

GLOBALIZACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD. CAMBIO CULTURAL, GÉNEROS DISCURSIVOS Y ESTRUCTURAS DEL SENTIR*

Marina Moguillansky**

RESUMEN: Se abordan aquí las transformaciones culturales y sociales asociadas con la globalización en tanto mutación a gran escala. En primer lugar, se establece un diagnóstico de los rasgos centrales que asume la globalización cultural según los debates recientes de las ciencias sociales. A continuación, se propone un tipo de lectura de los objetos culturales a partir de su circulación material y de sus inscripciones simbólicas. El concepto de género discursivo aparece entonces como clave que permite estudiar su devenir como síntoma de los cambios en la estructura de sentimientos (Williams). Se analiza la evolución reciente del género del espionaje para mostrar las transformaciones temáticas, retóricas y enunciativas que indican una ruptura histórica vinculada con el proceso de globalización.

PALABRAS CLAVE. Globalización, cultura, géneros discursivos, estructuras del sentir, espionaje.

INTRODUCCIÓN

Cultura y sociedad (2001 [1958]) es el título del trabajo que le ganó el reconocimiento a Raymond Williams, en el cual se anuncia su programa de investigación sobre el carácter histórico y cambiante de la relación entre ambos términos y de sus respectivas delimitaciones. A su vez,

* Agradezco las atentas lecturas y generosas contribuciones a este artículo realizadas por Perla Aronson, Carolina Mera, Marisa Baldasarre, Joaquín Algranti y por los dos revisores anónimos provistos por la revista *Andamios*.

** Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Docente de Sociología, Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: mmoguillansky@gmail.com

resulta una propuesta metodológica novedosa para aproximarse al estudio de grandes cambios culturales; retomando las palabras del autor, de largas revoluciones que por su magnitud se nos pierden de vista. En aquél primer trabajo, Williams abordaba el análisis de las transformaciones en la idea de cultura en tanto síntoma de los cambios asociados con la revolución industrial, la revolución democrática y la modernización cultural. En su análisis de las novelas industriales, encontraba las marcas de la aparición de una estructura del sentir que podía leerse como una reacción frente a los cambios sociales. De esta manera, *Cultura y sociedad* abría un camino fértil para los estudios culturales: la combinación de una mirada complejizante de la totalidad, sensible a las determinaciones materiales y a la contingencia histórica, con una lectura interpretativa y crítica de los objetos culturales atenta a su singularidad.

Ahora bien, es preciso notar que a fines de la década de 1950 Raymond Williams podía afirmar sobre los efectos de las transformaciones del siglo XIX que “todos podemos advertir hasta qué punto ha persistido esa estructura de sentimiento, tanto en la literatura como en el pensamiento social de nuestra propia época” (2001: 102). Pero, si reconocemos que nos encontramos actualmente en un período de mutaciones radicales de la organización sociocultural, vinculadas con la extensión de las interrelaciones asociadas a la globalización, podemos preguntarnos en qué medida nuestras reacciones a estos cambios muestran continuidades con la estructura de sentimientos que se forjó al calor de la modernidad.

En este contexto me propongo tomar como modelo el tipo de indagación emprendida por los estudios culturales de Raymond Williams: el estudio de las grandes transformaciones sociales —en este caso, las de nuestra contemporaneidad— a través de la lectura crítica de las obras. En nuestro caso, se tratará de películas comerciales que han circulado en forma masiva, y en menor medida, de las novelas cuyas historias fueron transcritas al cine.

Considero que la esfera de la producción cultural puede resultar un espacio privilegiado para la manifestación de las novedades y de las rupturas históricas, espacio en el que las constricciones de los paradigmas vigentes resulten quizás aminoradas, espacio tal vez más propenso a la imaginación de escenarios futuros, o como propone

Williams, zonas de condensación de las estructuras de sentimientos. El análisis de los cambios culturales a través del concepto de estructuras del sentir¹ permitirá captar las transformaciones del conjunto de percepciones, valores y experiencias sociales generacionales en la evolución de los géneros discursivos de ciertas zonas de la literatura y el cine contemporáneos.

La esfera cultural, atravesada a su vez por los vectores del cambio globalizador, resulta un lugar de expresión sintomática de las transformaciones que busco rastrear y caracterizar. Se trata de una esfera de la producción de objetos culturales que, en su articulación simbólica, vehicula representaciones socioculturales que interpelan al contradictorio proceso de globalización. Son objetos constituidos desde la extrema fragmentación de sus propios procesos de producción; objetos circulantes en flujos que desbordan todas las fronteras de la modernidad; consumidos en lugares remotos, por poblaciones a su vez desplazadas de sus territorios de origen. Estos tres movimientos —de producción, circulación y consumo— muestran en su plenitud la dislocación que produce la globalización. A ellos debemos agregar el carácter simbólico de los productos culturales, sus efectos de sentido que hablan del mundo y lo constituyen en una misma operación.

