



ADJECTIVACIÓ DE LA LÍNIA. ESTUDI DE CAS SOBRE ELS RESULTATS D'APRENTAGE DE L'ALUMNA MARIA - *Adjetivación de la línea. Estudio de caso sobre los resultados de aprendizaje de la alumna María.*

Jaume Fortuny-Agramunt

Les imatges d'aquest material docent han estat cedides al professor Jaume Fortuny per utilitzar-les com a il·lustració d'activitats educatives (presencials o a distància) o amb fins d'investigació científica, perquè l'alumnat hi accedeixi legalment des d'un enllaç web, i no es poden manipular, extreure o distribuir les imatges fora d'aquest document ni del marc docent universitari o centres públics de recerca.

Las imágenes de este material docente han sido cedidas al profesor Jaume Fortuny para ser utilizadas como ilustración de actividades educativas (presenciales o a distancia) o con fines de investigación científica, para que el alumnado acceda legalmente desde un enlace web, y no se pueden manipular, extraer o distribuir las imágenes fuera de este documento ni del marco docente universitario o centros públicos de investigación.

| | | |
|------------|---------------|------------|
| suau | tancada | |
| esponjosa | elèctrica | |
| trencada | lliscant | |
| pesant | sinuosa | |
| gruixuda | repetitiva | |
| dolça | puntual | |
| frenètica | creixent | |
| lleugera | seca | |
| neta | fresca | |
| caiguda | frondosa | |
| fràgil | fugissera | |
| ràpida | contudent ... | |
| forta | | |
| embolicada | | espavilada |

idea de lo interior: exterior
encuadrada en el cuadro de Munch.

Caiguda

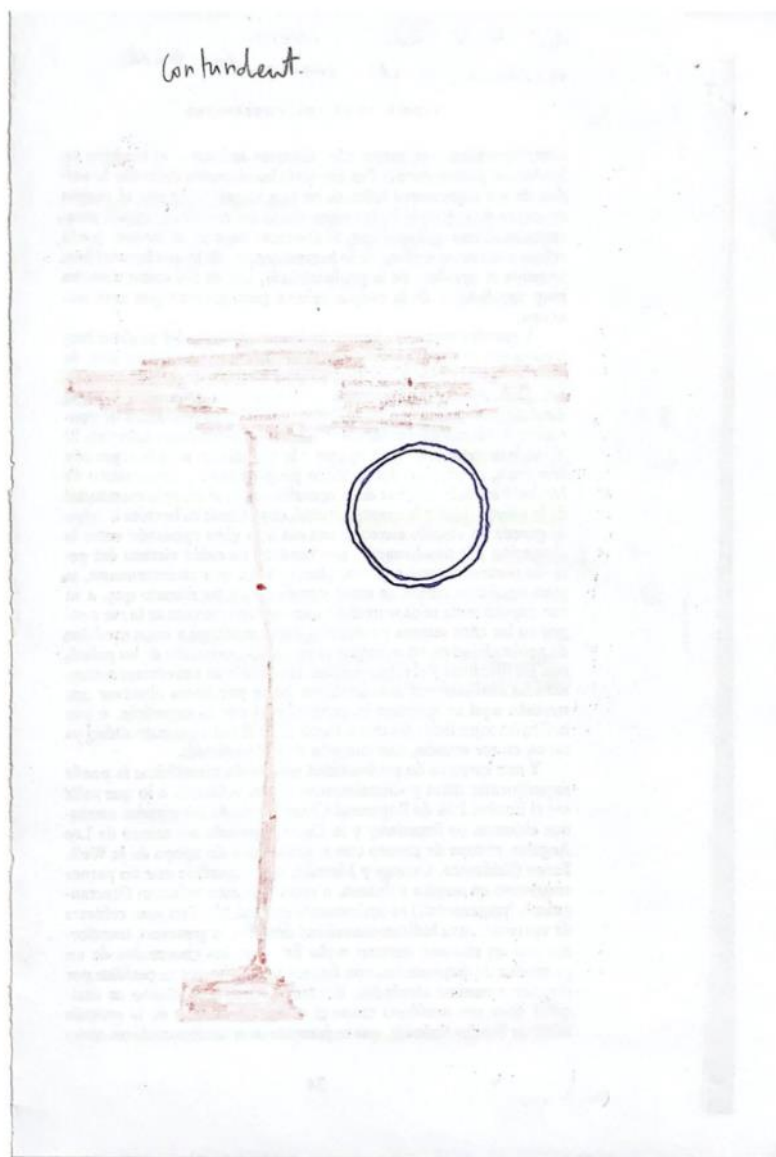
TEORÍA DE LA POSTMODERNIDAD

contemporánea —o, mejor aún, discurso teórico— es también un fenómeno postmoderno. Por eso sería incoherente defender la verdad de sus argumentos teóricos en una situación en que el propio concepto de «verdad» forma parte del lastre metafísico que el postestructuralismo quiere soltar. Si podemos sugerir, al menos, que la crítica postestructuralista de lo hermético, de lo que llamaré brevemente el «modelo de la profundidad», nos es útil como síntoma muy significativo de la propia cultura postmoderna que aquí nos ocupa.

A grandes rasgos podemos decir que, además del modelo hermético del interior y el exterior que despliega el cuadro de Munch, la teoría contemporánea generalmente ha rechazado al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales: 1) el dialéctico de la esencia y la apariencia (con todo el abanico de conceptos de ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); 2) el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (sin duda, el objetivo del panfleto programático y sintomático de Michel Foucault *Historia de la sexualidad*); 3) el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática heroica o trágica guarda un vínculo estrecho con esa otra gran oposición entre la alienación y la desalienación que también ha caído víctima del período postestructural o postmoderno; y 4), más recientemente, la gran oposición semiótica entre significante y significado que, a su vez, rápidamente se desentrañó y deconstruyó durante su breve apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas analizaremos más adelante. Baste por ahora observar que también aquí se sustituye la profundidad por la superficie, o por múltiples superficies (lo que a menudo se llama intertextualidad y no es, en ese sentido, una cuestión de profundidad).

Y esta carencia de profundidad no es sólo metafórica: la puede experimentar física y «literalmente» quien, subiendo a lo que solía ser el Bunker Hill de Raymond Chandler desde los grandes mercados chicanos de Broadway y la Cuarta Avenida del centro de Los Ángeles, se topa de pronto con el gran muro sin apoyo de la Wells Fargo (Skidmore, Owings y Merrill), una superficie que no parece sostenerse en ningún volumen, o cuyo supuesto volumen (rectangular?, trapezoidal?) es ópticamente indecible. Esta gran cubierta de ventanas, cuya bidimensionalidad desafía a la gravedad, transforma por un instante nuestro suelo firme en los contenidos de un proyector de diapositivas, con figuras de cartón que se perfilan por doquier a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo en cualquier sitio: tan profético como el enorme monolito de la película *2001* de Stanley Kubrick, que se presenta ante los espectadores como

Contundent.



