



Noviembre 2009

## APUNTES SOBRE LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA CULTURA EN LA SOCIEDAD ACTUAL: EN TORNO AL POSMODERNISMO

**Ignacio Casado Galván**

Profesor de Geografía e Historia en el IES Alhambra (Granada)

Correo electrónico: [dphicg@yahoo.es](mailto:dphicg@yahoo.es)

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

**Casado Galván, I.:** *Apuntes sobre la función social de la cultura en la sociedad actual: en torno al posmodernismo*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, noviembre 2009. [www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm)

---

### **Resumen.**

La lógica del capitalismo avanzado destruye la cuasi-autonomía de la esfera cultural que disfrutó en etapas anteriores del capitalismo, lo que se traduce, no en su desaparición, sino al contrario en su prodigiosa expansión en el dominio de lo social, hasta el punto de que no resulta exagerado decir con Jameson que, en nuestra vida social, ya todo –desde los valores mercantiles y el poder estatal hasta los hábitos y las propias estructuras mentales- se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado. Se trata entonces de comprender cual es la función social de la cultura en la actualidad.

**Palabras clave:** posmodernismo, cultura, espectáculo, simulacro, consumo.

### **La cultura en la sociedad del espectáculo.**

Guy Debord premonitoriamente habló ya a finales de los 60 del siglo XX de **la sociedad del espectáculo** como característica básica de la sociedad actual. Se trataría de una sociedad alienante ya que oculta, mediante una falsa apariencia de unidad, la real separación del hombre de su vida. El espectáculo se habría convertido en la principal producción de la sociedad actual: “la fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del tener al parecer [...] El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación, que se ha convertido en imagen” (Debord, 1999, 42-43 y 50).

En esa sociedad **la cultura**, como esfera separada, propia de la sociedad histórica dividida en clases: “como división del trabajo intelectual y como trabajo intelectual de la división”, con su independencia “inicia un movimiento de enriquecimiento imperialista que es, al mismo tiempo, el ocaso de su independencia”. En ese sentido solo puede perpetuarse como objeto muerto de contemplación espectacular al servicio de la defensa del poder de clase cuya función es hacer olvidar la historia mediante la cultura,

pretende restaurar lo colectivo sin restaurar la comunidad<sup>1</sup>. Se convierte así en **la mercancía estelar de la sociedad espectacular en tanto que ciencia general de la falsa conciencia**.

De esa manera la ideología se encuentra legitimada por la abstracción universal por lo cual ni siquiera necesita mostrarse sino que se convierte en el subsuelo epistemológico<sup>2</sup>. El espectáculo es así la ideología por excelencia, la ideología total y totalitaria que se caracteriza por el empobrecimiento, la servidumbre y la negación de la vida real en el consumo esquizoide<sup>3</sup>: la conciencia del espectador solo encuentra interlocutores ficticios que la alimentan con mercancías, **el consumo de mercancías se convierte en la pseudorrespuesta a una comunicación que no admite respuesta, en el autismo espectacular**.

### **¿De la centralidad de la producción a la centralidad del consumo?**

Estaríamos entonces ante un nuevo paradigma: el del consumo, que sustituye al anterior basado en la producción. Éste comienza a desarrollarse ya en el siglo XIX, pero que se vuelve hegemónico a finales del XX, en él el símbolo ocupa un lugar central, un protagonismo que parecía haber perdido en la primera industrialización<sup>4</sup>. En él las estrategias simbólicas del mercado que se habían ido perfeccionando (los grandes almacenes, los escaparates, la iluminación eléctrica) acaban por mostrar una mayor eficacia como principio de control y organización social; así la imagen simbólica que con el advenimiento de los audiovisuales se vuelve una inextricable amalgama de imagen, sonido y palabra se convierte en el elemento de mediación y determinación de todos los recovecos de la sociedad:

“El trabajo cede su centralidad al ocio y la sumisión del presente a un futuro mejor, se torna en el ensalzamiento del placer inmediato. La técnica que guarda su prestigio y su legitimidad, es sin embargo transformada en medio que permite el fin del consumo, cuya esencia no es técnica sino simbólica. La producción industrial misma está sometida a la mediación simbólica de la bolsa, que expresa el incierto fluir de los deseos y las expectativas. Ahora es el necesario e irremediable presente de trabajo que se explica como el resto de un pasado del cual nos iremos librando” (Zulián, 2001, 18).

