

POSTMODERNIDAD: *TODO VALE, AUNQUE DE NADA SIRVA*

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza

Comienza a resultar asfixiante la cantidad de bibliografía que, escrita desde diversas fuentes, perspectivas y ramas del saber y con diferentes enfoques ideológicos, tenemos a nuestro alcance sobre lo que en estas últimas décadas del siglo XX se viene denominando *crisis de la modernidad, condición postmoderna, postmodernidad*. El fenómeno en cuestión —la postmodernidad y su previa y necesaria crítica de la modernidad— es tratado y debatido en numerosos artículos y volúmenes monográficos, en congresos, seminarios, cursos de verano y reuniones científicas de diversa índole, abordado desde puntos de vista especializados o de forma interdisciplinar, desde la antropología o desde la teoría de los medios de comunicación de masas, desde la semiótica o desde la crítica literaria, desde la estética o desde las formas de organización política y cultural, con los más variados y a veces enfrentados argumentos filosóficos y epistemológicos, desde la teoría social o desde las posiciones más desarrolladas de la lingüística. Hijos más o menos reconocidos de Heidegger, Benjamin y Adorno, nietos de Baudelaire, Marx y Nietzsche, con los que mantienen unos contactos más o menos estrechos, deudores todos ellos en mayor o menor medida de Kant, Schiller y Hegel, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson y Gianni Vattimo son sólo algunos de los representantes más destacados de un debate tan complejo como apasionante, un debate que afecta directamente a las más variadas modalidades del saber y el conocimiento científico, a las más diversas manifestaciones artísticas, culturales y de pensamiento y a las diferentes concepciones ideológicas y estéticas que subyacen en el fondo de cualquier imagen o modelo de representación del mundo.¹

1.- Podemos considerar iniciadores de este debate a Irving Howe, quien ya en 1959 escribe un ensayo titulado *Mass Society and Postmodern Fiction*, donde analiza el paso de la modernidad a la postmodernidad, y a Harold Levin, quien en 1960 publica *What was Modernism?*, un texto en el que se lamenta del constante deterioro de los ideales ilustrados y la cultura de la modernidad. El debate continuó en la crítica literaria de los años sesenta con trabajos, entre otros, de Ihab Hassan, Susan Sontag y Leslie Fiedler, quienes presentaron planteamientos favorables aunque muy diferentes de la práctica literaria postmoderna.

¿Resultan todavía hoy válidos para entender nuestro presente conceptos como *razón instrumental*, *proceso de emancipación*, *discurso de legitimación social*, empleados tal y como fueron propuestos por vez primera? ¿Mantienen su vigencia y su actualidad los modelos de explicación del mundo —los relatos— surgidos bajo las sombras de las luces y de la razón ilustrada? ¿Conserva su capacidad de emancipación la idea de progreso histórico? ¿Siguen siendo viables las conductas investigadoras y las formas de discurso propuestas por las teorías críticas surgidas en la modernidad? ¿Son necesarios nuevos modelos teóricos que se adapten a las especiales circunstancias con que se presenta el objeto estético contemporáneo? ¿Desde dónde se habla en esos objetos, con qué lenguajes y a quiénes se dirigen? A estas y otras cuestiones han tratado de ofrecer respuestas satisfactorias algunos de los teóricos más destacados de las últimas décadas, desde posiciones distintas y utilizando diferentes planteamientos, pero todos ellos guiados por un mismo objetivo: proporcionar al ser humano de nuestro tiempo las claves de comprensión y el sistema de relaciones adecuadas para desenvolverse con soltura en el mundo contemporáneo. Así, planteamientos procedentes de la teoría crítica (Jürgen Habermas), la hermenéutica (Hans-Georg Gadamer, Gianni Vattimo), la teoría y la crítica literarias (Leslie Fiedler, Susan Sontag, Frank Lentricchia), las diversas tendencias postestructuralistas (Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man), la crítica política y cultural (Fredric Jameson, Terry Eagleton), etc., han intentado aportar algunas luces sobre este ya no oscuro sino confuso panorama, un panorama caracterizado por una confusión debida en buena medida a las actitudes de los propios protagonistas del debate, preocupados más, en ocasiones, por defender a ultranza los planteamientos propios y desprestigiar sistemáticamente los ajenos que por elaborar discursos críticos capaces de ofrecer explicaciones rigurosas y profundas a los interrogantes y problemas surgidos en el nuevo orden internacional.