CONTUNDENT – *contundente*

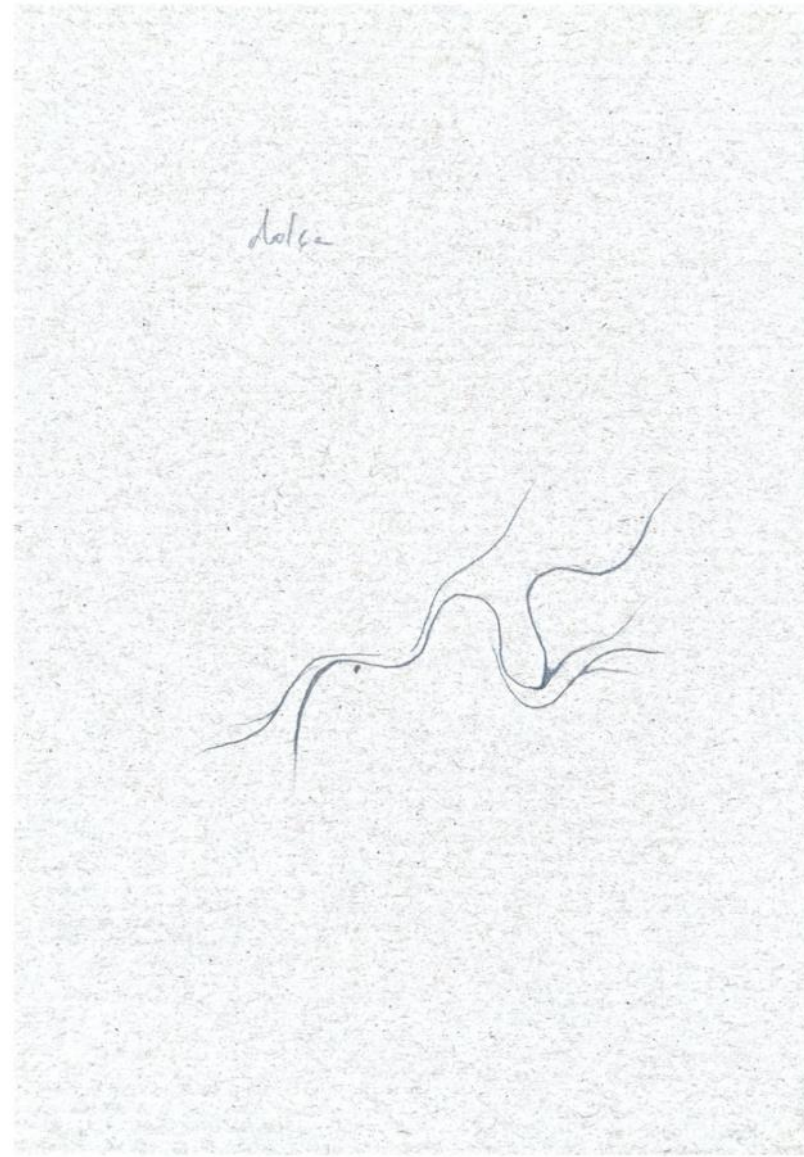
creixent

TEORÍA DE LA POSTMODERNIDAD

vado, los arquitectos aplican esta palabra (excesivamente polisémica) al complaciente eclecticismo de la arquitectura postmoderna que canibaliza, al azar y sin principios pero con entusiasmo, los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina en estimulantes conjuntos. El término «nostalgia» no parece del todo satisfactorio para designar esta fascinación (sobre todo si se piensa en la aflicción que produce esa nostalgia —característicamente moderna— de un pasado que sólo se deja recuperar en términos estéticos. Pero aun así nos sirve para descubrir una manifestación de este proceso —culturalmente mucho más extendida— en el arte y el gusto comerciales, a saber: la llamada película nostálgica (lo que los franceses llaman *la mode rétro*).

El cine de la nostalgia reestructura todo el tema del pastiche, proyectándolo sobre un nivel colectivo y social cuyo intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido se refracta ahora a través de la ley férrea de los cambios de la moda y la incipiente ideología de la generación. La película inaugural de este nuevo discurso estético, *American Graffiti* (1973) de George Lucas, quiso recuperar, como tantas otras desde entonces, la hipnótica realidad de la era Eisenhower; habría que pensar que, al menos para los norteamericanos, los años cincuenta siguen siendo el privilegiado objeto perdido del deseo —no sólo representan la estabilidad y prosperidad de una *pax americana*, sino también la primera inocencia *naïf* de los impulsos contraculturales del *rock and roll* temprano y de las bandas juveniles (*Rumble Fish*, de Coppola, será el canto fúnebre contemporáneo que lamenta su fin, aun habiéndose filmado, contradictoriamente, con el más genuino estilo del cine de la nostalgia). Tras esta ruptura inicial, otros períodos generacionales se abren a la colonización estética, tal y como lo ilustra la recuperación estilística de los años treinta en Estados Unidos e Italia que llevan a cabo, respectivamente, Polanski en *Chinatown* y Bertolucci en *El Conformista*. Más interesantes —y más problemáticos— son los intentos últimos de delimitar con este nuevo discurso nuestro propio presente y nuestro pasado inmediato, o bien una historia más lejana que se escapa a la memoria existencial individual.

Ante estas últimas realidades —nuestro presente social, histórico y existencial, y el pasado como «referente»—, resulta especialmente evidente que un lenguaje artístico postmoderno de la «nostalgia» es incompatible con la auténtica historicidad. Sin embargo, esta contradicción impulsa a la actitud nostálgica hacia una nueva inventiva formal compleja e interesante; entendiéndose que el cine de la nostalgia nunca tuvo que ver con una «representación» anticuada de un contenido histórico, sino que enfocaba el «pasado» mediante la connotación estilística, transmitiendo la «antigüedad» mediante las lustras cualidades de la imagen, y la «años treinta-idad» o la «años



DOLÇA – *dulce*



ELÈCTRICA – *elétrica*

embolicada

TEORÍA DE LA POSTMODERNIDAD

rural, en Mahler; el uso, meditativo y solemne, que hace Heidegger de la falsa etimología como modo de «pruebas». Todo esto da la impresión de ser algo idiosincrático, ya que se desvía sin ambages de una norma que se reafirma (no siempre con hostilidad) imitando sistemáticamente sus excentricidades características.

Saltando dialécticamente de la cantidad a la cualidad, al estallido de la literatura moderna en una plétora de estilos y manierismos privados le ha seguido una fragmentación lingüística de la vida social misma, hasta el punto de que la propia norma se ha esfumado, reducida al discurso neutral y reificado de los *media* (muy lejos de las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o del Basic English); discurso que, a su vez, se convierte en un idiolecto entre otros. Los estilos modernistas se convierten así en códigos postmodernos. La fabulosa proliferación actual de los códigos sociales en las jergas profesionales y disciplinarias (y en las señas que afirman la adhesión étnica, de género, racial, religiosa y de grupos) es también un fenómeno político, y esto lo demuestra con creces el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dirigente fueron una vez la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy los países capitalistas avanzados son un campo de heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Líderes sin rostro siguen aplicando las estrategias económicas que constriñen nuestras existencias, pero ya no necesitan imponer su discurso (o son incapaces de hacerlo); y la cultura postliteraria del mundo tardocapitalista no sólo refleja la ausencia de todo gran proyecto colectivo, sino también el desvanecimiento del viejo lenguaje nacional.