El fetichismo de la mercancía se hace ahora visible, el mercado mundial permite a la mercancía ocupar toda la vida social: “el consumo alienado se convierte en un deber para las masas, un deber añadido al de la producción alienada. Todo el trabajo asalariado de una sociedad se convierte globalmente en la mercancía total cuyo ciclo ha de continuarse” (Debord, 1999, 55). Para conservar el trabajo como mercancía la mecanización técnica, que suprime objetivamente el trabajo, debe crear nuevos empleos, por lo que necesita desarrollar el sector terciario. El valor de cambio se convierte en rector del uso, el consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones.

---

<sup>1</sup> Al perder la sociedad el tipo de comunidad característica del mito pierde también un lenguaje realmente común. El arte que fue ese lenguaje común de la inacción social en cuanto se separó de su sentido religioso y se constituyó como arte independiente comenzó su disolución en un proceso de anulación formal. En el barroco el tiempo histórico invade el arte, es un arte del cambio que ha perdido el orden mítico iniciando el proceso de aniquilación del arte moderno que concluye en el dadaísmo y el surrealismo: uno intentó suprimir el arte sin realizarlo, el otro realizar el arte sin suprimirlo, su fracaso es paralelo al fracaso del movimiento revolucionario proletario “que las dejó encerradas en aquel mismo terreno artístico cuya caducidad habían nacido para proclamar” (Debord, 1999, 157).

<sup>2</sup> En ese sentido la historia de las ideologías ha terminado en tanto que la ideología deformadora de lo real en la sociedad de clases ya no necesita mostrarse abiertamente, ya no es la lucha voluntarista de lo parcial, sino su triunfo, ya no se trata de una opción histórica, sino de una evidencia (Debord, 1999, 172).

<sup>3</sup> La esquizofrenia se presenta como un rasgo del giro en la patología cultural que se caracteriza por el desplazamiento de la alineación del sujeto hacia su fragmentación, de las categorías temporales hacia las espaciales: “Las grandes figuras de Warhol [...], los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen ya tener muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la “locura” de Van Gogh, que dominaron el periodo del modernismo” (Jameson, 1991, 36).

<sup>4</sup> El paradigma de la producción que permitió la fabricación de una gran cantidad de objetos se consideró un salto cualitativo en las condiciones de vida humana. No necesitaba ninguna otra forma de mediación entre los diferentes aspectos de la realidad que aquella definida por el propio paradigma, la técnica constituye un universo en que todo tiene su sitio como medio dispuesto para un fin, las acciones no necesitan otra interpretación que la de ser definidas como trabajo y los objetos tienen valor como productos, todo ello orientado genéricamente a un bienestar futuro. Su extensión a un lapso de tiempo superior al de una generación permitió que todo pudiese ser presentado como un progreso, los frutos de los trabajos y los sufrimientos de ahora serían recogidos más tarde, acaso por otras generaciones. El arte, la vida simbólica, queda reducido a los restos de otras épocas que necesitaban metáforas lingüísticas y visuales para interpretar la realidad (Zulián, 2001, 18).

## El papel central de las imágenes.

La imagen simbólica tiene una funcionalidad específica, se caracteriza por su debilidad y su abundancia y su búsqueda de lo placentero, en una inacabable seducción, donde lo erótico actúa como un tranquilizante, capaz de convencer una conciencia semidespierta y decidirla a la compra. A través de la seducción conduce siempre a algún objeto, para el que ha nacido y a cuyo consumo tiene que inducir, por eso es siempre una imagen finalizada<sup>5</sup>. Se trata de imágenes efímeras como los objetos a los que están asociadas: el consumo se funda en la destrucción cíclica y no en la duración, en la producción de objetos destinados a una rápida desaparición que hará necesaria su reposición, es la muerte la que así se manifiesta. Los medios de comunicación de masas son los encargados de la difusión de las imágenes, la imagen publicitaria es el modelo paradigmático que se ha extendido a toda nuestra experiencia de lo visible<sup>6</sup>.

La proliferación de las imágenes ha supuesto lo contrario de lo que buscaban los surrealistas: a través de los medios de masas se convierten en el mecanismo de producción de la vida simbólica del consumo en manos de unos pocos, es decir en un modo de dominación: las imágenes cambian constantemente para que todo siga igual. “La cultura de masas opera en su conjunto como un intenso impulso al sueño de cambio, de la omnipresencia de la metamorfosis, pero como mera ilusión. Tan dura es la existencia cotidiana” (Jiménez, 1993, 266).