Comienzo este recorrido con un breve diagnóstico de los rasgos de la globalización cultural a partir de la mirada de las ciencias sociales. Luego presentaré mi propuesta teórico-metodológica que supone una lectura de las transformaciones culturales a través del estudio de los géneros discursivos en tanto síntomas de las estructuras del sentir. En tercer lugar, abordaré el análisis del género ficcional del “espionaje”

¹ El concepto de estructuras del sentir fue introducido por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977) para referirse a un conjunto de experiencias sociales en solución (por oposición a aquellas cristalizadas). Las estructuras de sentimientos son significados, creencias y valores de una generación o de un determinado periodo histórico en su fase de emergencia, es decir, en tiempo presente. En términos metodológicos, el autor indica que el arte y la literatura son ámbitos especialmente relevantes para analizar los cambios en las estructuras del sentir: “La idea de una estructura de sentimiento puede relacionarse específicamente con la evidencia de las formas y las convenciones —figuras semánticas— que, en el arte y la literatura se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura de este tipo” (Williams, 1977: 156).

desde su emergencia y consolidación, hasta su puesta en crisis con las transformaciones culturales de la globalización. Para concluir, me concentraré en la película *El Jardinero fiel*, realizada sobre un guión de John Le Carré, como caso paradigmático de una obra que muestra las tensiones del género en la actualidad.

LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL SEGÚN LAS CIENCIAS SOCIALES

En primer lugar, según el análisis de Anthony Giddens (1993), la globalización cultural conlleva un cambio fundamental en las categorías espacio-temporales: el tiempo se separa de las prácticas sociales que lo señalizaban, se autonomiza de las particularidades locales y se torna global; el espacio, por su parte, se distancia del lugar con el creciente predominio de las relaciones no presenciales. Este estiramiento de las categorías espacio-temporales supone una dilatación de su percepción que parece eliminar los límites y las fronteras, aunque, como se verá, no deja de construir nuevas demarcaciones. Estamos en presencia de un masivo proceso de *desanclaje* de las relaciones sociales y de los procesos culturales. El desanclaje de los procesos culturales desterritorializa la producción y brinda existencia a flujos globales que conectan espacios distantes a través del consumo cultural. Así, se produce una cultura global de masas en la cual se transforman los imaginarios culturales y se estructuran las identidades desde la interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados (Mignolo, 1998). En este sentido, como señala Renato Ortiz (1997), la conjunción entre mundialización y cultura da lugar a la emergencia de una cultura internacional popular —ya no norteamericana o exclusivamente occidental, aunque estos sesgos tengan importancia— que se manifiesta en una modernidad plagada de objetos mundiales, cuya estandarización los convierte en balizas para el reconocimiento y la ubicación de una élite en constante desplazamiento, sea físico o virtual.

En segundo término, las transformaciones sociopolíticas ligadas a la disminución del protagonismo del Estado hacen emerger las condiciones de posibilidad de nuevas configuraciones culturales. Estas transformaciones, a su vez, se vinculan con los flujos culturales que

mencionaba en el párrafo anterior; tales flujos horadan las fronteras de los estados y hacen mella en su soberanía. Mientras el Estado pierde soberanía frente a la mundialización de la economía y la revolución de las telecomunicaciones, se eleva correlativamente la importancia de los actores privados, puesto que “la movilidad transnacional de las empresas, del capital y de la tecnología permite a los agentes del sector privado eludir las jurisdicciones nacionales” (Valaskakis, 1999: 4). Entre los actores privados que ascienden en la globalización, se destaca el rol hegemónico de actores transnacionales que, en muchos casos, se organizan en forma de red y utilizan intensivamente los nuevos medios electrónicos, de manera tal que sus estrategias no son visibles en los términos en que acostumbrábamos concebir la acción estatal. Me refiero principalmente a las empresas y corporaciones transnacionales, pero también a la red de servicios financieros y bancarios, a los fondos de inversión y finalmente a la red de organizaciones clandestinas que el imaginario mundial identifica con Al Qaeda y otras similares. Como señala Zygmunt Bauman, “las fuerzas responsables del daño siguen presionando tanto como antes, quizá más, pero además se han hecho invisibles y es prácticamente imposible señalarlas para enfrentarse a ellas y combatir las” (2003: 54). Así, el escenario conformado por un nuevo tipo de actores sociales relevantes delinea un cambio en las condiciones de visibilidad de sus interacciones y de los efectos sociopolíticos derivados.

Finalmente, destaco un rasgo de la globalización cultural que concierne a la representación de la historia y de lo real. El capitalismo tardío, según el enfoque de Frederic Jameson (1988), conduce a un giro cultural que se puede nombrar como postmodernidad. La producción estética de la postmodernidad se caracteriza por el recurso del *pastiche*, esto es, la mezcla de elementos, estilos, épocas, diferenciando la alta y la baja cultura, lo masivo y lo popular, lo antiguo y lo moderno. La postmodernidad trae consigo una incapacidad para representarse el pasado histórico ocultando ideológicamente el acceso al mismo, obturado por un retorno nostálgico a los objetos estéticos con los que en su momento se lo abordó. La sociedad postmoderna se ve condenada a buscar el pasado en sus propias imágenes y estereotipos culturales. Este bloqueo se extiende a la representación del presente,

“como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual” (Jameson, 1988: 25). Se trata de una dificultad social para enfrentar el tiempo y la historia, y más propiamente, de la “desaparición del sentido de la historia” para un sistema capitalista consumista y transnacional que necesita “vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente” (1988: 37). Retomando los términos de Raymond Williams, somos testigos de la aparición de una estructura de sentimientos que se caracteriza por una nueva percepción de la temporalidad y de la historicidad.

Aunque sería posible extender el diagnóstico de las consecuencias culturales de la globalización, aquí retendré los tres rasgos mencionados: *i*) la desterritorialización de los objetos culturales; *ii*) la aparición de un nuevo régimen de (in)visibilidad de los actores sociopolíticos, y *iii*) la incapacidad social de representarse el pasado y el presente. Estos tres cambios nos reenvían al problema de la relación entre nuestras representaciones culturales y sus referentes, en un contexto histórico en que el mundo como objeto pasa a ocupar el lugar de la cosa que reclama un nombre, un signo cuya escritura es necesaria e imposible a la vez.