Gran parte de este debate gira en torno a las consecuencias de la quiebra de un concepto central de la modernidad, un concepto que sirvió en su momento para aglutinar y dar coherencia al proceso de construcción del mundo y al proyecto de emancipación social intentados en la misma modernidad; me refiero a la quiebra del concepto de *razón* en sus diferentes modalidades ensayadas (*razón ilustrada*, *razón instrumental*, *razón práctica*, *razón subjetiva*, *razón histórica*, *razón dialéctica*), un concepto que ha sufrido tal desgaste que ha hecho anunciar a los Ramones *I've become irrational*². La experiencia postmoderna ha demostrado que la razón moderna se ha revelado inútil a la hora de ofrecer soluciones de convivencia en un mundo tremendamente tecnologizado e irracional en muchos de sus aspectos, en el que las relaciones económicas y los medios de comunicación de masas se han hecho con el lugar de privilegio que ocupaba la razón y desempeñan papeles decisivos³. Por otra parte, esa misma razón moderna, aliada de la estética sistemática defendida por los primeros románticos alemanes, se ha mostrado igualmente inoperante en el momento de proponer normas estéticas válidas que den cuenta del eclecticismo artístico contem-

2.- Gérard Raulet (1992) da cuenta de las continuas crisis por las que ha atravesado la razón en una modernidad que «puede definirse como la auto-afirmación de la razón, pero su historia está marcada por crisis que son expresión en cada caso de una relación de crisis similar con la praxis. La posibilidad del discurso razonable siempre ha sido puesta en duda» (Raulet, 1992, p. 325). Por su parte, Andreas Huyssen (1992a) ha percibido con claridad el fracaso del intento de restauración, tras la Primera Guerra Mundial, del proceso moderno de racionalización: «Una nueva Ilustración exigía un proyecto racional para una sociedad racional, pero la nueva racionalidad fue recubierta con un fervor utópico que finalmente la hizo convertirse en mito —el mito de la modernización» (Huyssen, 1992a, p. 199).

3.- Gianni Vattimo (1990) se refiere a la sociedad postmoderna como una «sociedad transparente» en la que los *mass media* «caracterizan tal sociedad no como una sociedad más 'transparente', más consciente de sí misma, más 'iluminada', sino como una sociedad más compleja, caótica incluso» (p. 78). Según Vattimo, en ese caos reside nuestra esperanza de emancipación. En este sentido, nos desenvolvemos en un panorama postmoderno en el que se fomentan discursos herméticos, endogámicos, aptos sólo para iniciados, inteligibles únicamente en la medida en que se conocen las reglas por las que están regidos y los códigos con los que están cifrados.

poráneo. No es extraño que, siendo esto así, encontremos serias dificultades a la hora de describir un fenómeno como la postmodernidad asimilado como un todo coherente. Más aún, ¿ha alcanzado la postmodernidad suficiente entidad para presentarse con una marcada y fuerte independencia con respecto a una modernidad que se caracteriza por su extraordinaria irreductibilidad?

Al margen del nombre que demos al momento histórico actual (algunos autores del postestructuralismo francés hablan de *posthistoire*⁴), parece evidente que las distintas sensibilidades con las que autores tan diferentes entre sí como Habermas, Lyotard, Baudrillard, Derrida y otros reciben y analizan las experiencias del mundo contemporáneo no son las mismas con que percibieron e interpretaron las experiencias del suyo escritores como Benjamin y Adorno, en un momento, o Marx y Baudelaire, en otro. Sin embargo, a pesar de las muchas diferencias que de hecho encontramos entre todos esos autores que —digámoslo ya, declarándose o no postmodernos— escriben desde la postmodernidad, podemos percibir algunos elementos que comparten todos ellos y que les hacen partícipes de lo que podemos denominar *sensibilidad postmoderna*. Esta sensibilidad es, si no deudora, al menos heredera de la crisis de la modernidad y se aprecia, por lo que a la estética se refiere, en la imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador y, por lo que afecta a la producción artística, en la disolución del canon estético clásico (eclecticismo, elaboración de productos híbridos), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo) y la muerte del sujeto (como autor y como centro de representación de obras artísticas).⁵

La muerte del sujeto, la idea del fin del individualismo como tal, la sospecha de que la noción de identidad personal es enormemente quebradiza son aspectos de los que se ocupa Fredric Jameson (1986) y en cuyo tratamiento distingue dos posiciones diferenciadas: una, de corte historicista, consciente de la existencia y desaparición, respectivamente, del individualismo y los sujetos individuales en las sociedades capitalistas clásicas y en las sociedades capitalistas avanzadas, y otra, de filiación postestructuralista, partidaria de la idea de que ese individualismo y esos sujetos son sólo cosas del pasado, mitos que jamás han tenido una existencia real. En cualquier caso, el fin de la idea de ese sujeto como un elemento central de la producción estética supone, en opinión de Jameson (1991, p. 39), «el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos». Esto, continúa Jameson, no implica que los productos culturales de la postmodernidad se presenten desprovistos de sentimientos («intensidades» es la palabra que prefiere emplear el crítico norteamericano), sino más bien que tales intensidades se presentan desligadas de un sujeto concreto y requieren, por tanto, interpretaciones diferentes a las ensayadas hasta ahora. Los modelos aparecen gastados, los referentes se