La perpetuación del sistema se basa en el cambio aparente, la banalización de la realidad permite una falsa elección espectacular: los productos se presentan como elementos prestigiosos pero al consumirlos muestran su pobreza esencial que procede de las miserables condiciones de su producción por lo que tienen que ser relevados por uno nuevo.

## La hiperrealidad y el simulacro.

Baudrillard con su concepto de hiperrealidad va más allá, propone la implosión del espectáculo, si la representación trata de absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (Baudrillard, 2000, 256)

Para él la televisión anula toda distinción entre el receptor y el emisor, entre el medio y lo real. El sistema panóptico de vigilancia ha sido sustituido por una estrategia de disuasión circular en el que la distinción entre activo y pasivo queda abolida, un cambio que hace imposible localizar el lugar del modelo, del poder, de la mirada, del medio mismo, ya que “usted” está siempre en el otro lado: “Esta mezcla, esta presencia viral, endémica, crónica y alarmante del medio, se acompaña de nuestra incapacidad para aislar sus efectos –se produce una espectralización de los acontecimientos filtrados por el medio, como ocurre con los hologramas publicitarios, esculpidos en un espacio vacío con rayos láser- la disolución de la televisión en la vida, la disolución de la vida en la televisión” (Baudrillard, 2000, 274).

De hecho desde mediados de los años setenta comienza la transformación de la televisión y su combinación con el ordenador en el hogar y las líneas telefónicas como nexo de una nueva maquinaria social y la televisión que había elevado la mercancía a las cumbres del espacio del espectáculo, está ahora involucrada en el colapso de tal espacio y en la consiguiente evaporación del aura que envuelve el cuerpo de la mercancía. En la nueva hiperrealidad, domina el orden del código, la ley estructural del valor, que convierte toda la realidad en simulacros<sup>7</sup>. Estamos asistiendo al gradual desplazamiento del aura desde las imágenes de objetos posibles hasta los flujos digitalizados de datos:

---

<sup>5</sup> Ahí está la trampa, opera como un mito en el sentido de Barthes, su fuerza está en que es consumido inocentemente por el espectador: cree que es un sistema inductivo cuando en realidad es un sistema semiológico, es como una coartada que jamás tiene contradicciones entre sentido y forma, se presenta a la vez como comprobación y como notificación provoca un efecto inmediato, es imperfectible e indiscutible, ni el tiempo ni el saber le añadirán, ni le quitarán nada, no importa si es después desmontado, se presupone que su acción es más fuerte que las explicaciones racionales. (Barthes, 1991).

<sup>6</sup> Incluso las imágenes de la historia del arte o de otras manifestaciones estéticas de la humanidad son experimentadas según los módulos ligeros y placenteros del consumismo. El modelo propuesto es el del turista, está en un periodo de ocio, está disponible a cualquier solicitud –viaja- y al mismo tiempo se resguarda de todo exceso –su viaje está organizado: “la primacía de lo placentero en su experiencia estética le abre a cualquier imagen y al mismo tiempo da a su contacto con ella una forma individual, limitada y previsible” (Zulián, 2001, 20).

<sup>7</sup> “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia. Pero la cuestión se complica ya que simular no es simplemente fingir: “Alguien que finge una enfermedad se puede limitar a meterse en la cama y hacer creer a los demás que está enfermo. Alguien que simula una enfermedad produce en sí mismo algunos de los síntomas” (Litré). Así pues, fingir o disimular deja intacto el principio de realidad: la diferencia siempre es clara, aunque esté enmascarada: en cambio la simulación produce una amenaza para la diferencia entre *verdadero* y *falso*, entre *real* e *imaginario*”. (Baudrillard, 2000, 254).

Ahora, por el contrario, con el puro flujo convertido él mismo en una mercancía, la relación espectacular y contemplativa con los objetos ha quedado socavada, ya no se da una oposición entre la abstracción del dinero y la aparente materialidad de las mercancías; el dinero y todo lo que puede comprar están hechos, fundamentalmente, de la misma sustancia y se trantorna así la unidad ficticia de la representación espectacular: las imágenes figurativas pierden su transparencia y comienzan a ser consumidas como un código más.