En estas circunstancias, la parodia misma pierde su vocación; vivió su momento, y esa extraña novedad del pastiche ha tomado lentamente el relevo. El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrático; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega; es a la parodia lo mismo que esa práctica moderna (tan interesante e históricamente original) de la ironía vacía es respecto a lo que Wayne Booth llama las «ironías estables» del siglo XVIII.

Así pues, parece que se ha cumplido el diagnóstico profético de Adorno, si bien de modo negativo: el auténtico precursor de la producción cultural postmoderna no es Schönberg (la esterilidad de su sistema concluido ya fue vislumbrada por Adorno), sino Stravinsky. Esto se debe a que, tras la quiebra de la ideología modernista del estilo —eso que es tan único e inconfundible como las huellas dacti-

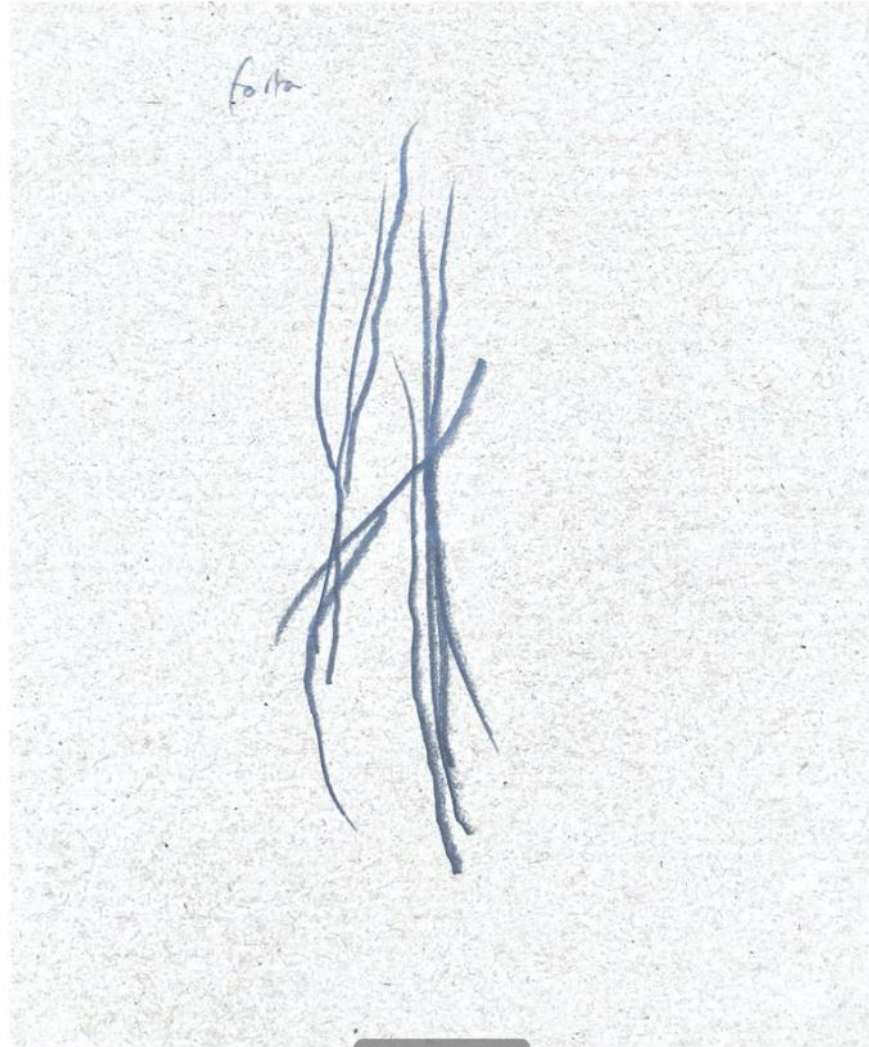
espa vilada



ESPAVILADA – *espabilada*

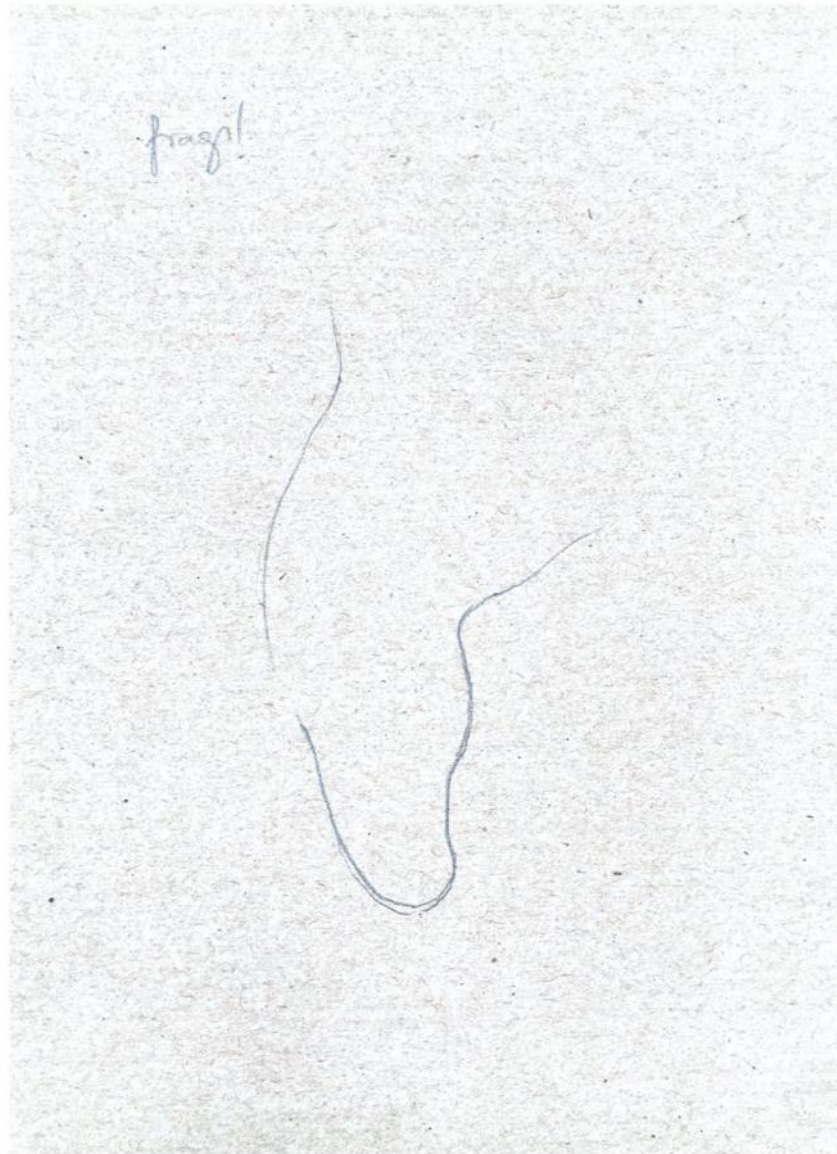


ESPONJOSA – *esponjosa*



Page 7 of 10

FORTA – *fuerte*



FRÀGIL – *frágil*

frenética

Si este nuevo centro urbano multinacional ha anulado eficazmente y ha sustituido con brusquedad al anterior tejido urbano ruidoso, como podría decirse algo similar de la forma en que esta extraña superficie podría convertirse rotundamente nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad en sistemas arcaicos y sin objeto, sin ofrecer otros a cambio.