4.- Kibédi Varga (1990, p. 6), por ejemplo, se pregunta si es legítimo utilizar el concepto histórico de *période* a propósito de una postmodernidad que «refuse l'histoire et s'ouvre à un pluralisme vertigineux». Jean-François Lyotard (1986, p. 24) señala que «la periodización diacrónica de la historia es una obsesión típicamente moderna y que enlaza con el principio revolucionario. En la medida en que la modernidad contiene la promesa de su propia superación, se le exige que señale, en ocasiones al día, el final de una época y el principio de otra». A juicio de Gianni Vattimo (1990), la modernidad alcanza su fin cuando ya no es posible referirse a la historia como a algo unitario. Esta crisis de la idea de historia, en opinión del filósofo italiano, está estrechamente relacionada con la crisis de la idea de progreso puesto que «si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que éstas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación» (Vattimo, 1990, p. 76). Por su parte, Fredric Jameson (1991, p. 15) intenta «ofrecer una hipótesis de periodización histórica» de la postmodernidad como pauta cultural dominante, aun a sabiendas de los problemas que plantea el propio concepto de periodización histórica.

5.- Un lugar relevante de este proceso está ocupado por las cuestiones de la representación y la referencialidad artísticas, la disolución del paradigma estético moderno y la sustitución de la *obra* moderna por el *texto* postmoderno. No obstante, la ruptura postmoderna con la estética clásica de la modernidad se aprecia mucho más y mejor en las artes plásticas y en la arquitectura que en la literatura.

han desmantelado, el discurso histórico que encontraba su sentido en el poder de la razón y en la conquista del futuro se ha perdido y, en todo caso, ese huracán que para Walter Benjamin era el progreso parece empujarnos hacia un futuro muy incierto (*No future*, llegan a proclamar los postmodernos Sex Pistols). Se ha levantado acta de nacimiento de la postmodernidad sobre la desolación de la modernidad, un edificio declarado en ruinas.

Ahora bien, sería falso afirmar que todas esas ruinas son irre recuperables, sería faltar a la verdad declarar que desde la postmodernidad se ponen en tela de juicio todos los logros alcanzados en la modernidad. Las críticas que desde la postmodernidad se dirigen contra los discursos de la modernidad tienen algo en común, la condena de unos modelos estéticos no sólo gastados, sino también institucionalizados, unos modelos que han perdido sus iniciales componentes críticos y revolucionarios y se han domesticado, presos no sólo del uso, sino, sobre todo, del abuso y del consumo (de hecho, esta condena ya había sido ensayada con anterioridad por algunos movimientos de vanguardia como el surrealismo y el dadaísmo, desde donde se atacó la idea de un arte concebido como institución burguesa y su defensa de la autonomía con respecto a la vida). De esta forma, no es de extrañar que hayan sido estos movimientos —dadaísmo y surrealismo— las dos corrientes de las vanguardias históricas más recordadas, valoradas y recuperadas por las sucesivas generaciones de artistas críticos, dadas sus constantes condenas de un arte domesticado por la burguesía, concebido como una institución, desideologizado y elaborado de manera autónoma, al margen de la vida⁶. Mike Featherstone (1992) habla de «aestheticization of everyday life» como una nota peculiar de las sociedades postmodernas, al tiempo que señala la deuda contraída por la cultura postmoderna con «Dada, historical avant-garde and surrealist movements in World War I and the 1920s which sought in their work, writings, and in some cases lives, to efface the boundary between art and everyday life» (Featherstone, 1992, p. 268). Mientras que en el modernismo la autonomía del arte con respecto a la vida fue considerado un valor central y los modos tradicionales de elaboración artística nunca fueron cuestionados, algunas vanguardias históricas se enfrentaron directamente a esa misma autonomía del arte (empresa compartida con la crítica marxista) y a su creciente institucionalización, cuestionaron las maneras tradicionales de representación y el papel de las instituciones culturales en unas sociedades en las que el arte desempeñaba una labor importante en la legitimación de la dominación política (esto se aprecia de manera evidente en hábitos culturales propios tanto de las sociedades capitalistas como de las llamadas del socialismo real: asociaciones y fundaciones culturales, universidades, teatros, conservatorios de música, galerías de arte, instrumentos al servicio, la mayor parte de las veces, de una cultura adocenada de museo), promoviendo un proceso de socialización y educación cultural dirigido y controlado desde el poder.

