

Crisis y representaciones

Crises et représentations

Crisis and representations

Milagros EZQUERRO

Milagros EZQUERRO: Professeur Émérite. Ses recherches portent sur la Littérature et le théâtre hispano-américains contemporains (dernier livre publié: *Contralectura de la obra de Augusto Roa Bastos*, Asunción: Servilibro, 2012), ainsi que sur la théorie du texte (*Leerescribir*, México / Paris: Rilma 2 / ADEHL, 2008).

Université de Paris Sorbonne Paris IV – CRIMIC (EA 2561)

Milagros.ezquerro@gmail.com

El concepto de crisis tiene su origen, en nuestras lenguas, en el siglo dieciocho, en el campo de la medicina. A raíz del krach bursátil de 1929, la crisis entra en el campo financiero y económico de las sociedades capitalistas, y a partir de entonces y cada vez más, el concepto se extiende a múltiples campos semánticos. El presente estudio examina los grandes rasgos de la crisis de 1929 y de sus consecuencias socio-económicas, interesándose después a lo que ocurre en el mismo periodo en el campo cultural latinoamericano: el fenómeno del «boom» y el postmodernismo, con sus peculiaridades. Finalmente aparece que la producción cultural funciona globalmente como sistema de resistencia frente al sistema económico ultraliberal que se ha impuesto en las últimas décadas. Esta resistencia, sin ilusiones, es a pesar de todo necesaria, ya que tiene una función de contrapeso ideológico, aunque sea utópico.

Le concept de crise apparaît, dans nos langues, au XVIII^e siècle, dans le champ de la médecine. Après le krach boursier de 1929, la crise entre dans le champ financier et économique des sociétés capitalistes, et à partir de là et de plus en plus, le concept s'étend à de multiples champs sémantiques. La présente étude examine les grands traits de la crise de 1929 et de ses conséquences socio-économiques, puis s'intéresse à ce qu'il advient dans la même période dans le champ culturel latino-américain: le phénomène du «boom» et le postmodernisme, avec leurs traits spécifiques. Finalement il apparaît que la production culturelle fonctionne globalement comme système de résistance face au système économique ultralibéral qui s'est imposé dans les dernières décennies. Cette résistance, sans illusions, est malgré tout nécessaire, dans la mesure où elle a une fonction de contrepoids idéologique, même s'il est utopique.

crisis, representación, postmodernismo, neoliberalismo, producciones culturales

crise, représentation, postmodernisme, néolibéralisme, productions culturelles

théories culturelles

XX^e siècle, XXI^e siècle

Amérique latine

1

El concepto de crisis tiene su origen, en nuestras lenguas, en el siglo dieciocho, en el campo de la medicina y se refiere a una «mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el enfermo». Por extensión, designa un «momento decisivo de un negocio grave y de consecuencias importantes». Sin embargo, a raíz del krach bursátil de 1929, la crisis entra en el campo financiero y económico de las sociedades capitalistas. A partir de entonces y cada vez más, el concepto se extiende a múltiples campos semánticos: se habla de crisis social, moral, de civilización, de la pareja, de la familia, etcétera. Con lo cual aparece evidente que se trata de un concepto fundamental para describir el funcionamiento de nuestro mundo globalizado y dominado por un neocapitalismo, o capitalismo financiero ultraliberal. He aquí la definición de la crisis en el reciente *Dictionnaire de l'économie* ¹:

Crise: blocage des mécanismes habituels de fonctionnement ou d'adaptation de l'économie, se produisant dans un secteur d'activité ou touchant un système économique dans son ensemble. Les secteurs économiques touchés, ou l'économie globale, ne peuvent sortir de leur difficulté sans se transformer.

Si nos referimos a la primera gran crisis mundial, la de 1929, cuyas consecuencias fueron tremendas, no sólo en el campo económico y social, sino también en el campo político, ya que es evidente que los cataclismos de las décadas de los años 30 y 40, verdadero Apocalipsis histórico, tuvieron su raíz en este terremoto financiero, económico y social, vemos que corresponde a un movimiento estético de envergadura mundial, generalmente llamado Modernismo. No se trata tan sólo del movimiento de renovación poética que empieza en la última década del siglo XIX y cuya figura emblemática es el poeta nicaragüense Rubén Darío, sino de un fenómeno mucho más amplio que abarca también las primeras décadas del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial, y que concierne, además de la totalidad de las artes, el pensamiento en su más amplia acepción: las ciencias, la filosofía, las ciencias humanas y sociales en general. O sea que tenemos la conjunción de un fenómeno estructural (la expansión del capitalismo económico y financiero), de un fenómeno cultural (el desarrollo, la renovación de las ciencias y de las artes) y de un fenómeno funcional (el disfuncionamiento de los sistemas de autorregulación del mercado que acarrea crisis cada vez más frecuentes y más graves). Esta conjunción desemboca en una serie de catástrofes históricas, cuya apoteosis es la Segunda Guerra Mundial.