Volvamos por última vez al cuadro de Munch. Parece evidente que el grito demuestra de manera sutil pero compleja, su propia especificidad de la expresión a la vez que permanece prisionado en ella. Su contenido gestual subraya sus fracasos, puesto que el ámbito de lo que el grito y las descarnadas vibraciones de la garganta humana, es incomparable con su medio (en la obra, esto lo subraya la carencia de ojeas del homínido). Pero el grito ausente retorna, por así decirlo, en un dialecto de ondas y espirales, rodeando cada vez más de cerca esa experiencia ausente de arroz soledad y angustia que el propio grito iba a expresar. Pocas ondas se inscriben en la superficie pintada como grandes círculos concéntricos en los que la vibración sonora acaba tornándose visible, como en la superficie del agua, en una infinita regresión que reverbera desde el propio dolor ta conformar la geografía de un mundo donde el propio dolor habla y vibra en la materialidad del oído y el paisaje. El mundo visible se convierte ahora en la pared de la habitación que graba y transcribe este grito que recorre la naturaleza que crece en el interior de una memoria herética y silenciosa; tras romper la Munch); recordamos el personaje de Larzac que crece en el mundo con su propio grito al vibrar lo monstruoso de la detida, se reincorpora así al mundo del sonido y del sufrimiento.

Todo esto sugiere una hipótesis histórica más general: que conceptos como los de angustia y alienación y las experiencias a que corresponden, como en *El grito* y a no son adecuados en el mundo, —la propia Marilyn o Edie Sedgwick—, los célebres casos de agotamiento prematuro y autodestrucción al final de los años sesenta y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia tiempos de Freud, ni tampoco con las historias y los neuróticos de los Van Gogh que dominaron en el período del modernismo. Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación. Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la «muerte» del sujeto.