He hablado de *sensibilidad postmoderna*. Sin embargo, y a pesar de algunos rasgos comunes que se pueden apreciar en las obras de muchos y significativos artistas contemporáneos, esa sensibilidad no presupone la adopción de una pauta estética dominante, no implica la servidumbre de los artistas a un modelo estético hegemónico⁷. Si algo define a esa sensibilidad es, precisa-

6.- Ya en 1929, en un ensayo titulado *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, escribía Walter Benjamin: «La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda» (Benjamin, 1993, p. 53). Por lo que respecta al dadaísmo, Leopoldo María Panero, en un texto breve que podemos leer en el volumen que recoge el guión de la película *El desencanto*, es consciente de esta situación cuando escribe: «Dadá pretendió ante todo destruir una escritura separada de la vida, de diversos modos. Separada de la Acción (el 'hecho'), del gesto, de la intensidad, elementos éstos que componen el tema o la forma del lenguaje real, del habla». (J. Chávarri, 1976, p. 121)

7.- Ihab Hassan (1986) se refiere a un proceso de *decanonización* inherente al mismo desarrollo de la postmodernidad: «Decanonization. In the largest sense, this applies to all canons, all conventions of authority. [...] Thus, from the 'death of god' to the 'death of the author' and 'death of the father', from the derision of authority to revision of the curriculum, we decanonize culture, demystify knowledge, deconstruct the languages of power, desire, deceit» (Hassan, 1986, p. 505).

mente, lo contrario: la desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos (los ideológicos y los estéticos) y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra, que nos ofrece al margen de prejuicios estéticos⁸. Marchán Fiz (1984, p. 9) se sirve del «bateau ivre» de Rimbaud para expresar esa sensibilidad y esa condición postmodernas asentadas «sobre la desaparición de la homogeneidad y la disolución de los discursos globales». Todo esto se traduce en una enorme y compleja mezcla de géneros, poéticas y tendencias tanto en la producción artística como en las ciencias sociales, y tiene como una de sus consecuencias el abandono de grandes modelos teóricos de conocimiento y explicación del mundo y su sustitución por el análisis de casos prácticos mucho más concretos y delimitados. La actividad intelectual se desentiende de la configuración de sistemas teóricos y de pensamiento mientras gana adeptos en la exégesis y la hermenéutica. Las mismas actividades desarrolladas por los protagonistas —artistas y teóricos— del fenómeno que nos ocupa contribuyen indudablemente a fomentar este clima de confusión y, así, las semejanzas y afinidades que ponen en relación los distintos discursos, los distintos textos, comienzan a ser ahora tan relevantes como las diferencias que en otro tiempo los caracterizaban. Esta situación ha provocado que la noción de *género artístico* haya entrado en una profunda crisis de identidad y que la intertextualidad (no sólo entre textos pertenecientes a un mismo «género») sea una práctica frecuente en cualquier parcela de la cultura. Mezcla, reescritura y eclecticismo son, en este sentido, notas que comparten muchos textos teóricos y artísticos postmodernos. Ante una situación de esta naturaleza, la interrogación, la reflexión y la crítica se convierten en pautas imprescindibles de conocimiento.

Como es bien sabido, el debate en torno a la crisis de la modernidad y la irrupción de la postmodernidad ha superado con creces los escenarios de la teoría estética y de la práctica artística para acoger, sobre todo en los últimos treinta años, las intervenciones de un buen número de especialistas procedentes de las ciencias sociales. Estas intervenciones se han canalizado fundamentalmente a través de tres grandes itinerarios teóricos: la teoría crítica alemana, que tiene en Jürgen Habermas a su gran valedor⁹, el postestructuralismo francés (marbete bajo el cual se suelen citar las obras de algunos brillantes, complejos y no siempre coincidentes autores —Foucault, Deleuze, Derrida, Barthes, Kristeva, Baudrillard—, y que encuentra en *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, publicada en 1979, su obra quizás más representativa)¹⁰ y la inter-

8.- A juicio de Edward Said (1986), el espejismo a que han dado lugar esas pretensiones sistemáticas afecta de manera decisiva a nuestra experiencia del mundo contemporáneo, para lo cual propone como solución el establecimiento de discursos parciales y limitados, referidos a acontecimientos y hechos concretos. Por su parte, Dionisio Cañas (1985) se refiere a una actitud postmoderna caracterizada por «una desconfianza en los paradigmas que parecían regir las creencias de la época moderna. A saber: se niega hoy una posibilidad igualista para la raza humana, contra la cual se erige el derecho a las *diferencias* como elemento fundamental para la convivencia» (Cañas, 1985, p. 16). Lo bueno de las diferencias es que favorecen y potencian los contrastes y los puntos de vista alternativos; lo malo es que acaban convirtiéndose muchas veces en desigualdades (laborales, de educación, de oportunidades, etc.).