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Mencioné ya el doble carácter de los objetos culturales en tanto *mercancías* —cuyos procesos de producción, circulación y consumo se ven afectados por la extrema división mundial del trabajo y por los desplazamientos— y en tanto bienes simbólicos que reflejan los cambios de la globalización. Esta breve caracterización de los objetos culturales traza las líneas de una doble indagación sobre la globalización en la esfera cultural. Si, por un lado, los objetos culturales conllevan relatos y representaciones a través de los cuales los individuos construyen un sentido sobre los objetos del mundo y sobre sus propios roles en la interacción cotidiana, habrá que rastrear las lecturas de la globalización que cierta producción cultural contemporánea nos transmite. Como señala Roger Chartier, “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por

las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio” (1989: 49). Esto es, debemos considerar las maneras en que algunas producciones culturales abordan las transformaciones globalizantes, cómo las perciben y las traducen en representaciones simbólicas. Si, por otro lado, la producción cultural manifiesta las consecuencias organizativas de la globalización productiva, también hay que prestar atención a las condiciones de producción, circulación y consumo de los objetos culturales.

Los objetos culturales son entonces pasibles de un análisis en dos dimensiones. Por un lado, es posible estudiar las formas de producción, circulación y consumo de estos objetos desde un materialismo cultural como el que practica Raymond Williams en su sociología de la cultura (1981). Por otro lado, podemos analizar la inscripción de la globalización como discurso y de las representaciones simbólicas articuladas en los soportes y dispositivos de estos artefactos culturales. Es con esta doble estrategia metodológica que propongo leer ciertas transformaciones ocurridas en las últimas décadas en algunas expresiones de la literatura y el cine mundiales: rastreando la puesta en género, las formas de producción, circulación y consumo, y las representaciones culturales que en ellos se manifiestan.

La lectura de las articulaciones simbólicas incorporadas en los objetos culturales en la actual etapa de globalización prestará atención a las propuestas de la teoría cultural de Arjún Appadurai (2001). Este autor, reconocido por sus aportes a la teoría postcolonial, analiza la dimensión cultural de la globalización enfocando los efectos del consumo de ideas, mensajes y relatos múltiples, complejos y desplazados. Es así que con la globalización, la imaginación cobra un papel central en la organización de las vidas individuales y colectivas, a partir de su rol constituyente de la subjetividad. La imaginación trabaja sobre los recursos que obtiene de los medios masivos de comunicación e interviene política, social y culturalmente. Recuperando las ideas de Benedict Anderson (1993) para el análisis de la constitución de los estados-nación en la modernidad en tanto comunidades imaginadas, Appadurai se pregunta por el devenir de la imaginación en la era global.

Los objetos culturales y sus mensajes proveen a las audiencias de complejos repertorios de imágenes, figuras, configuraciones, personajes

y tramas con los cuales los sujetos pueden imaginar y construir sus vidas. Por ello resulta fundamental el ensanchamiento, producido por la globalización, de la circulación de objetos culturales desplazados de sus lugares de origen —o más bien, de objetos en los que la extrema fragmentación de su proceso productivo borra la noción misma de un origen territorial. Al mismo tiempo, esos objetos culturales des-territorializados son consumidos por sujetos migrantes, audiencias también descentradas de sus territorios y conectadas en diásporas transnacionales. Esta combinación entre flujos transnacionales de bienes simbólicos cargados de sentido y nuevas maneras de consumo de la producción cultural, es un motivo para prestar atención a las transformaciones que se producen en este ámbito.

Emplearé el concepto de género discursivo en mi abordaje de los objetos culturales. Si, como plantea Mijail Bajtín (1982), los géneros del discurso constituyen las correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia del lenguaje —en virtud de su ligazón a esferas de la praxis social— serán entonces una vía ideal para analizar las transformaciones de la globalización en la cultura. El género discursivo es un conjunto relativamente estable de enunciados que posee rasgos temáticos, retóricos y enunciativos comunes (Steimberg, 1998). La puesta en género —como se verá— comporta restricciones temáticas, una configuración retórica y una enunciación particular.

NACIMIENTO, AUGE Y MUERTE DE LA LITERATURA DE ESPÍAS

En este apartado me centraré en un género ficcional que resulta relevante para analizar los cambios en las estructuras del sentir contemporáneas, puesto que se encuentra íntimamente ligado con el imaginario del Estado-nación. El desarrollo de la literatura de espías en tanto género resulta particularmente sintomático —como se apreciará— del pasaje a la globalización. Abordo la historia reciente de las novelas y *filmes* de espionaje para rastrear su devenir en el contexto de las transformaciones político-culturales de la globalización. Finalmente, me centraré en una obra antigénero (*El Jardinero fiel*) para explorar las tensiones actuales de la literatura de espionaje en tiempos globales.

A mediados del siglo xx surgió y se consolidó un nuevo género ficcional conocido como “espionaje”. Sus inicios suelen situarse en el período de entreguerras con las obras de Joseph Conrad, John Buchan o Somerset Maugham, algunas de ellas llevadas al cine por Alfred Hitchcock. El desarrollo y consolidación posterior del género de espionaje se liga a las novelas de Graham Greene (*El tren de Estambul*, 1932; *Inglaterra me hizo así*, 1935; *El agente confidencial*, 1938; *El tercer hombre*, 1950; *Nuestro hombre en La Habana*, 1958, entre otros), Ian Fleming (*Casino Royale*, 1953; *Vive y deja morir*, 1954; *Desde Rusia con amor*, y el clásico *Goldfinger*, 1959, entre otros títulos) y John Le Carré (*Llamada para el muerto*, 1961; *El espía que surgió del frío*, 1963; *El espejo de los espías*, 1965 y otras).

