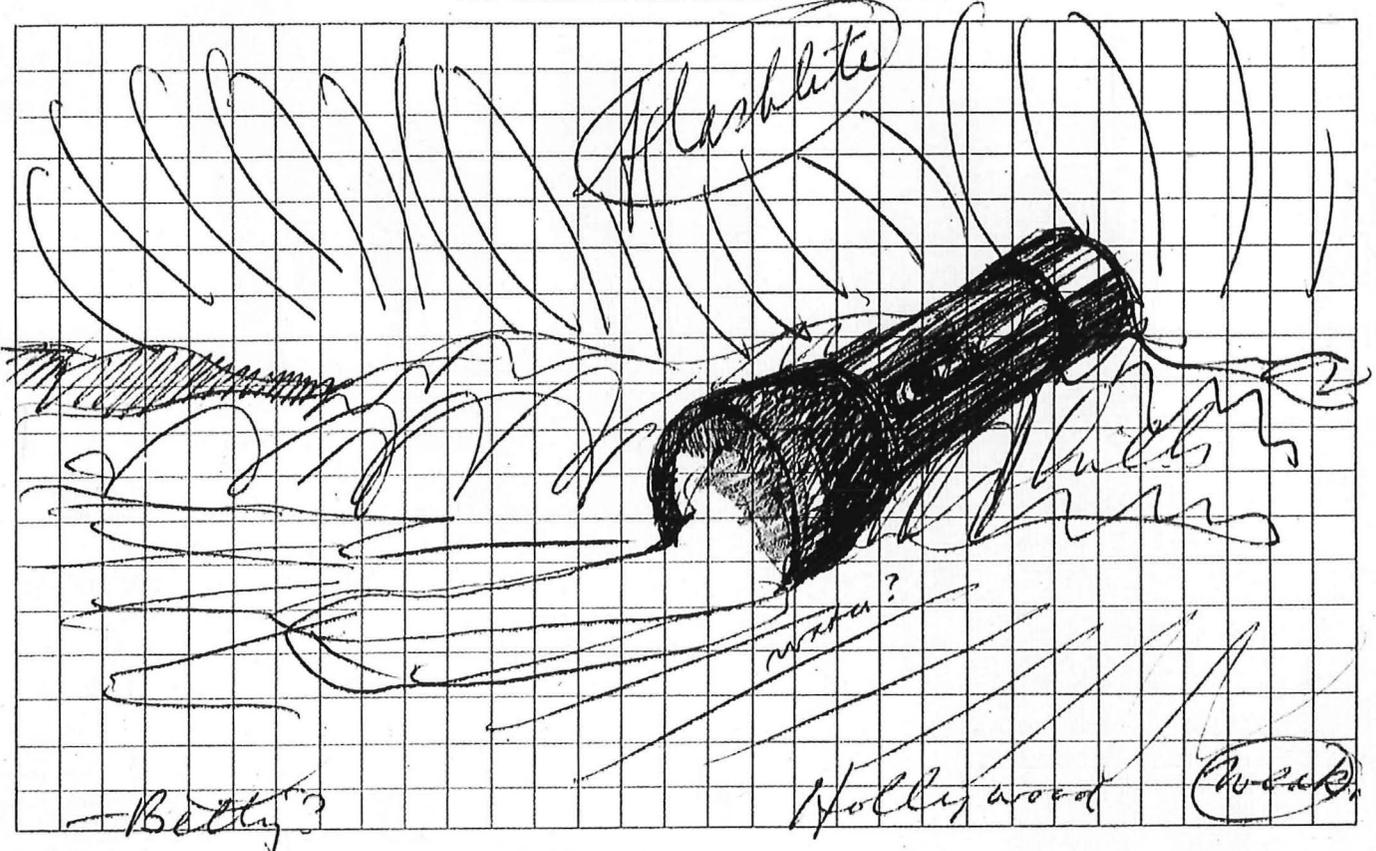
- AUGÉ, MARC (1998) *Los «no lugares»: Espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa.
- BECKWITH, HARRY (1997) *Selling the invisible (A field guide to modern marketing)*. Nueva York: Warner Books.
- (2000); *The invisible touch (The four keys to modern marketing)*. Nueva York: Warner Books.
- BENJAMIN, WALTER (1997) «Un Instituto Alemán para la Libre investigación». *Teoría Crítica*, 4: 63-71.
- BHABHA, HOMI (1994) *The location of culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- BUTLER, JUDITH (1993) «Subjects of sex/gender/desire». En S. Doring, (ed.) *The Cultural Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, 340-353.
- BURKE, PETER (1991) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- CERTEAU, MICHEL DE (1990) *L'invention du quotidien (I) (Arts de faire)*. París: Gallimard.
- DERRIDA, JACQUES (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DURING, SIMON (ed.) (1993) *The Cultural Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge.
- EAGLETON, TERRY (2000) *The idea of culture*. Oxford: Blackwell.
- ELLISON, RALPH (1984) *El hombre invisible*. Barcelona: Lumen.
- FINNEGAN, RUTH (1998) «¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo». *Antropología*, 15-16:9-32.
- FISKE, JOHN (1996) *Understanding Popular Culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (1998) *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, (2000); *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- FRECCERO, CARLA (1999) *Popular Culture: An introduction*. Nueva York/Londres. New York University Press.
- GILBERT, J. Y PEARSON, E. (1999) *Discographies (Dance music, culture and the politics of sound)*, Londres/Nueva York: Routledge.
- GRAMSCI, ANTONIO (1975) *Quaderni del carcere*. Turin: Einaudi.
- GREEN, JORDAN (2000) «Protesting the RNC». *The Urban Hiker*, 11-10: 17-25.
- GROSSBERG, L., NELSON, C. Y TREICHLER, P.A. (eds.) (1992) *Cultural Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.
- HARDT, M. Y NEGRI, A. (2000) *Empire*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- LACLAU, E. Y MOUFFE, CH. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres: Verso.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (1987) *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MATTELART, ARMAND (1973) *La cultura como empresa multinacional*. México: Era.
- MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO (1997) *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- (2000); «La revolución invisible: La cultura como espacio de conflicto y resistencia». *Voces y Culturas*, 15: 129-50.
- ORWELL, GEORGE (1998) *1984*. Barcelona: Destino.
- RADWAY, JANICE (1991) *Reading the Romance (Women, Patriarchy, and Popular Literature)*. Londres/Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- RAMONET, IGNACIO (1997) *Un mundo sin rumbo*. Madrid: Debate.
- STALLYBRASS, P. Y WHITE, A. (1986) *The politics and poetics of transgression*. Ithaca/Nueva York: Cornell University Press.
- STOREY, JOHN (1998) *An introduction to cultural theory and popular culture*. Athens: The University of Georgia Press.
- STRINATI, DOMINIC (1998) *An introduction to theories of popular culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- VIRILIO, PAUL (1997) *Un paisaje de acontecimientos*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, RAYMOND (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- WILLIS, PAUL (1993) *Common Culture*. Buckingham: Open University Press.
- ZIZEK, S. (2000) «Holding the place». En J. Butler, E. Laclau y S. Zizek, *Contingency, Hegemony, Universality (Contemporary Dialogues on the Left)*. Londres/Nueva York: Verso, 308-329.



Juan Muñoz  
*Plaza*, 1996

La Feb 68.

THIS FORM MADE IN BOOK FORM, AS WELL AS IN LOOSE LEAF  
WHEN ORDERING, SEE FRONT INSERT FOR CORRECT FORM NO.



LA 68 Feb.

What if alphabet were used  
as camouflage?