9.- Aunque la idea de la modernidad está estrechamente vinculada al desarrollo del arte europeo de estos dos últimos siglos, el propio Habermas se encarga de recordarnos que la modernidad estética es sólo una parte de la modernidad en general; así, en «La modernidad, un proyecto incompleto» (texto escrito inicialmente como agradecimiento a la ciudad de Frankfurt, que en septiembre de 1980 concedió a Habermas el premio Theodor W. Adorno) el autor de *El discurso filosófico de la modernidad* sostiene que el proyecto de la modernidad «formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. [...] Los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana» (Habermas, 1986, p. 28).

10.- En lo que posiblemente sea un exceso de simplificación, Alex Callinicos (1992) distingue dos líneas nítidas y perfectamente diferenciadas de pensamiento postestructuralista, una ligada al textualismo de Jacques Derrida y otra relacionada con la teoría del conocimiento y el poder de Michel Foucault, ambas con un claro precedente de muchos de sus planteamientos en la obra de Mijail Bajtín.

pretación sociológica norteamericana de talante neoconservador, cuyos principales y más autorizados representantes son Robert Nisbet, Peter Berger y Daniel Bell.¹¹

Las aportaciones de D. Bell, argumentadas principalmente en su obra *Las contradicciones culturales del capitalismo*, resultan extremadamente débiles y presentan un escaso valor epistemológico puesto que, en lo esencial, no afrontan la raíz del problema, que es evitada en virtud de un análisis bastante superficial que encuentra en el restablecimiento de los ideales familiares, artísticos y religiosos tradicionales la solución ideal al caos en el que —a su juicio— está sumida la postmodernidad. Cree Bell que ese restablecimiento es la vía más apropiada para acabar de una vez por todas con el narcisismo permisivo, hedonista, descreído del futuro y del progreso que se ha instalado en la cultura postmoderna¹². Desde un punto de vista excesivamente parcial, Bell encuentra en los elementos nihilistas, hedonistas y esteticistas que se han generalizado sucesivamente en las culturas moderna y postmoderna la principal causa de la crisis del sistema capitalista. En realidad, estas posiciones neoconservadoras son resultado, en el fondo, de arraigadas convicciones antimodernas que ven en la práctica cultural y artística de la modernidad el motivo principal del deterioro del sistema tradicional de relaciones sociales, la causa de su destrucción. En opinión de Jürgen Habermas (1986, pp. 23 y ss.), el análisis de Bell alimenta de manera nociva actitudes enfrentadas política e intelectualmente con los defensores de la modernidad cultural: «La doctrina neoconservadora difumina la relación entre el grato proceso de la modernización social, por un lado, y el lamentado desarrollo cultural por el otro» (p. 25). Una valoración semejante encontramos en Hal Foster (1992, p. 253), según la cual los neoconservadores realizan una lectura equivocada y sesgada del proyecto de la modernidad puesto que «separan la modernidad cultural de su origen, de la modernización económica y, después, la culpan por sus efectos sociales negativos».

La modernidad ha entrado en crisis. Esto, que es algo en lo que todos estos discursos coinciden, naturalmente, no quiere decir que su proyecto de emancipación esté agotado, por más que algunos de los autores citados quieran verlo así (caso, por ejemplo, de Lyotard¹³). A mi juicio, lo que verdaderamente ha entrado en crisis ha sido la propia capacidad de enjuiciamiento crítico que alimentó desde sus inicios la modernidad, diluida ahora en muchos sectores en las aguas confusas y acrílicas del relativismo. De esta manera, gran parte de las teorías críticas que, surgidas de la razón ilustrada, se dedicaron a poner en entredicho la cultura adocenada y burguesa aliada del sistema económico capitalista, han sucumbido ante el mismo becerro de oro que trataban de derribar, al que han acabado adorando. Así pues, un cierre definitivo de la crisis abierta en la modernidad y su inmediata superación sólo se logrará mediante el tratamiento de las condiciones y circunstancias que hicieron posible esa crisis.

11.- Por lo que se refiere a los Estados Unidos de América, Hal Foster (1992) distingue al menos dos posiciones en su política cultural sobre la postmodernidad. Así, mientras que la postmodernidad neoconservadora reclama una vuelta a lo narrativo, al ornamento, a la figura, a la historia y al sujeto, la postmodernidad postestructuralista, radicalmente antihumanista, acepta como un hecho consumado la muerte del sujeto no sólo como autor de obras artísticas (y en esto coincide con el marxismo), sino también como centro de representación de esas mismas obras; mientras que la crítica neoconservadora es de tipo estilístico y va dirigida contra una modernidad considerada catastrófica y desastrosa, la postmodernidad postestructuralista supone una oposición de naturaleza epistemológica contra una modernidad que se percibe ya recuperada.