Muchas de estas novelas fueron casi de inmediato llevadas al cine y los *filmes* resultaron muy exitosos, alcanzando al público en distintos países. El auge de su consumo se dio principalmente en los Estados Unidos y Europa Occidental. La saga de *filmes* de James Bond, el agente 007, resultó un verdadero *boom* que dio lugar a la emergencia de series televisivas, distintas versiones fílmicas, parodias, historietas, clubes de fans, *merchandising* variado y otras curiosidades (Tornabuoni, 1965). Algunas de las obras de Graham Greene y Le Carré también se convirtieron en sendas series televisivas que se tornaron muy populares.

Así se conformó un transgénero² en torno al espionaje, lo cual indica su relevancia cultural y sociológica. Había tomado forma un modelo narrativo y argumental, basado en las intrigas de espías de los respectivos servicios secretos nacionales. Esta temática alcanzaría el paroxismo en el período de la Guerra Fría,³ abordando historias de espías y misiones secretas entre el bloque occidental y el oriental. Este género estuvo así fuertemente ligado a la experiencia social de un mundo dividido en

² Se puede calificar como transgénero por su pasaje a través de distintos medios: literatura, televisión y cine, manteniendo la regularidad temática, retórica y enunciativa.

³ La delimitación temporal de la Guerra Fría ha sido objeto de controversias en la historiografía. Aquí retomo la propuesta de Eric Hobsbawm, quien considera que este período se inició con el final de la Segunda Guerra Mundial (en este aspecto hay consenso) y encuentra una distensión hacia fines de la década de 1960. Para Hobsbawm, la Guerra Fría no finaliza realmente sino hasta la caída de la Unión Soviética en 1989. Para más detalles, véase Hobsbawm (1994).

dos por la cortina de hierro. El vínculo entre género y praxis social es particularmente evidente en las novelas de espías. Las tres figuras principales del género —Graham Greene, Ian Fleming y John Le Carré— fueron efectivamente miembros de los servicios secretos antes de convertirse en escritores (Azancot, 2004).

Los productos del género de espías tienen ciertamente muchos rasgos en común. En el aspecto temático, sobresalen la actividad de espionaje —como su nombre lo indica— las guerras y las conspiraciones internacionales que ponen al mundo libre en peligro. En estas novelas hay una oposición —constitutiva del conflicto— entre un bando bueno y uno malo, claramente distinguibles; el enemigo resulta identificable en agentes y actores visibles. Así, los agentes rusos o británicos tienen una presencia individualizable a pesar de su actividad secreta y las misiones son organizadas por servicios secretos nacionales. El rol del Estado-nación y sus intereses estratégicos, su soberanía y sus particularidades culturales aparecen presentes y activos en un rol protagónico. Las redes de intereses y los valores a defender son sustentados por los estados, entidades políticas y culturales públicamente instituidas y reconocibles. Algunos indicios de esta importancia de los estados, su soberanía y sus fronteras, pueden hallarse en los *filmes*; por ejemplo, en *El espía que surgió del frío* y en *El espejo de los espías*, ambas transposiciones de novelas de John Le Carré. En distintas escenas de estas películas, los espías deben atravesar fronteras estatales que constituyen un verdadero desafío físico: el muro de Berlín en la primera película mencionada, alambrados observados día y noche por torres de vigilancia en la segunda; en ambas, se encuentra representado el peligro de muerte que conlleva atravesar esos límites nacionales.

En lo que respecta a la configuración retórica, se pueden señalar también múltiples continuidades. En primer lugar, el género de espionaje comparte en todos los casos la estructuración de las novelas de suspenso y acción: presentación de los personajes y de la situación de conflicto, desarrollo y desenlace. La estructura narrativa es generalmente bastante simple, siguiendo un avance lineal. El estilo es desenfadado y veloz, la narración conserva el ritmo y mantiene al lector/espectador en estado de alerta. Se pueden mencionar algunos motivos y figuras que se reiteran en este género, tales como el enfrentamiento,

el secreto y las dobles identidades, entre otros. En relación con la importancia de los estados-nación cobran relevancia algunos motivos como las fronteras, la vigilancia y la defensa. La tecnología y las armas, al servicio de la defensa y de las fronteras estatales, también están presentes.

Por último, el tipo de enunciación característico del género da lugar a una narración que intenta borrar sus marcas y se confunde con la historia misma; se trata de una enunciación *diegetizada*⁴ (Metz, 1991). Por lo general, se narra en tercera persona y suele haber una focalización exclusiva en el protagonista, con quien el espectador comparte el mismo nivel de conocimientos, lo cual produce el clima de suspenso. Aquí cabe precisar la parcial excepción de algunas novelas de John Le Carré, más complejas en su composición narrativa; pero es que, como bien señala Jacques Derrida (1980), si la ley del género indica que no es posible producir un texto por fuera de todo género, a ella le sigue una contra-ley que impide la estricta pertenencia a alguno de ellos.

El género del espionaje, según se vio, ha estabilizado un conjunto de rasgos temáticos, retóricos y enunciativos que lo constituyen en un sistema conocido, un horizonte de expectativas para los lectores y espectadores.⁵ Asimismo, se constata que este género surge ligado a una esfera de actividad social específica, producto del contexto internacional del periodo de entreguerras primero, y de la Guerra Fría después.