La magnitud del trauma en todos los aspectos es tal, que se impone entonces una visión económica inspirada por el británico John Maynard Keynes (1883-1946), y que produce el *New Deal* del Presidente de Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, y los Acuerdos de Bretton Woods (1944). Para Keynes, el pleno empleo era un objetivo fundamental. Pensaba que el capitalismo necesitaba de un Estado activo para estimular la economía con inversiones públicas. Opinaba también que el mercado funciona mejor cuando el Estado establece mecanismos de regulación.

En oposición a la teoría keynesiana, se desarrolla la «escuela monetarista» de los economistas formados en la Universidad de Chicago, que van a inspirar primero la política del general Suharto en Indonesia a partir de 1975, del general Pinochet por las mismas fechas en Chile, de Margaret Thatcher a partir de 1979 en Inglaterra y por fin de Ronald Reagan a partir de 1980 en Estados Unidos. Bajo la bandera de la «revolución conservadora», estos gobernantes llevan a cabo una política neoliberal muy agresiva para terminar con una larga tradición de intervención económica y social del Estado: de-regulaciones y privatizaciones se multiplican en todos los sectores.

¹*Dictionnaire de l'économie*, sous la direction de Pierre Bezbakh et Sophie Gherardi, Paris : Larousse-Le Monde, 2000.

Así empiezan tres décadas de ultra-liberalismo, así se impone una ideología monolítica que, naturalmente, será confortada por la caída del muro de Berlín y el desmantelamiento de la Unión Soviética, interpretados como el triunfo del sistema capitalista mercantil.

En América latina, ya sabemos, es la era aciaga de las dictaduras y de las juntas militares. Este tipo de gobiernos autoritarios estaban en perfecta sintonía con el ultra-liberalismo y se transformaron en verdaderos «laboratorios» donde se experimentaron las tesis de los tres «apóstoles» de la escuela de Chicago, Schumpeter, Hayek y Friedman, en unas sociedades amordazadas y aterrorizadas. En su libro *La stratégie du choc. La montée du capitalisme du désastre*², la periodista canadiense Naomi Klein ha mostrado cómo, durante el primer año de aplicación de la terapia prescrita por los economistas ultra-liberales, la economía chilena bajó de un 15%, mientras que el paro –que había sido de un 3% durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende– subía a un 20%. En 1988, después de quince años de experimentos ultra-liberales, un 45% de los chilenos se encontraban en condición de pobreza. A esto se llamó el «milagro chileno» y Milton Friedman, el inspirador de la política de Pinochet, fue galardonado con el Premio Nobel de Economía en 1976. Otro tanto se podría decir, por supuesto, de Argentina, Paraguay, Uruguay, y también de otros países con gobiernos menos autoritarios, pero también ultra-liberales.

¿Qué pasa, durante esa época, en el campo cultural? Es la época del «Boom latinoamericano», un proceso de extraordinaria renovación cultural, en particular pero no solo, en literatura. Un proceso que se puede comparar con lo que pasó en Europa en las primeras décadas del siglo XX, por su magnitud y por su repercusión internacional, repercusión que no tuvo, por ejemplo el movimiento vanguardista latinoamericano, a pesar de su excelencia. Sin embargo, si no se pueden negar las influencias que tuvieron las culturas europeas y norteamericanas en los escritores del «boom», es evidente que se trata de un fenómeno muy peculiar, de múltiples hibridaciones, y que les ha dado a las culturas latinoamericanas una dimensión universal. Así podemos comprobar que las características que se le suelen atribuir a la literatura del Modernismo, tienen algo que ver con las de la Nueva Narrativa:

1. Un interés por la subjetividad en la escritura. La importancia de las modalidades de la observación, de la lectura o de la percepción, que resultan más interesantes que el objeto mismo.
2. Una toma de distancia con relación a la aparente objetividad de un narrador impersonal y omnisciente que ostenta puntos de vista fijos y posturas morales claramente expresadas, gracias al uso de narradores implicados, a veces múltiples, cuyo punto de vista es incierto y movedido.
3. La hibridación de géneros literarios que autoriza, por ejemplo, una poesía filosófica o realista, y una prosa narrativa lírica y poética.
4. Un interés por las formas fragmentadas, los relatos discontinuos y el collage, aparentemente aleatorio, de diversos materiales.
5. Una tendencia a la auto-referencialidad y a la toma de conciencia del proceso de producción y del proceso de recepción del objeto estético.
6. Un rechazo de la distinción entre alta cultura y cultura popular, a la vez en la selección de materiales utilizados para producir el objeto estético, y en los métodos de distribución y de consumo del arte.