12.- Un análisis detallado de este tipo de conducta individual se puede leer en Gilles Lipovetsky (1992, pp. 49-78).

13.- Con posterioridad a *La condición postmoderna*, Lyotard parece haber matizado sus posiciones iniciales. Partiendo de la idea adorniana defendida en la *Dialéctica Negativa* y, parcialmente, en la *Teoría estética* acerca de la necesidad de reescribir la modernidad, Lyotard afirma que la postmodernidad «no es una época nueva, es la reescritura de ciertas características que la modernidad había querido o pretendido alcanzar, particularmente al fundar su legitimación en la finalidad de la general emancipación de la humanidad. Pero tal reescritura, como ya se dijo, llevaba mucho tiempo activa en la modernidad misma» (1986, p. 32).

Los discursos artísticos y los discursos de legitimación social ensayados en la modernidad, de alguna forma, han protagonizado procesos degenerativos semejantes y hoy aparecen devaluados; se trata de discursos acrílicos, deslegitimados por las prácticas culturales y sociales que el propio sistema económico capitalista ha acabado imponiendo. Jürgen Habermas (1975) se ocupa de la penuria que asola a las sociedades capitalistas avanzadas en sus discursos de legitimación, y aboga por una «toma de partido en favor de la razón» (p. 168) que aliente «el intento crítico de discernir los límites de perdurabilidad del capitalismo tardío» y «la decisión de luchar contra la estabilización de un sistema de sociedad 'espontáneo' o 'natural', hecha a costa de quienes son sus ciudadanos, es decir, al precio de lo que nos importa: la dignidad del hombre» (p. 170). Jean-François Lyotard (1989), por su parte, arranca de la crisis de los relatos y del deterioro del dispositivo metanarrativo de legitimación, que hace coincidir con una quiebra de la filosofía metafísica, para proponer su análisis de la condición postmoderna del saber en las sociedades más avanzadas: «Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna» (Lyotard, 1989, p. 13). Gianni Vattimo (1990) se refiere al proceso de fabulación del mundo operado en la sociedad postmoderna, en la que los relatos y las narraciones caracterizadas por la pluralidad y la heterogeneidad han actuado como elementos liberadores «contra la rigidez de los relatos monológicos, propia de los sistemas dogmáticos del mito» (p. 110)¹⁴. Más que nunca, hoy es necesario que ambos tipos de discursos —los artísticos y los de legitimación social— se interpenetren, se reconcilien mutuamente, mantengan actitudes críticas y contribuyan a hallar sentidos de emancipación y de legitimación en la aparentemente sin sentido y deslegitimada sociedad postmoderna, postindustrial, posthistórica.

En buena medida, los estrepitosos fracasos a que han dado lugar esos discursos (debidos, desde mi punto de vista, a unas lecturas erróneas de los mismos) han contribuido de forma decisiva a que una corriente participante en el debate —la representada habitualmente por Lyotard— se nutra de argumentos para defender una posición basada en la deslegitimación e incredulidad de los metarrelatos elaborados en la modernidad. Según Lyotard, la postmodernidad es el tiempo en el que los discursos basados en la razón ilustrada, la idea de progreso y el proyecto de emancipación social son puestos radicalmente en tela de juicio (desde este punto de vista, el marxismo, por ejemplo, es cuestionado por una determinada postmodernidad en la medida en que constituye un metarrelato basado en la autoemancipación del proletariado)¹⁵. Así, Lyotard desautoriza insistentemente las propuestas de Habermas basadas en el gran relato de la emancipación. Según el autor de *La condición postmoderna*, no es posible elaborar un diálogo de argumentaciones sobre la base de unas reglas universalmente válidas para todos los juegos de lenguaje; del mismo modo, la finalidad de ese diálogo no radica en el consenso —que es sólo un estado y no un fin—, sino en la disensión¹⁶. Esta heterogeneidad de reglas y de discursos, que hace inviable

14.- Jacobo Muñoz (1986) reconoce la existencia de una episteme postmoderna «que va mucho más allá de las tipologías literarias e incluso de las caracterizaciones de una(s) posible(s) sensibilidad(es) artística(s)» (p. 6). Esa episteme, que ha favorecido la entrada en escena de elementos como el eclecticismo, la deformación, la desintegración, la discontinuidad, la fragmentación, la diseminación, la ruptura y el caos, se caracteriza por el «rechazo radical de todo ideal de fundamentación y toda ambición de totalidad, por el ejercicio implacable de la duda epistemológica y ontológica» (p. 6).