Para Baudrillard se trata de una implosión que anuncia el colapso de la capacidad que tiene el capital para expandirse, sin embargo podría tratarse solo de una reorganización de un sistema global de dominación y circulación: son ahora los vastos territorios microelectrónicos los que posibilitan la expansión del capitalismo, las telecomunicaciones funcionarían de forma análoga a las redes ferroviarias en el XIX, la información estructurada por un proceso automatizado de datos se transforma en un nuevo tipo de materia prima que no se agota con el uso. La televisión se ha convertido en un mero dispositivo de conexión, en un mecanismo cuyo sentido deriva únicamente de las conexiones que establece rompe o modifica, igual que el chip semiconductor.

Ahora las pantallas de los ordenadores personales y los procesadores de textos han tomado el relevo del automóvil como productos básicos de la reubicación y jerarquización de los procesos de producción que están en marcha como un aparato coercitivo altamente articulado, un modo prescriptivo de comportamiento y disciplina corporal. Se vende el mito de la racionalidad e inevitabilidad de un mundo basado en computadores, pero el nuevo espacio de las telecomunicaciones y la velocidad absoluta no suplantarán al espacio de autopistas y ferrocarriles, sino que, por el contrario, ambos dominios coexisten uno junto al otro.

### **El papel de la cultura en el posmodernismo.**

Baudrillard, sin embargo, llegado un cierto punto, se convierte en cómplice del mantenimiento de esos mismos mitos de omnipotencia cibernética que se propone censurar, al haber eliminado la efectiva persistencia e inmediatez de los edificios en ruinas, que constituyen el escenario de una modernización anterior, sus textos excluyen la avería, los circuitos defectuosos, el mal funcionamiento del sistema; prescindien de cualquier imagen de enfermedad, de cuerpos que se resisten a ser completamente colonizados o pacificados y de la colosal devastación de todo aquello que proclama su infalibilidad o su éxito.

En cambio como pone de manifiesto Cray (2000) las novelas de Philip Dick o las películas de David Cronenberg: describen un mundo tan repleto de tecnología de la vida cotidiana como el de Baudrillard, pero inciden en el umbral en el que la domesticación social del cuerpo produce trastornos inmanejables, como la psicosis o el contagio.

Es decir esta nueva posición de la cultura, ejemplificada por Baudrillard, opuesta a la anticuada nostalgia de la autonomía perdida del modernismo<sup>8</sup>, cuya última e interesante configuración la constituye la crítica de la industria cultural de la Escuela de Frankfurt, se muestra igualmente ineficaz o mejor impotente en la sociedad actual, con el agravante además de que añaden a esa impotencia lo que parece casi su celebración masoquista: "Baudrillard parece estar pasándose bien. Le encanta observar la liquidación de la cultura, la experiencia de librarse de la profundidad [...]. Cuando vuelve a Francia le parece un extraño país decimonónico. Vuelve a Los Ángeles y siente una euforia perversa. "No hay nada como sobrevolar Los Ángeles de noche. Solo el Infierno del Bosco puede igualarlo" (Davis, 2003, 37)

Esta posición de la cultura es lo que Jameson denomina **el posmodernismo**, que es la pauta cultural dominante en la actualidad<sup>9</sup> donde la producción estética actual se ha integrado en la producción de

8

Mike Davis observa el proceso desde su posición privilegiada de Los Ángeles, cuna de la nueva industria de la cultura: "Si los exiliados de Weimar aparecieron en Los Ángeles como tragedia, los turistas de la Quinta República vienen hoy meramente como farsa." En efecto antes de la contemplación morbosa posmoderna, el nuevo modelo cultural fue angustiosamente experimentado por los intelectuales europeos emigrados a causa del nazismo y la guerra a los Estados Unidos, que van a ser proletarizados por parte de Hollywood. Por otra parte "independientemente de su situación material, aislados (Adorno) o integrados (Billy Wilder), olvidados (Heinrich Mann y Man Ray) o aclamados (Thomas Mann), menesterosos (Döblin) o alojados en Palisades (Feuchtwanger), los exiliados eran todos vulnerables a los cambios en el clima político. Concentrados en la colonia cinematográfica bajo un escrutinio público cada vez más hostil, desempeñaron su último papel en Los Ángeles como chivos expiatorios de la Inquisición de Hollywood. Con toda la industria del cine como rehén del lavado de cerebro de la guerra fría y con diez de sus colegas americanos camino de la cárcel ( y cientos más en listas negras durante una generación), muchos exiliados eligieron coger el primer barco de regreso al Viejo Mundo. Otros se quedaron, como mejor pudieron escribiendo o dirigiendo ocasionalmente alguna película de cine negro que sugiriera el cáncer de la represión política y cultural" (Davis, 2003, 35-36).