El final de la era de la cortina de hierro, marcado por la caída del Muro de Berlín en 1989, pondría en crisis a este género literario. Su

⁴ La enunciación diegetizada es el efecto producido por un tipo de discurso en el cual predomina la historia que se relata, la *diégesis*, en la cual los mecanismos de enunciación aparecen intencionalmente disimulados. El prototipo de esta enunciación es el cine clásico de Hollywood, en el cual ciertas normas instituidas rigen la forma de relatar historias sin marcas autorales; el polo opuesto sería el cine de autor (por ejemplo, Jean-Luc Godard, Werner Fassbinder, Marguerite Duras).

⁵ La obra de Ian Fleming requiere un comentario aparte. En primer lugar, resulta un caso de excepcional estandarización dentro del género del espionaje, al punto que algunos estudiosos han propuesto hablar de un "género Bond" (González Laiz, 2003: 25). En segundo lugar, la saga literaria y cinematográfica del Agente 007 tuvo un éxito extraordinario en las décadas de 1960 y 1970 y luego un resurgimiento en los últimos años, al que haré referencia más adelante.

referente en lo real estaba desapareciendo, la estructura política del mundo dejaba de ser bipolar para pasar a conformar un esquema multicéntrico de poder y, más recientemente, un modelo unipolar con centro en el capitalismo norteamericano. Con el proceso de globalización, los estados-nación dejan parte de su protagonismo a las empresas, corporaciones y organizaciones transnacionales; el agente del mal ya no puede identificarse tan fácilmente.

Un paso más allá, el 11 de septiembre de 2001 termina de derribar estos esquemas dando lugar a la primera “guerra contra un riesgo” (Beck, 2003). El terrorismo transnacional empieza a producir entonces un imaginario habitado por redes de poder globales, veloces y virtuales. Este imaginario se asocia a su vez al surgimiento de una estructura de sentimientos dominada por un miedo generalizado y sin un objeto definido; esta disposición está comenzando a cobrar importancia en la teoría contemporánea que postula que se ha producido un cambio en el estatus del miedo tanto en su potencial político como en su dimensión subjetiva individual (Appadurai, 2006; Bauman, 2007). Según estos autores, la seguridad ontológica se ve cada vez más cuestionada y enfrentada a la brecha existente entre las amenazas y la capacidad social de previsión y resistencia frente a los peligros. Esta transformación, ligada al debilitamiento del Estado-nación y a la vulnerabilidad del lazo social, que se expresa en el clima que transmiten las nuevas películas de espías y otros relatos contemporáneos,⁶ me lleva a pensar en la conformación de una estructura de sentimientos novedosa. En esta modalidad emergente, la experiencia de la muerte está siempre presente, la incertidumbre domina la escena y los miedos paralizan la acción.

Teniendo en cuenta el privilegiado vínculo entre los géneros discursivos y la praxis social, resulta comprensible que el desmoronamiento del mundo bipolar y la aparición de nuevos contextos provocasen una crisis del género de las novelas de espionaje. Según Adolfo Coronato, “el nuevo mundo unipolar ha desdibujado los nombres y los rostros del ‘enemigo’

⁶ Podría continuar la serie con *Sábado* (McEwan, 2005) una novela reciente que fue promocionada como “la novela de la globalización”. El relato se inicia con la imagen de un avión en llamas, un posible atentado, y construye una tensión creciente alrededor de los peligros públicos y privados que asolan al personaje central durante un día completo.

y la posmodernidad ha creado un universo de guerras ‘invisibles’. En este escenario reina el desconcierto y no se reconocen los bandos” (2005: 6). Siguiendo este diagnóstico, la crisis del género parece centrarse en su aspecto temático aunque sería posible visualizar el surgimiento de una variante del género con la asimilación de nuevos temas. Algunas películas parecen elaborar en sus propios discursos la puesta en crisis de la configuración bipolar: así, por ejemplo, *La Casa Rusia* (Schepisi, 1990, sobre la novela homónima de John Le Carré) es una temprana tematización del proceso de desarticulación de los servicios secretos —y todos los intereses militares, políticos e industriales asociados— que implicaría el final de la Guerra Fría. Otro *film*, *El juego de los espías* (Scott, 2001), se inicia con el retiro de un agente secreto y tematiza la desvirtuación de la actividad del espionaje luego de la crisis soviética.

¿Puede un género como el de las novelas de espías, ligado a un contexto específico y a una praxis social desaparecida, continuar existiendo de la misma manera y con la misma vitalidad? La respuesta no puede escapar de la ambivalencia de nuestro tiempo. Para explicar esta indecidibilidad deberemos preguntarnos por las condiciones de elaboración de representaciones culturales sobre nuestra propia época, en el contexto de una sociedad en la que, como señalaba con Jameson, el inconsciente ha sido colonizado. Será preciso revisar entonces el estatuto de la nostalgia en esta sociedad del capitalismo tardío, en que parece difícil abordar la totalidad.