15.- Con argumentos muy próximos a los esgrimidos por Lyotard, Kibédi Varga (1990, p. 4) ha escrito: «la postmodernité c'est, dans un premier temps, précisément la mise en question de ce qui s'est affirmé, pendant plusieurs siècles, comme le fondement d'une société sécularisée et émancipée; elle se définit comme déclin de la croyance dans les récits qui légitiment, comme soupçon croissant vis-à-vis de la rationalité».

16.- Antonio Campillo (1985) sigue a Lyotard en algunos aspectos y analiza la crisis de la modernidad en buena medida sobre la base del desmantelamiento de la idea de progreso, cuya puesta en práctica ha conllevado una fuerte contradicción: promesas de liberación y exigencias de dominación. Frente a la idea de progreso, central en la modernidad, el pensamiento postmoderno, según Campillo, está dominado por la variación de las diferencias, la

la constitución de un único punto de partida para el diálogo y la búsqueda de la disensión como fin del propio diálogo, niega, según Lyotard, validez al análisis de Habermas, que consiste en

saber que la humanidad como sujeto colectivo (universal) busca su emancipación común por medio de la regularización de «jugadas» permitidas en todos los juegos de lenguaje, y que la legitimidad de un enunciado cualquiera reside en su contribución a esta emancipación (Lyotard, 1989, p. 117).

Tiene razón el pensador francés cuando defiende el planteamiento de que la actual sociedad postmoderna se caracteriza por la intervención de actores nuevos en el sistema de relaciones sociales y de comunicación, desconocidos en la anterior sociedad moderna, y que, por lo tanto, esa situación distinta requiere el establecimiento de unas pautas adecuadas de investigación, adaptadas a la especificidad de las relaciones sociales y culturales postmodernas y no viciadas por el legado heredado de la tradición moderna. Ahora bien, creo que Lyotard comete un grave error al deslegitimar y desautorizar, en mayor o menor medida, todos y cada uno de los discursos surgidos en la modernidad, y al proponer, inmediatamente después —¡ay! paradoja—, un nuevo discurso tan cerrado y totalitario como los que, en su opinión, pretende sustituir.¹⁷

Quizás sea Michel Foucault el autor que con más claridad y arrojo ha percibido y denunciado esta situación. En *Vigilar y castigar* desarrolla una crítica demoledora de las diversas instituciones sociales que ha edificado la modernidad, analiza las diferentes formas de control y dominación que han surgido desde finales del siglo XVIII para llegar a la conclusión de que cualquier forma de interrogación y de análisis sobre el ser humano implica la adopción de unos determinados patrones disciplinarios, hegemónicos, dominantes. El discurso crítico, el discurso alternativo, el discurso pronunciado desde el margen tiende a convertirse en otro discurso de poder¹⁸. En «*Omnes et singulatim: hacia una crítica de la 'razón política'*» (1990, pp. 95-140) ha incidido

irresolubilidad, el relativismo y el escepticismo. Por su parte, María Isabel Peña Aguado (1993) ve en lo sublime un concepto clave para entender la postmodernidad y encuentra en Lyotard a uno de los grandes defensores de la estética de lo sublime, propia de un sistema capitalista postindustrial que es capaz de generar contradicciones presentando manipulaciones y engaños como signos de libertad y tolerancia. Peña Aguado también encuentra diferencias entre la modernidad y la postmodernidad con respecto al consenso: «El arte moderno es consciente desde hace mucho tiempo de la imposibilidad del consenso que provoca la armonía de lo bello. Pero mientras que la modernidad, de un modo 'nostálgico', lamenta esta pérdida, la postmodernidad aboga no sólo por la aceptación de esta pérdida, sino que al mismo tiempo la reivindica» (1993, p. 78).

17.- Jean-François Lyotard (1988), que afirma que todas las filosofías de la historia «se forjan alrededor de un futuro de redención» (p. 179) y que el propio capitalismo, que carece de cualquier filosofía de la historia, basa su legitimación —¡ojo al sarcasmo!— en la erradicación de la pobreza, se pregunta no sin cierta ironía: «¿Será posible que 'nosotros' ya no nos contemos nada? ¿No nos contamos acaso, con amargura o alegría, el gran relato del fin de los grandes relatos? Para que el pensamiento sea moderno ¿no basta acaso con que piense según el fin de una historia? O bien, ¿es la posmodernidad esa ocupación de viejos que revuelven a los cubos de basura de la finalidad para encontrar restos, viejos que enarbolan los inconscientes, los lapsus, los bordes, los confines, los *gulags*, los *dislates*, las paradojas y que cifran en todo esto su gloria de novedad, su promesa de cambio?» (Lyotard, 1988, p. 158).