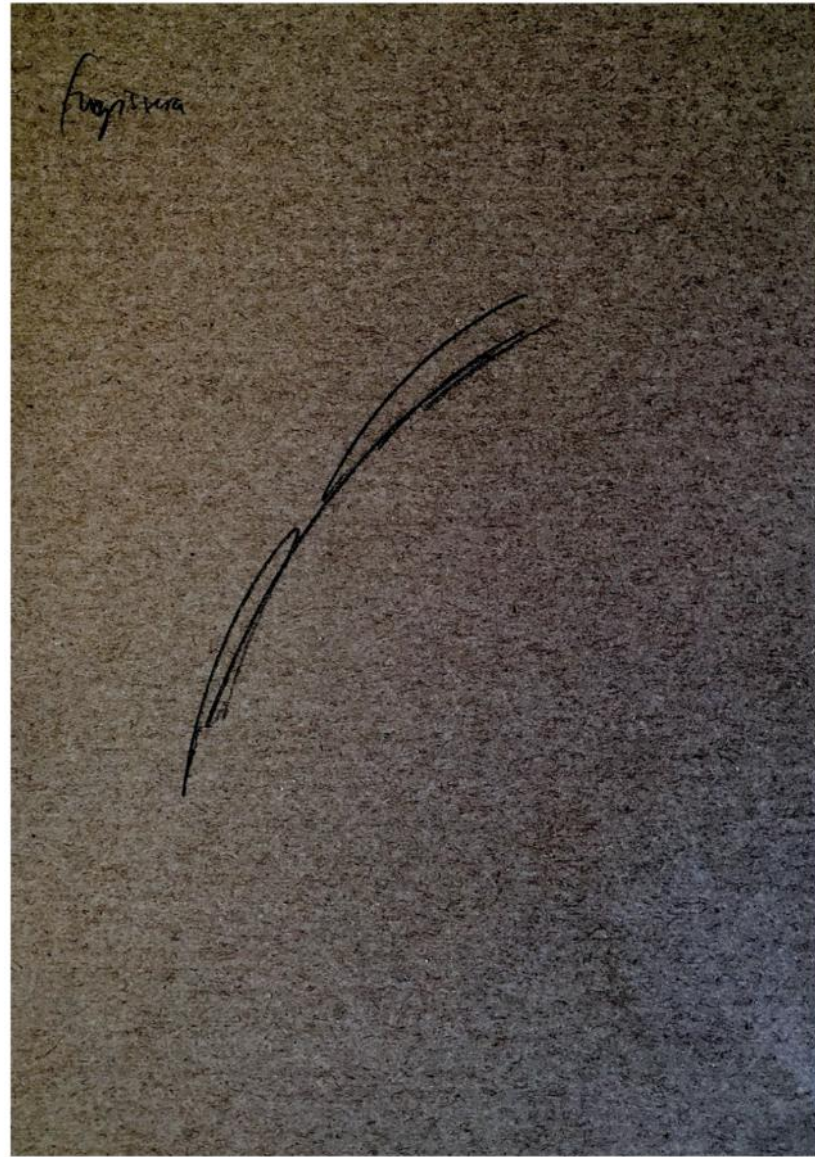
FRENÈTICA – frenética



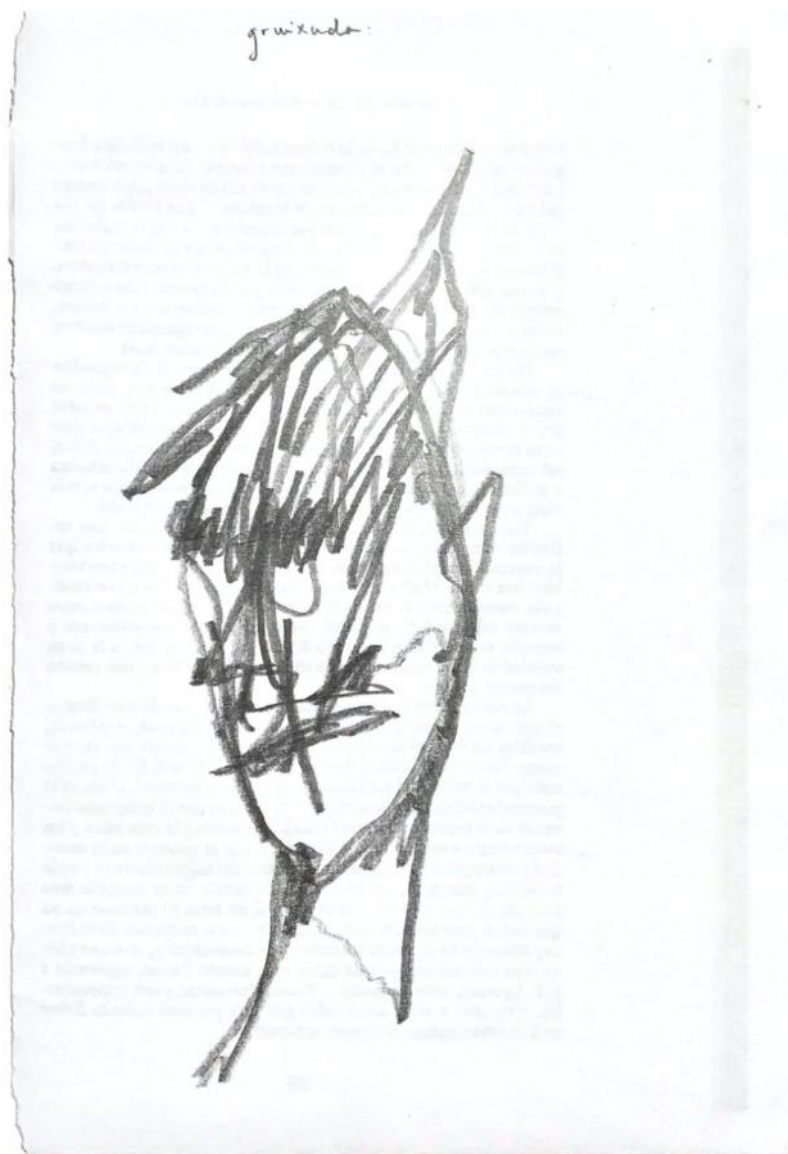
FRESCA – *fresca*



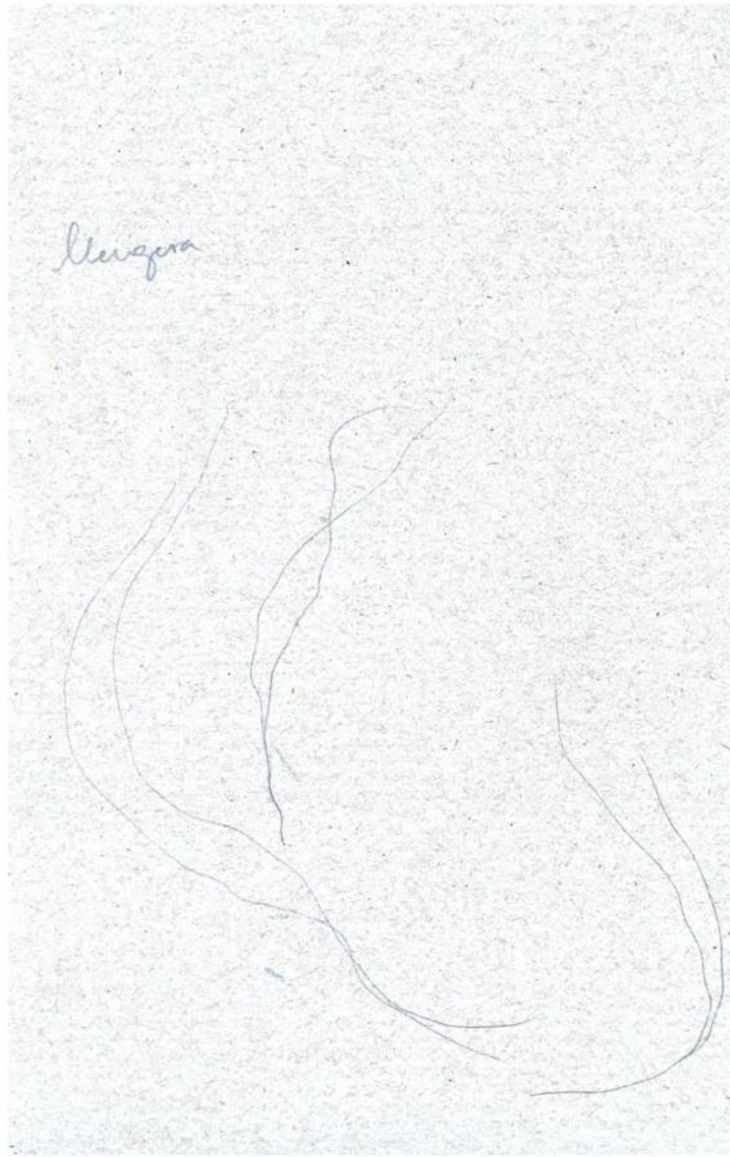
FRONDOSA – *frondosa*



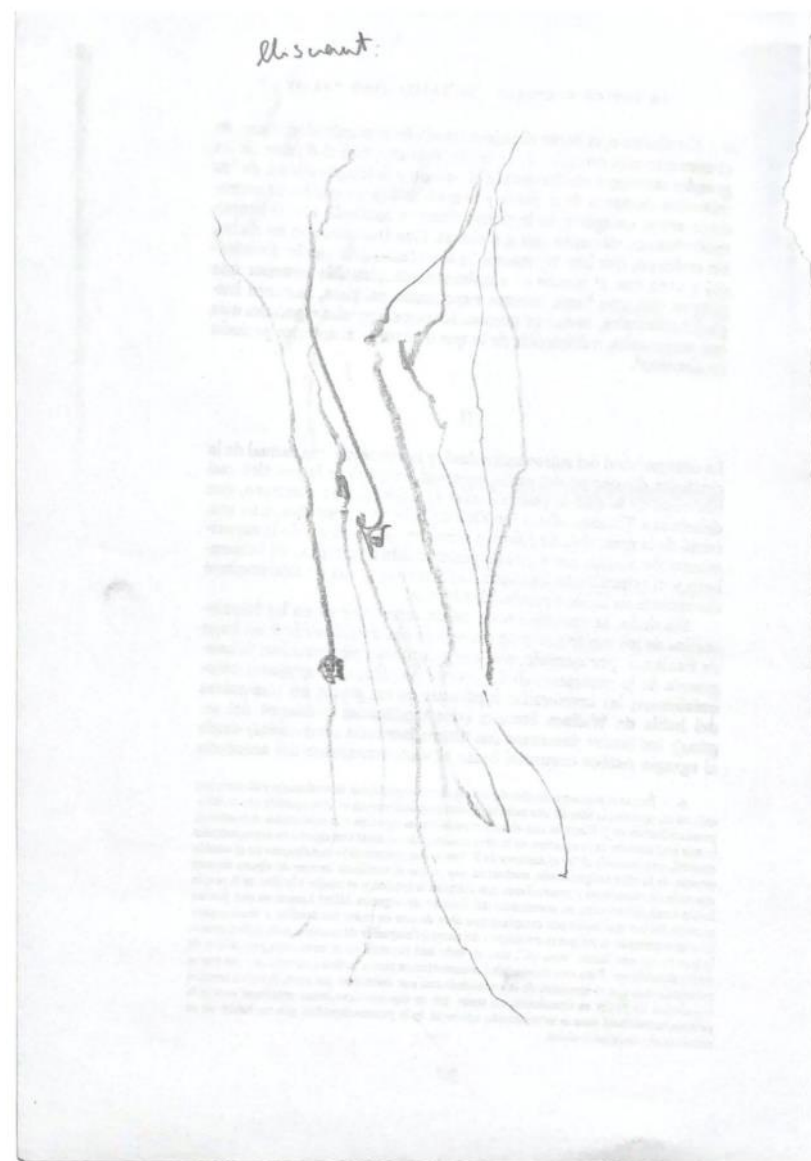
FUGISSERA – *huidiza*



GRUIXUDA – *gruesa*



LLEUGERA – *ligera*



LLISCANT – *deslizante*

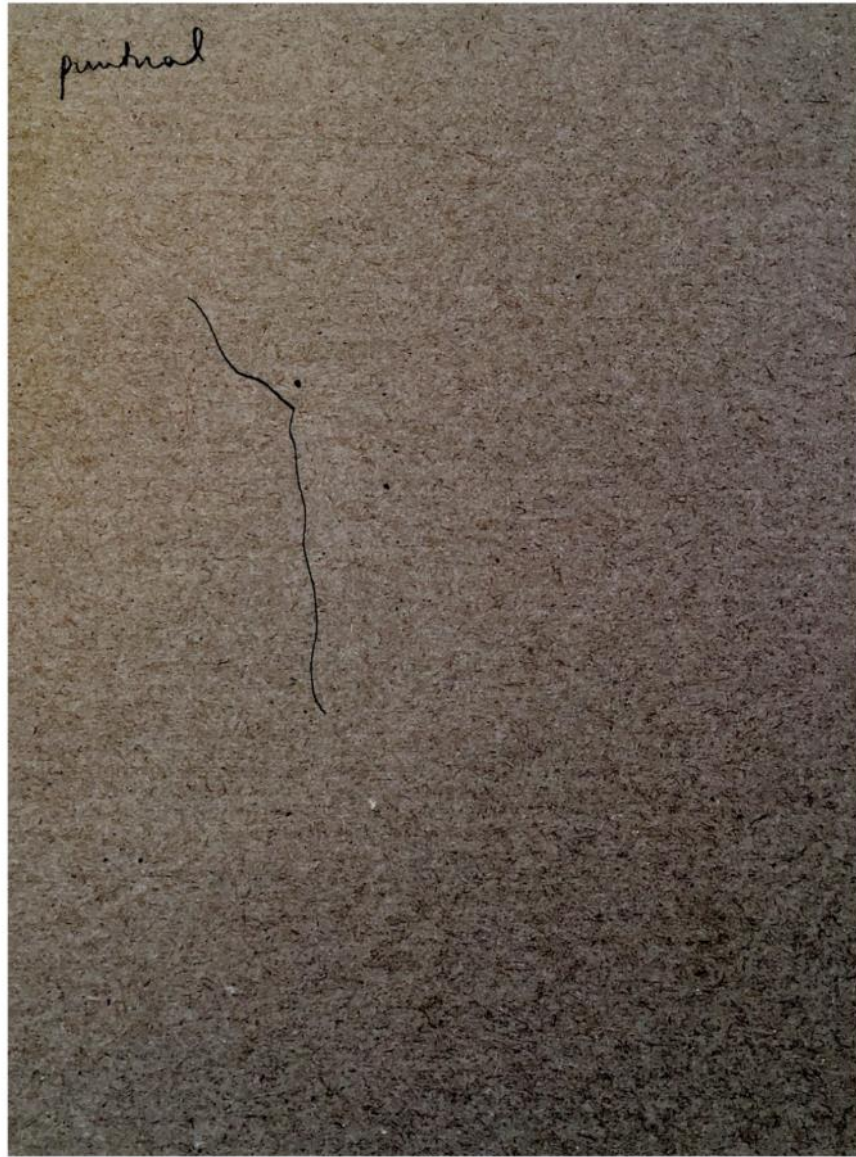


NETA – *limpia*

pesant

[Faint, mostly illegible text from a document, possibly a dictionary or encyclopedia entry, with a vertical scribble in the center.]

PESANT - *pesante*



PUNTUAL – *puntual*

rápida

10. J.-P. Sartre, «L'Être et le Néant», en *Situations II*, Gallimard, Paris, 1948.

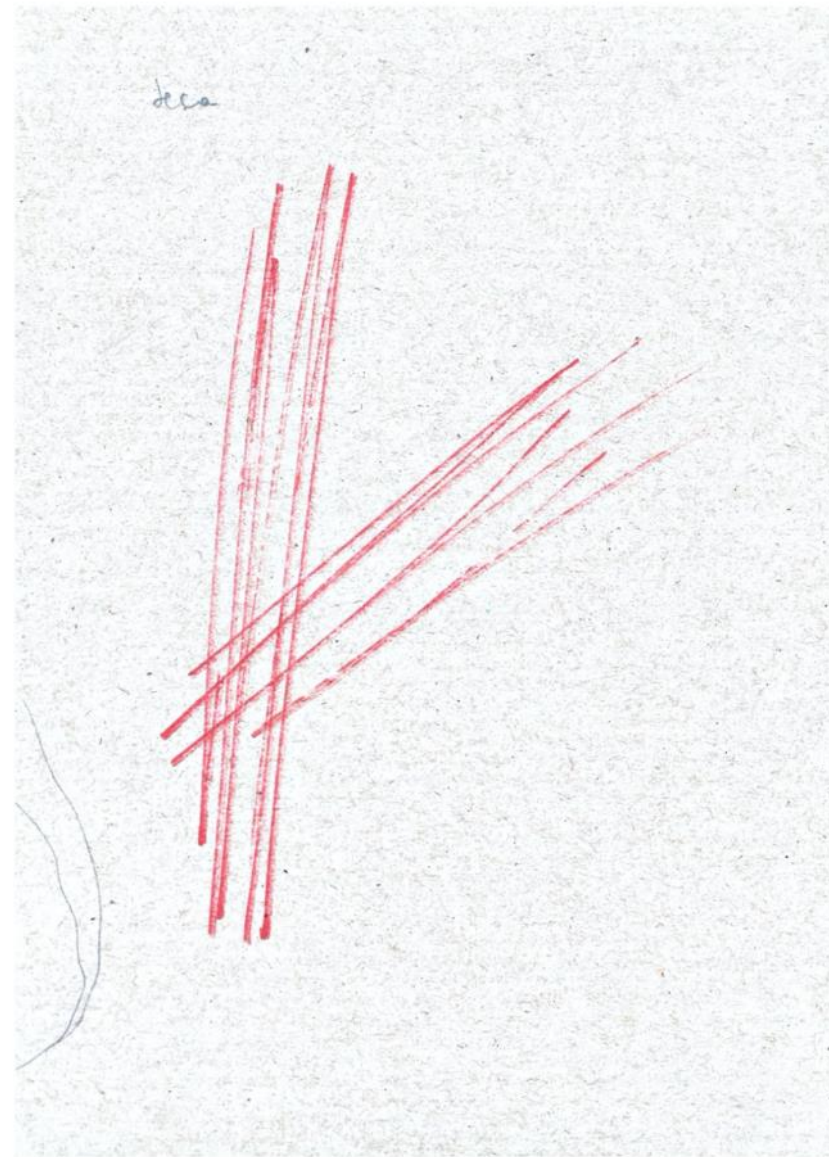
no previo que se suele adquirir en los libros de texto que las tradiciones nacionales conciben con propósitos legitimadores; se instituye así una dialéctica narrativa entre lo que ya «sabemos», por ejemplo, de El Pretendiente, y el modo como aparece después en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow es mucho más radical, y me atrevería a sostener que la designación de ambos tipos de caracteres — nombres históricos y roles familiares con mayúsculas — funciona poderosamente y sistemáticamente para reflejar a todos los personajes e impedir que recibamos su representación sin que previamente inter venga un conocimiento o doxa ya adquirido. Todo esto conlleva al texto una extraordinaria cualidad de *déjà vu* y una peculiar familiaridad que estamos tentados de asociar con el «retorno de lo reprimido» de Freud en «Lo siniestro» antes que con una sólida formación historiográfica del lector.