El género de espías se encuentra vigente y vital. Año tras año se estrenan nuevas películas de la saga Bond que resultan mundialmente exitosas. En 1995, el actor Pierce Brosnan tomó el rol de James Bond en *Goldeneye*, un *film* cuyo guión fue construido con los personajes y el esquema narrativo creados por Ian Fleming en sus novelas, pero con ciertas adaptaciones que lo tornan contemporáneo. A partir de allí, se produjeron *El mañana nunca muere* (1999), *El mundo no es suficiente* (1999), *Otro día para morir* (2002); todas ellas gozaron de buena aceptación por parte del público. Paralelamente —pero a caballo del éxito de *Goldeneye*— en 1996 se estrena la primera *Misión imposible*, seguida en 2002 por la segunda y en 2006 con la tercera; Tom Cruise encarna a un agente del servicio especial de seguridad norteamericano en una trama bastante cercana, retórica y temáticamente, a las

anteriores. Esta vitalidad del género del espionaje, constatada con sólo algunos de los ejemplos posibles, invita a formular una respuesta afirmativa a la pregunta esbozada.

Pero frente a esta primera impresión, es necesario notar que estos *filmes* no constituyen una reelaboración del período de la Guerra Fría, sino que se trata más bien de la búsqueda de un sustituto del pasado histórico a través de sus objetos culturales —ficcional— y sus estereotipos más populares. Lo particular de esta reedición nostálgica es que los nuevos objetos culturales son un reflejo nostálgico de sus antecesores y no logran abordar la historia ni el presente de esta sociedad. La función de estas reediciones es entonces la de “satisfacer un deseo más profundo y efectivamente nostálgico de regresar a ese periodo anterior y vivir una vez más sus viejos artefactos estéticos” (Jameson, 1988: 24). Este rasgo de la postmodernidad nos permite comprender cómo conviven la caída del género y su continua reaparición nostálgica.

Más aún, los *filmes* de James Bond se han convertido en balizas del tipo de las que menciona Renato Ortiz como elementos de la memoria internacional popular, constitutivas de nuestra actual modernidad-objeto. Una muestra proveniente de un producto televisivo me permitirá mostrarlo. En un episodio reciente de la serie norteamericana *ER* (Emergencias), producida por la National Broadcasting Company (NBC), uno de los médicos viaja a un país africano llamado Darfur para trabajar durante un tiempo brindando ayuda humanitaria. Cuando su camioneta se avería, es recogido por un hombre del lugar y su hijo; este último habla un poco de inglés. El niño, para intentar comunicarse con el médico, le pregunta por su nacionalidad: “¿De dónde es? ¿007, Rambo?”. El médico comprende y responde: Rambo. La baliza cumplió con su cometido.

Por otra parte, la respuesta al interrogante por la continuidad del género es negativa, por cuanto podemos notar rastros de su puesta en crisis y comienzan a aparecer obras antigénero; reelaboraciones que abandonan los rasgos temáticos y se apartan tanto de los esquemas que terminan rompiendo con el género y, posiblemente, estableciendo los cimientos de uno nuevo. Considerando el caso de uno de los escritores estrella de las novelas de espías, John Le Carré, esta figura será el puente que nos conducirá del apogeo del género a su puesta en crisis, llevando a

lo que quizás sea —el tiempo dirá— el surgimiento de un nuevo género novelístico que se podría rotular como “novelas de la globalización”.

De las figuras clásicas del género de espionaje, John Le Carré es el único que ha continuado escribiendo hasta la actualidad (Ian Fleming murió siendo relativamente joven en el año 1964, mientras que Graham Greene incursionó en otras temáticas y estilos a partir de la misma época). Es por ello que en las obras de Le Carré podemos rastrear la evolución del espionaje en relación con las transformaciones sociales, políticas y culturales de la globalización. Me centro en particular en una de sus últimas novelas, *El Jardinero fiel*, que a su vez ha sido recientemente llevada al cine en un *film* dirigido por el brasileño Fernando Meirelles, desde su nueva ubicación en los estudios de Hollywood. Este es un *film*-mundo tanto por su forma de producción como por su contenido argumental, atravesado por la globalización.

El director brasileño Fernando Meirelles (*Ciudad de Dios*; *Domésticas*) fue contratado por la transnacional United Internacional Pictures (UIP), a su vez propiedad de las *majors* Paramount y Universal (Hollywood, EUA). La UIP tuvo su origen en Gran Bretaña y aún tiene sede en Londres, pero actualmente posee además oficinas en treintaicuatro países y su rol consiste en distribuir la producción de las *majors* hollywoodenses a distintos países europeos y latinoamericanos. El equipo de trabajo para la filmación de *El Jardinero fiel* fue totalmente internacional: el productor (Simon Channing Williams) y el guionista (Jeffrey Cane) fueron británicos; la banda sonora estuvo a cargo del exitoso español Alberto Iglesias (colaborador estable de Julio Medem y Pedro Almodóvar); la fotografía fue realizada por César Charlone, uruguayo radicado en Brasil. Por otra parte, el rodaje se realizó en Londres, Berlín, Nairobi y otros lugares de Kenia. El elenco de actores, en su mayoría compuesto por británicos, se explica por las características del guión. Para sintetizar, es evidente que la forma de producción de este *film*-mundo fue global, lo cual torna difícil imputarle un origen nacional. Asimismo, al tratarse del producto de una *major*, la película fue distribuida y exhibida mundialmente.

Se pueden también rastrear las expresiones de la globalización en el propio discurso y en las representaciones inscritas en *El Jardinero fiel*. La película narra la historia de un diplomático británico que conoce y se enamora de una joven idealista y militante de las causas del

tercer mundo. El diplomático (Justin Quayle) es enviado en misión oficial a Kenia, África, y allí va con su reciente esposa (Tessa Quayle). En Kenia, ella se involucra en actividades humanitarias y descubre turbios negocios de las industrias farmacéuticas y sus laboratorios. Será asesinada por ello y Justin emprenderá entonces una búsqueda guiada por la necesidad de comprender qué ocurrió con su esposa. En este trayecto, recorrerá distintos países encontrando en cualquiera de sus territorios las redes globales e invisibles de la corrupción.