No es necesario insistir en la vigencia de estos rasgos en la producción narrativa latinoamericana de las décadas de los sesenta y de los setenta. Los críticos suelen hablar de «post-boom» tratándose de la producción a partir de los ochenta: esta mutación, progresiva y sutil, diferente en cada literatura nacional, corresponde a la época en la cual se difunde la noción de «postmodernismo». A pesar de que las figuras fundadoras de un pensamiento post-estructuralista son los filósofos y sociólogos franceses Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard, es

²Naomi Klein, *La stratégie du choc. La montée du capitalisme du désastre*, traduit de l'anglais (Canada), Arles: Actes Sud, 2008.

en Estados Unidos donde se desarrollan, con antelación y constancia, los estudios sobre postmodernismo. Como su nombre lo indica, el postmodernismo es la continuación del modernismo, pero a la vez es también su negación. Si retomamos los rasgos definitorios ya expuestos, vamos a comprobar que el postmodernismo no los niega, sino que los radicaliza. Pondrá la subjetividad en primer plano, pero negando la posibilidad de alcanzar la objetividad. Indagará las múltiples maneras de narrar una historia, sabiendo que ninguna es la mejor. Del mismo modo, insistirá en la multiplicidad de lecturas posibles de un texto, negando la existencia de una lectura exacta o exhaustiva. Los escritores postmodernos practican la hibridación genérica y también el pastiche, la parodia, la ironía, el juego y el «bricolage». Valoran el fragmento y la discontinuidad, la ambigüedad y la simultaneidad, expresiones de un sujeto desestructurado, descentrado, deshumanizado. La ruptura entre modernismo y postmodernismo se evidencia en la actitud del sujeto frente a esas orientaciones estéticas. Así por ejemplo, el sujeto moderno presenta una visión fragmentada de la subjetividad humana y de la historia, pero considera que esta fragmentación es lamentable, incluso trágica, y que la pérdida de la unidad es dolorosa. El artista moderno piensa que el arte puede restituir la unidad, la coherencia y el sentido que se han perdido. A la inversa, el sujeto postmoderno acepta la fragmentación, la incoherencia y lo provisorio, los acata y los celebra: si el mundo ha perdido su sentido, juguemos con lo absurdo.

El filósofo marxista norteamericano Fredric Jameson (nacido en 1934) propone una interpretación de los procesos culturales en tanto fenómenos vinculados a diferentes etapas del capitalismo. La etapa actual, la tercera, es la del capitalismo globalizado y consumista, enfocado en el marketing, y en el consumo de productos y mercancías, y no en su producción. Está asociada a las tecnologías nucleares y electrónicas. La etapa anterior, que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, es la fase del capitalismo monopolístico, asociada al motor de combustión y al motor eléctrico, y corresponde al Modernismo. Este movimiento tiene sus raíces en la Ilustración y en el culto de la racionalidad, por eso postula la existencia de un sujeto estable, coherente y cognoscible. Pretende que la razón, en tanto que modo de conocimiento objetivo, y la ciencia que produce la verdad deben gobernar el mundo. La ciencia es el paradigma de todas las formas socialmente útiles del saber, es neutra y objetiva. El lenguaje, en tanto que modo de expresión para producir y comunicar el saber, también debe ser racional, y para ser racional, debe ser transparente, simple médium para representar el mundo real perceptible.

En este sistema, la racionalidad tiende a crear orden a partir del caos, y la creencia fundamental es que más racionalidad crea más orden, y que cuanto más ordenada sea una sociedad, mejor funcionará. Así una sociedad moderna, en su deseo de crear más y más orden, va a desconfiar de todo lo que considera como «desorden». Y para establecer la superioridad del orden, va a instaurar una oposición binaria «orden/desorden»: dentro de la cultura occidental, el «desorden» tiende a identificarse con «lo otro» (Octavio Paz diría «la otredad»), definido dentro de los pares de oposiciones binarias. Así por ejemplo, todo lo que es: no blanco, no macho, no heterosexual, no racional pertenece a la categoría del «desorden» y debe ser eliminado de la sociedad racional, ordenada, moderna.