Por su parte, las oraciones en las que ocurre todo esto poseen su propia singularidad, permitiéndonos discernir más concretamente entre el estilo personal que elaboran los modernos y este nuevo tipo de innovación lingüística, que ya no es en absoluto personal sino que más bien se emparenta con lo que Barthes llamó, tiempo atrás, «escritura blanca». En esta novela, Doctorow se ha impuesto a sí mismo una riguroso principio de selección que sólo admite oraciones declarativas simples (regidas sobre todo por el verbo «ser»). Pero el resultado de esta simplificación condescendiente y la prudencia simbólica de la literatura infantil, sino algo más inquietante, la sensación de que se ejerce una profunda violencia subterránea sobre el inglés americano que, sin embargo, no se puede detectar por vía empírica en ninguna de las oraciones perfectamente gramaticales que componen la obra. Y aún hay otras «innovaciones» técnicas más evidentes que pueden aportar una clave de lo que le ocurre al lenguaje de *Ragtime*: es de sobra conocido, por ejemplo, que detrás de muchos de los efectos característicos de la novela de Camus *El extranjero* está la decisión voluntaria del autor de sustituir el tiempo francés del *passé composé* por los tiempos verbales de pasado más habituales de la narración en este idioma¹⁰. Me parece que aquí podría ocurrir algo similar: como si Doctorow se hubiera propuesto sistemáticamente producir el efecto, o el equivalente en su lenguaje, de un tiempo verbal pasado que sirve para separar acontecimientos del presente de la enunciação y para transformar el caudal de tiempo y acción en acontecimientos objetivados puntuales, acabados, completos y aislados, separados de toda situación presente (incluida la situación del acto de contar la narración, el acto de enunciação).

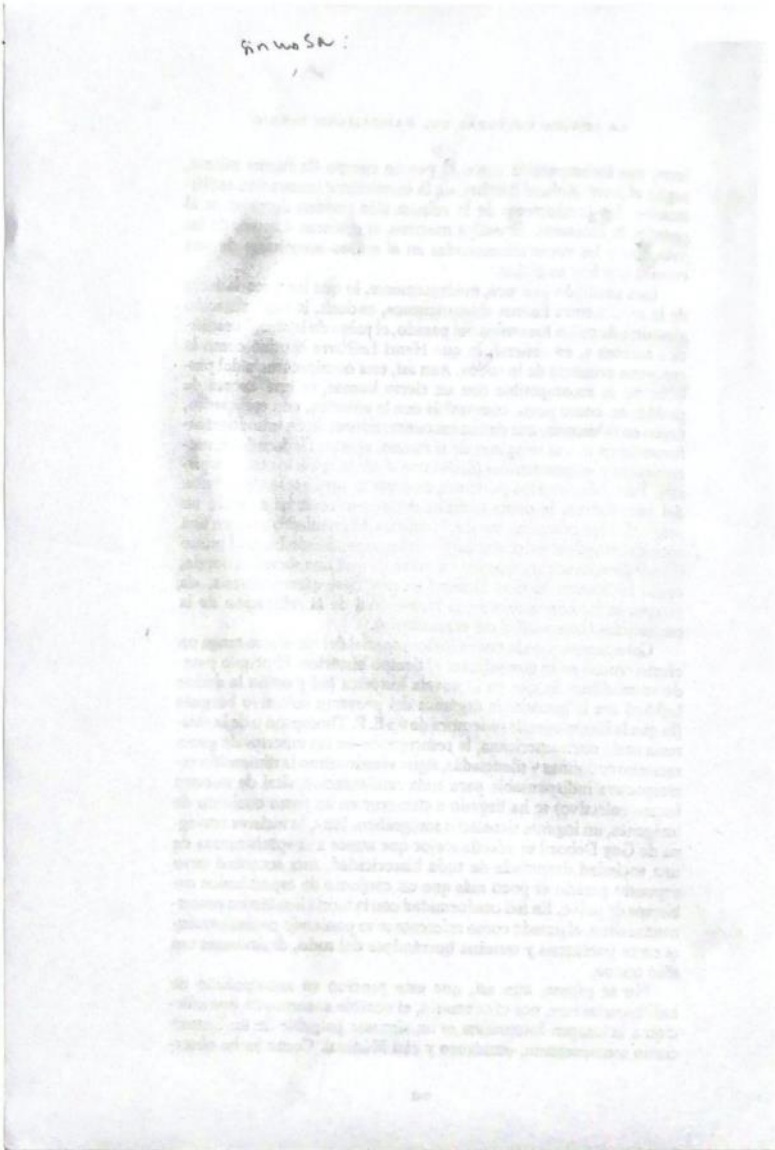
mas antiguas (en este caso, los que se asocian con Clark Gable), de modo que ahora también el propio estilo de interpretación puede servirnos como «connotador» del pasado.

Por último, la puesta en escena se ha fotografiado y montado estratégicamente, con gran ingenio, para omitir la mayoría de las señas que reflejan la contemporaneidad de Estados Unidos en su era multinacional: el escenario de un pequeño pueblo permite a la cámara estudiar el paisaje de «resacas» de los años setenta y ochenta (a pesar de que un episodio clave de la narrativa incluye la fatal destrucción de edificios antiguos a manos de especuladores de terrenos), y el mundo de los objetos —relojes y electrodomésticos cuyo estilo podría servir para fechar la imagen— se ha suprimido meticulosamente. Así pues, en la película todo conspira para empañar su contemporaneidad oficial y permitir al espectador que reciba la narrativa como si estuviera enclavada en unos eternos años treinta, más allá del tiempo histórico real. Esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del *show-biz*, o del *pastiche* del pasado *esotérico*, dota a la realidad actual y al carácter abyecto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante *espéisme*. Pero, este híbrido nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historia de nuestra posibilidad *whit* de experimentar la historia de modo activo. No se puede decir, por tanto, que produzca esta extraña ocultación del presente por su propio poder formal; más bien, habría que decir que sólo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia *esperanza* actual.