El dispositivo paratextual de presentación de la película (página *web*, postales, carteles, etcétera) reitera de manera insistente el lema “La conspiración es global”, seguido por una pregunta con automática respuesta: “¿Qué lugar es seguro? Ningún lugar es seguro”. Este último enunciado remite a una secuencia de la película: el encuentro de Justin Quayle (el protagonista) con una activista que milita contra los abusos de las corporaciones farmacéuticas. Ningún lugar es seguro, de eso se trata. El *film* es la adaptación de una novela de John Le Carré, en su etapa post Guerra Fría, cuando el enemigo pasa a ser una red global de intereses difícilmente identificables. Aquí se ve una expresión del nuevo régimen de (in)visibilidad que mencionaba al comienzo como uno de los rasgos de la globalización. Las conexiones globales son locales, no es posible determinar un adentro y un afuera en este escenario complejo. La industria farmacéutica se muestra dominada por corporaciones transnacionales, cuyos vínculos con el poder político en los distintos territorios en que actúan la asemeja a una red omnipresente. Adicionalmente, la invisibilidad del peligro tiene una expresión metafórica en el nudo del conflicto de esta obra: las bacterias y los virus, así como los fármacos con los que se los combate, son agentes cuya acción resulta invisible a simple vista, lo cual permite a las farmacéuticas cometer delitos no detectables.

Si se retorna a las características que he delineado para el género de espías, la película *El Jardinero fiel* rompe prácticamente con todas ellas. La temática ha virado hacia la corrupción en la industria farmacéutica; el estilo retórico es complejo, aparecen juegos temporales y la estructura narrativa tiene la forma de una espiral; la enunciación mantiene la focalización en el protagonista pero introduce marcas que antes

intentaban ser borradas. La crisis del paradigma estadocéntrico —cuyo rol destacó al caracterizar la literatura de espías— aparece tematizada en *El Jardinero fiel* como síntoma en el slogan del laboratorio KDH (“El mundo es nuestra clínica”), así como en un diálogo entre Justin y Sandy (vicedirector de la embajada británica en Kenia), en el que se evidencia el problema de la volatilidad del capital:

JQ: KDH es suiza-canadiense, ¿por qué estamos involucrados nosotros?

S: Curtiss es uno de nosotros. Es británico. La planta que construyó KDH en Gales podría haber ido a Francia. 1,500 puestos de trabajo en una región en crisis. Estábamos en deuda con ellos.

En el film pueden rastrearse vínculos, todavía notorios, con el género del espionaje; ello es visible en algunas referencias cargadas de nostalgia, que dan a entender la clausura de una época. Así es en un diálogo entre Kenny Curtiss (gerente de Tres Abejas, empresa que realiza las pruebas de las drogas de la corporación KDH en población africana) y Tim Donahue (embajada británica en Kenia):

KC: Tú eres aquí lo que más se le parece a James Bond. La Reina usa sus influencias para ti. Eso hacen ustedes los espías.

TD: ¿En serio? Nunca estoy seguro de qué es lo que hacemos...

En síntesis, esta obra de John Le Carré y Fernando Meirelles oscila entre la ruptura con el género y su readaptación a las circunstancias contemporáneas. En su carácter de objeto de transición, es especialmente elocuente sobre las tensiones entre dos épocas que no terminan de separarse. Como lo señala Eric Hobsbawm, “cuarenta años de miedo y recelo, de afilar los dientes del dragón militar-industrial, no podían borrarse así como así” (1994: 255).

CONCLUSIONES

El pasaje a la globalización, rastreado en los objetos culturales de nuestra sociedad contemporánea, muestra las marcas de las profundas transformaciones en el régimen de producción de mercancías —en el cual se ha integrado la producción estética, como señala Jameson (1988)— y del giro cultural que atraviesa la contemporaneidad. Una nueva configuración social cuya dominante cultural produce síntomas que nos permiten ensayar un análisis de su producción estética desde una perspectiva crítica.

He trazado la evolución de un género filmico-literario, el del espionaje, en dos momentos diferenciados en los cuales mostré la expresión de los cambios culturales. Así, analicé la presencia del Estado-nación en las novelas y películas de la primera generación del espionaje, la visibilidad de los actores y el vínculo entre una representación estética y su contexto histórico social. Luego consideré en oposición los rasgos de una obra antigénero, ya en el contexto actual de avanzada globalización, en un escenario profundamente transformado. Allí marqué las expresiones del distanciamiento espacio-temporal, la aparición de una nueva invisibilidad del conflicto sociopolítico y de la interacción a través de redes; se vio también cómo era afectada la producción, circulación y consumo de un *film* desterritorializado, de un *film*-mundo al que no era posible adscribir un origen nacional. Asimismo, me detuve en el análisis de las reediciones nostálgicas del género de espías para mostrar los rasgos del pastiche postmoderno en una sociedad capitalista que pierde densidad histórica.

En este análisis de la producción contemporánea vinculada con el espionaje y sus renovadas expresiones enmarcadas en la globalización, fui delineando los contornos de una estructura de sentimientos caracterizada por la omnipresencia del miedo sin objeto determinable, sin agente individualizable y sin imputación de responsabilidades posible.