9

Jameson no considera que toda la producción cultural de nuestros días sea posmoderna, pero sí que lo posmoderno es el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diferentes especies, trata

mercancías en general: *la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones) con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética. El reconocimiento de estas necesidades económicas se manifiesta en el apoyo institucional de todo tipo puesto a disposición del arte más nuevo, desde las fundaciones y subvenciones, hasta los museos y otras formas de mecenazgo*" (Jameson, 1991, 18).

Esta nueva etapa histórica que establece una *forma cultural de iconoadicción que al transformar los reflejos del pasado, los estereotipos y los textos, elimina de hecho toda significación práctica del porvenir y de los proyectos colectivos, sustituyendo así la idea de un cambio futuro por los fantasmas de la catástrofe brutal y el cataclismo inevitable, desde la visión del "terrorismo" en el nivel social hasta la del cáncer en el nivel personal*" (Jameson, 1991, 103).

En tanto fenómeno histórico no admite una valoración moral<sup>10</sup> ni en términos positivos, ni en términos negativos, si no queremos caer en el error categorial de juzgar lo social histórico desde la perspectiva moral individual. Desde ese punto de vista tanto su rechazo *apocalíptico* como su celebración *integrada* (Eco, 1999) se muestran igual de impotentes para intervenir activamente en la historia, una no se lo propone y la otra fracasa al no entender su función.

Por un lado la celebración mimética y complaciente hasta el delirio de este nuevo mundo estético, incluyendo su dimensión socioeconómica, festejada con el mismo entusiasmo al amparo de la etiqueta de "sociedad postindustrial". Es interesante el caso de McLuhan "el primer apologista del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido del siglo, [que] ha cambiado de parecer al descubrir por fin en 1976 que "la presión de los mass media empuja a lo irracional y que sería hora de moderar su empleo" (Debord, 1999, 45).

Por otro su rechazo apocalíptico no entiende su función esencial en el capitalismo avanzado al acusarle de trivial frente a la "alta seriedad" utópica de los grandes modernistas.

### **Bibliografía.**

Barthes, Roland, (1980) *Mitologías*, Siglo XXI.

Benjamin, Walter

(2001) El autor como productor, en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona: Akal.

(1991) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos*, Taurus

Baudrillard

(1997) *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.

(1992) *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila.

América

(2000) La precensión de los simulacros, en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la banomodernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona: Akal.

Castells, Manuel (1997-98) *La era de la información*, 3 Vol. Madrid: Alianza Editorial.

Davis, Mike,

(2001) *Control urbano: la ecología del miedo. Más allá de Blade Runner*. Virus.

(2003) *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Lengua de Trapo.

Debord, Guy

(1999) *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.

(1999) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama.

Foster, Hal (2000) *Asunto: Post*, en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona: Akal

Jameson, Fredric

---

con ello de reflexionar sobre las formas más eficaces para adoptar una política cultural radical, ya que "de no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecible" (Jameson, 1991, 21).

<sup>10</sup>

Para ver las ambivalencias y dificultades de asimilar esta nueva cultura dentro dentro de las filas de la izquierda, son interesantes los *Encuentros sobre modernidad y posmodernidad* celebrados por la Fundación de Investigaciones Marxistas donde podemos observar un proceso de clarificación conceptual necesario distinguiendo la posición reaccionaria que rechaza los elementos positivos de la modernidad, justificando la opresión y la desigualdad apoyándose en interpretaciones dudosas de la biología, de la posición que constata las aporías del proyecto moderno y su carácter inacabado, reivindicando un cierto derecho a la diferencia como defensa de las minoría no como justificación de las desigualdades no queridas.

(2002) El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Paidós.

(2000), Progreso versus utopía; o, ¿podemos imaginar el futuro?, en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona: Akal.

Jiménez, José, (1993) *Cuerpo y tiempo (La imagen de la Metamorfosis)*. Destino.

Wallis, Brian (ed.) (2000), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona: Akal.

Zulián, Claudio (2001), La plaza del mercado. *Lápiz*, 176, 18-27.