Sin embargo, se puede observar que la creación del orden acarrea la creación de cierta cantidad de desorden, así que la sociedad debe constantemente obrar para mantener la estabilidad de un estado en el cual el orden supera al desorden. Jean-François Lyotard ha identificado esta estabilidad con la noción de totalidad o de sistema totalizado: el orden, la estabilidad y la totalidad se mantienen en las sociedades modernas por medio de los «grandes relatos», esas historias que una cultura se narra a sí misma para explicar y justificar sus orígenes, sus creencias y sus prácticas. El postmodernismo va a emprender la crítica de los «grandes relatos» des-construyéndolos, y mostrando que sirven para ocultar la inestabilidad y las contradicciones inherentes a todas las formas de práctica o de organización social. En otros términos, cualquier tentativa para crear orden acarrea ineluctablemente la creación de

una cuota equivalente de desorden, pero el «gran relato» oculta este mecanismo explicando que el desorden es *realmente* caótico y malo, mientras que el orden es *realmente* racional y bueno. El postmodernismo, al criticar los «grandes relatos», favorece los «mini relatos», las historias que explican prácticas limitadas, acontecimientos locales y no conceptos globales o universales. Los «mini relatos» son contingentes, provisorios, temporarios y no pretenden a la universalidad, a la verdad, a la racionalidad, a la estabilidad.

En el campo estético, la ambición de abarcar una totalidad (la novela total, por ejemplo) cede paso a una postura más modesta, a una concepción más lúcida de nuestra relación al mundo. Efectivamente, la visión estética acompaña la evolución de la visión del mundo que nos proponen las ciencias, y ya sabemos que los cambios han sido vertiginosos en el siglo XX. Sólo citaré unas líneas del hermoso ensayo de Ilya Prigogine, que fue Premio Nobel de Química en 1977, *La fin des certitudes* :

*La science classique privilégiait l'ordre, la stabilité, alors qu'à tous les niveaux d'observation nous reconnaissons désormais le rôle primordial des fluctuations et de l'instabilité. Associés à ces notions apparaissent aussi les choix multiples et les horizons de prévisibilité limités. Des notions telles que le chaos sont devenues populaires et envahissent tous les champs de la science, de la cosmologie à l'économie.*³

En el campo estético, estas mutaciones van a traducirse en el reconocimiento de la inestabilidad del mundo referencial, en una des-estructuración del sujeto productor, el cual va a renunciar al estatuto demiúrgico de *auctor* y reivindicarse como mero mediador, eslabón de un saber y de unas prácticas anteriores a su propia persona, compilador de materiales y de discursos heredados o espigados –según la hermosa expresión de Augusto Roa Bastos– acá y allá, en la gran biblioteca universal, en la biblioteca de Babel. Así como la física cuántica ha puesto en evidencia el papel protagónico del observador, anteriormente desdeñado, en el campo estético las teorías de la recepción conceden una importancia inédita al sujeto receptor considerado hoy día como co-creador de la obra, cuando anteriormente estaba relegado a una función de sujeto pasivo.

Ahora bien: ¿Cuál es el modo de articulación de un sistema económico, financiero y social cuyo funcionamiento implica, cada vez más y de manera más frecuente, la irrupción de crisis más o menos globales, más o menos catastróficas, con un sistema cultural que ha tomado conciencia de los peligrosos espejismos de la idea utópica de «progreso indefinido», de las trampas de la razón y del orden, y que, por ende, se ha vuelto crítico y receloso? Propongo considerar la hipótesis siguiente: el postmodernismo –y sus múltiples variaciones– funciona globalmente como sistema de resistencia frente al sistema económico que viene imponiéndose de manera hegemónica en estas últimas décadas, el del ultraliberalismo, el del capitalismo mafioso, el de la globalización financiera. Naturalmente, las armas son desiguales, y estamos demasiado desengañados para creer en el fin del capitalismo, en el fin de la historia o en el triunfo de la justicia. Sin embargo, la resistencia es necesaria aunque sea ilusoria, por eso sigue funcionando el remozado mito del Apocalipsis.

Curioso destino el de esta noción, cuyo significado es «revelación», y que se ha usado en un principio para designar los textos portadores de una revelación de secretos divinos acerca del porvenir de la humanidad. Sin embargo, a causa del *Apocalipsis de Juan*, la obra maestra del género apocalíptico, que narra los innumerables desastres que sufrirán los hombres antes de gozar del Reino de Dios, la palabra se ha vuelto sinónima de «fin del mundo», de la catástrofe final que anunciará el próximo retorno de Cristo y su reino eterno en la Jerusalén celeste. Este mito literario está presente, de manera obsesiva, en la literatura latinoamericana, no será casualidad que, por ejemplo, *Cien años de soledad* se cierre con una escena donde confluyen los textos proféticos (los pergaminos de Melquíades), la revelación final de Aureliano Babilonia y la destrucción de Macondo, o sea del mundo. Termino

3Ilya Prigogine, *La fin des certitudes*, Paris : Éditions Odile Jacob Sciences, 1996, p. 12.

citando un fragmento del hermoso final de la novela:

Macondo ya era un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado.⁴

⁴Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joret, Madrid : Cátedra, *Letras Hispánicas* 215, 1999 [1967], p. 558-559.