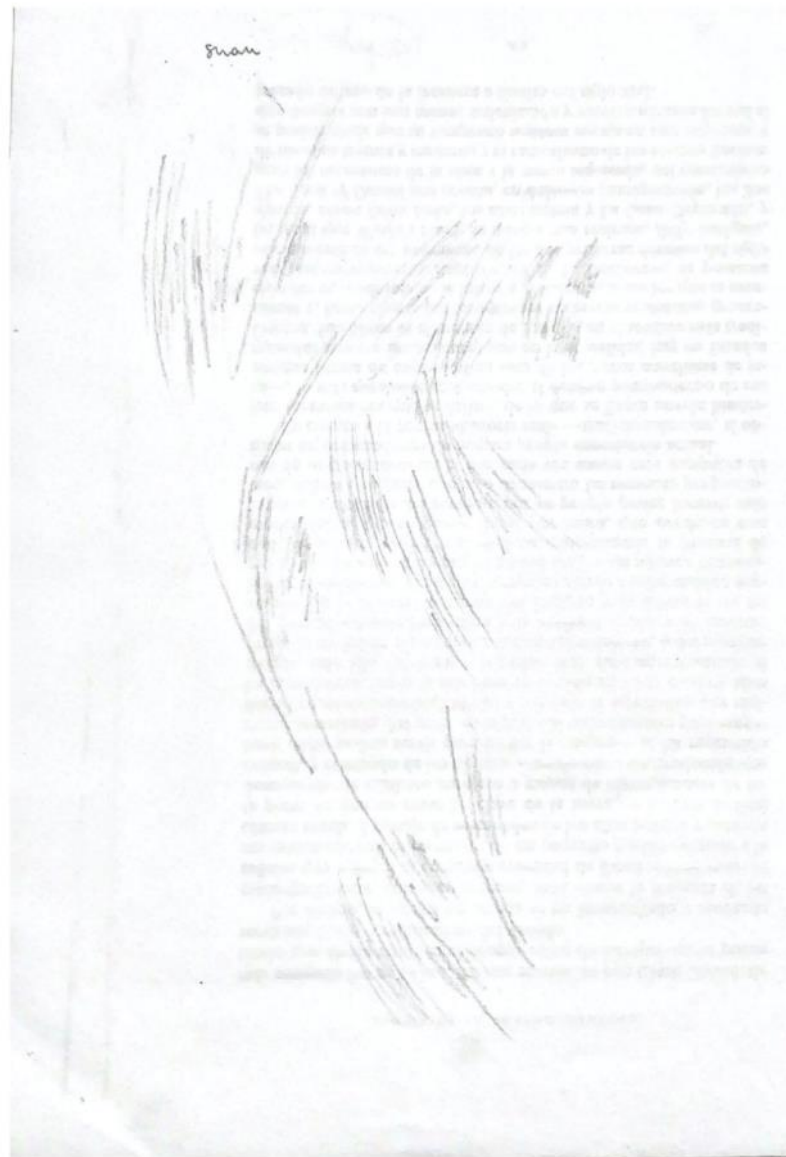
En cuanto a la propia «historia real» —tradicionalmente, el objeto (comoquiera que se defina) de lo que se llamó novela histórica—, lo más revelador será atender al *deshine* postmoderno de esa antigua forma de expresión en uno de los pocos novelistas de izquierda serios e innovadores que en la actualidad hay en Estados Unidos. Sus libros se alimentan de historia en el sentido más tradicional y, hasta ahora, parecen *finer* sucesivos momentos generacionales en la «épica» de la historia americana, entre los que se mencionan alternativamente, *Ragtime*, de E. L. Doctorow, se presenta oficialmente como *panorama* de las dos primeras décadas del siglo (al igual que *World's Fair*; su novela más reciente, *Billy Bathgate*, aborda, como *Loon Lake*, los años treinta y La Gran Depresión, y *The Book of Daniel* nos enseña, en *delicada* yuxtaposición, los dos grandes momentos de la *visión* y la nueva *izquierda*, del comunismo de los años treinta y el radicalismo de los sesenta (incluso se podría decir que su temprano *western* encaja en este esquema, y que designa con una menor articulación y autoconsciencia formal el trazado último de la frontera a finales del siglo XIX).



SECA – *seca*

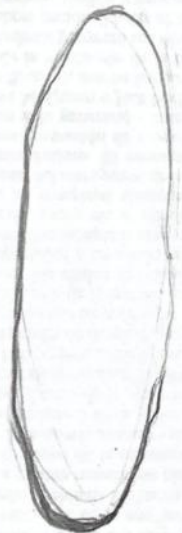


SINUOSA – *sinuosa*



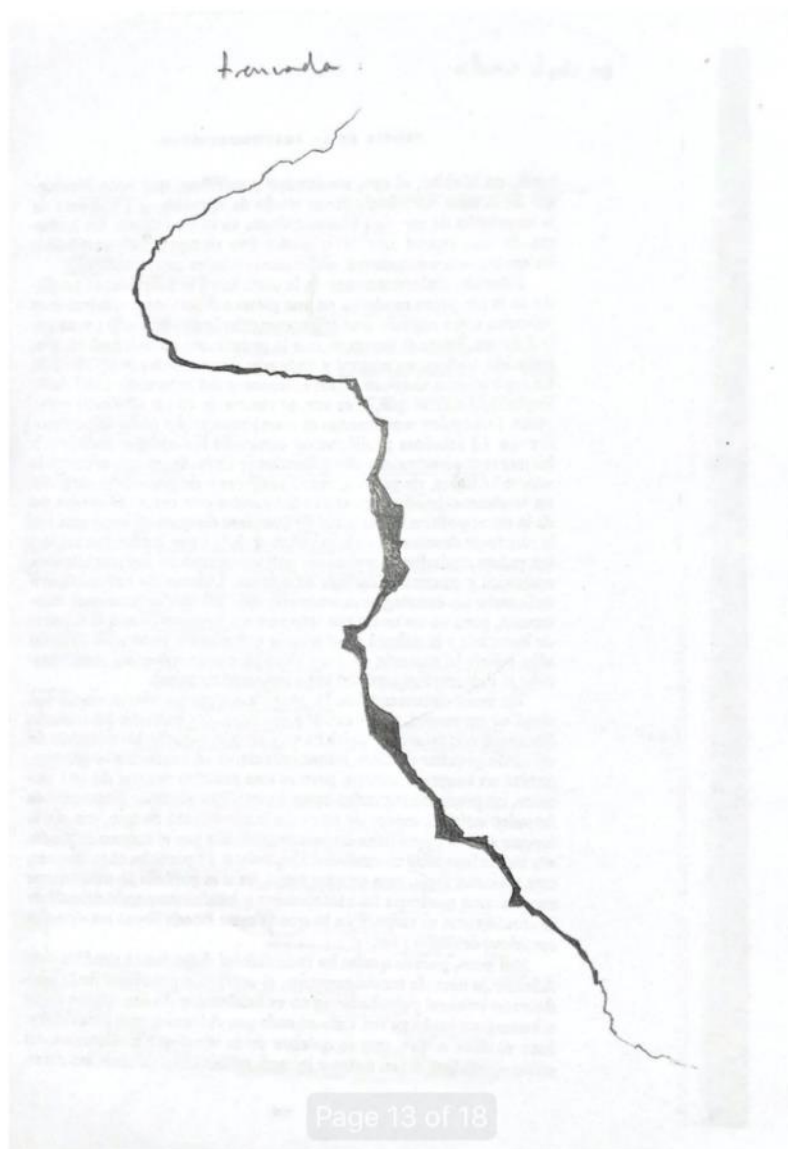
SUAU – *suave*

Tancada



TANCADA – *cerrada*

trencada



TRENCADA – *rota*