Para concluir, quisiera señalar algunas interrogantes que abre este recorrido por la conjunción entre globalización y objetos culturales, mediada por la categoría del género discursivo. En primer lugar, si retornamos a las reflexiones de Appadurai sobre los usos que la imaginación social e individual hace de los recursos narrativos

presentes en los objetos culturales, podríamos preguntarnos qué consecuencias tendrá una imaginación constreñida a nutrirse de representaciones estéticas nostálgicas y autorreferentes. Si, como se vio al analizar las reediciones del género de espías, estos textos pierden toda su historicidad, ¿en qué condiciones los actores sociales podrán utilizar esos repertorios para sus propias vidas? Del mismo modo, sería necesario retornar al concepto jamesoniano de inconsciente político para plantearse a qué articulación de compromiso entre determinadas pulsiones y los respectivos mecanismos represivos responden, por un lado, las reelaboraciones de las series de la Guerra Fría y, por otro, las nuevas expresiones que ponen en crisis al género de espionaje. Esta pregunta admite una alternativa igualmente problemática: ¿será posible que estos nuevos relatos expresen el inicio de un también renovado conflicto bipolar? Así parecieran indicarlo ciertas configuraciones político-militares emergentes en nuestro pasado más reciente, pero es tal vez demasiado pronto para averiguarlo.

FUENTES CONSULTADAS

- ANDERSON, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- APPADURAI, A. (2006), *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Hunger*, Durham, NC: Duke University Press.
- (2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, FCE.
- AZANCOT, N. (2004), “Literatura de espías, secretos y mentiras”, en *El Cultural*, 13-19 de mayo, Madrid: Prensa Europea del Siglo XXI.
- BAJTÍN, M. (1982), “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2007), *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Buenos Aires: Paidós.
- (2003), *Comunidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- BECK, U. (2003), “La de Irak es la primera guerra contra un riesgo”, entrevista publicada en *El Mundo*, 22 de marzo, Madrid: Unidad Editorial Información General s. l. u.
- CHARTIER, R. (1989), *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa.
- CORONATO, A. (2005), “La nueva ruta de los espías”, en *Revista Ñ*, 1 de abril, Buenos Aires: Clarín, pp. 6-7.
- DERRIDA, J. (1980), “La ley del género”, *mimeo*, traducido por Ariel Schettini para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA).
- GIDDENS, A. (1993), *Consecuencias de la modernidad*, Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ LAIZ, G. (2003), *James Bond contra Goldfinger*, Barcelona: Octaedro.
- HOBBSAWM, E. (1994), *Historia del Siglo xx*, Buenos Aires: Crítica.
- JAMESON, F. (1988), “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- MC EWAN, I. (2005), *Sábado*, Buenos Aires: Anagrama.
- METZ, C. (1991), “Cuatro pasos por las nubes”, en *La enunciación impersonal o la cita del film*, París: Méridien-Klincksieck. Disponible en línea en Otrocampo online: www.otrocampo.com/3/metz.html, 1 de octubre de 2008.
- MIGNOLO, W. (1998), “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro Gómez y Eduardo Menéndez (coords.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*, México: Miguel Ángel Porrúa.
- ORTIZ, R. (1997), *Mundialización y cultura*, Buenos Aires: Alianza.
- STEIMBERG, O. (1998), “Género/estilo/género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.
- TORNABUONI, L. (1965), “Un fenómeno de costumbres”, en Lietta Tornabuoni, Oreste del Buono, Humberto Eco, Romano Calisi, Furio Colombo, Fausto Antonini, G.B. Zorzoli, Andrea Barbato, Laura Lilli, *Proceso a James Bond. Análisis de un mito*, Barcelona: Fontanella, pp. 7-17.
- VALASKAKIS, K. (1999), “La globalización como teatro: Nuevo escenario, nuevos actores, nuevo guión”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 160, junio, Organización de las Naciones

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).
Artículo en línea disponible en: <http://www.globalizacion.8m.net/articulos/globalizacionteatro.htm#v1>, 1 de octubre de 2008.

- WILLIAMS, R. (2001) [1958], *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
 ——— (1981), *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós.
 ——— (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Paidós.

FILMOGRAFÍA

- El espía que surgió del frío* (1965). Dirigida por Ritt Martin, sobre la novela de John Le Carré.
El espejo de los espías (1970). Dirigida por Frank Pierson, sobre la novela de John Le Carré.
El jardinero fiel (2005). Dirigida por Fernando Meirelles, sobre la novela de John Le Carré.
El juego de los espías (2001). Dirigida por Tony Scott, sobre una historia de Michael Frostbeckner.
El mundo no es suficiente (1999). Dirigida por Michael Apted, guión escrito con base en los caracteres de Ian Fleming (007).
El satánico Dr. No (1962). Dirigida por Terence Young, adaptación de la novela de Ian Fleming.
Goldeneye (1995). Dirigida por Martin Campbell, guión escrito con base en los caracteres de Ian Fleming (007).
Goldfinger (1964). Dirigida por Guy Hamilton, adaptación de la novela de Ian Fleming.
La Casa Rusia (1990). Dirigida por Fred Schepisi, sobre un guión de John Le Carré.
Misión imposible I (1996). Dirigida por Bryan De Palma, adaptación de la serie televisiva de Bruce Geller.
Misión imposible II (2000). Dirigida por John Woo, adaptación de la serie televisiva de Bruce Geller.
Misión imposible III (2006). Dirigida por J. J. Abrams, adaptación de la serie televisiva de Bruce Geller.

Otro día para morir (2002). Dirigida por Lee Tamahori, sobre los caracteres de Ian Fleming.

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2009

Fecha de aprobación: 17 de septiembre de 2009