18.- Es la paradoja que, a juicio de Jacques Derrida (1989), late en la *Historia de la locura en la época clásica* del propio Michel Foucault. A pesar de los loables deseos de Foucault de escribir ya no una historia del discurso de la psiquiatría sobre la locura elaborado con los argumentos de la razón clásica, sino una arqueología de la palabra robada a la locura, es decir, del silencio de la propia locura, el autor de *Vigilar y castigar* cae, en opinión de Derrida, en algunas contradicciones: «¿No será la arqueología del silencio el recomienzo más eficaz, más sutil, la *repetición*, en el sentido más irreductiblemente ambiguo de la palabra, de la acción perpetrada contra la locura, y eso justamente en el momento mismo en que se lo denuncia? [...] *Todo* nuestro lenguaje europeo, el lenguaje de todo lo que ha participado, de cerca o de lejos, en la aventura de la razón occidental, es la inmensa delegación del proyecto que Foucault define bajo la forma de la captura o de la objetivación de la locura. *Nada* en este lenguaje y *nadie* entre quienes lo hablan puede escapar a la culpabilidad histórica —si es que la hay y si es histórica en un sentido clásico— que Foucault parece querer llevar a juicio» (Derrida, 1989, p. 53).

POSTMODERNIDAD: *TODO VALE, AUNQUE DE NADA SIRVA*

Foucault en las inevitables y perversas relaciones entre la racionalización, el arte y el abuso de poder¹⁹. En otro lugar, Foucault (1980) ha señalado cómo en cualquier sociedad se controla, selecciona y redistribuye la producción de discursos «por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (p. 11). Pueden llegar a ser tan estrechas las relaciones entre el discurso y el poder, nos avisa Foucault, que el discurso, además de ser aquello a través de lo cual se denuncia y se lucha, se convierte en el «poder del que quiere uno adueñarse» (p. 12)²⁰. Por su parte, Theodor W. Adorno critica las debilidades de un arte atrapado por la industria cultural capitalista, que interviene como válvula de control y de administración de la cultura desde posiciones de poder. Por lo que se refiere a la producción artística postmoderna, Fredric Jameson (1991, p. 18) ha denunciado no sólo cómo «se ha integrado en la producción de mercancías en general» (una nota heredada de la modernidad), sino también, refiriéndose a la cultura de los Estados Unidos de América, que

es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror (p. 19).

Desde mi punto de vista, acierta Jean-François Lyotard en su reclamación de actualización y adaptación de los discursos heredados de la modernidad, pero yerra en su sistemática y nada selectiva desaprobación de las propuestas incluidas en todos y cada uno de esos mismos discursos. Bajo unas aparentes capas de libertad, generosidad y tolerancia, el discurso postmoderno de los juegos de lenguaje propuesto por Lyotard no hace sino legitimar y autorizar un sistema dogmático de saber basado en unas nuevas formas de investigación y transmisión de conocimientos, un sistema en el que la presunta opresión de la razón ha sido sustituida por las condiciones impuestas por la industria tecnológica y cibernética.²¹

Frente a la interpretación neoconservadora norteamericana de Daniel Bell y las posiciones de los postestructuralistas franceses más o menos contrarias al proceso ilustrado de racionalización y emancipación defendido en la modernidad²², la teoría crítica alemana y, sobre todo, Jürgen Habermas son firmes partidarios de una recuperación selectiva y cualitativa del proyecto de la modernidad que recoja sus elementos positivos y rechace sus ingredientes adulterados²³. Al mar-

19.- Muchos edificios públicos construidos tanto en regímenes totalitarios como en sociedades capitalistas desarrolladas bajo la sombra eufemística del «Estado de bienestar» (máscara tras la que se oculta el *Estado de administración total* del que habla Marcuse) son claros ejemplos de una arquitectura de poder y representación. Fredric Jameson (1991) ha denunciado las frecuentes connivencias que se dan entre la arquitectura postmoderna y la economía.

20.- Linda Hutcheon (1991) ha señalado los estrechos contactos que se dan entre los diversos núcleos culturales (librerías, galerías de arte, editoriales, universidades, etc.), el poder y el desarrollo de los diferentes discursos teóricos, críticos y artísticos: «Art, theory, criticism are not really separable from the institutions (publishing houses, galleries, libraries, universities, etc.) which disseminate them and which make possible the very existence of a field of discourse and its specific discursive formations (the system of norms or rules that govern a certain way of thinking and writing at a certain time and place). So, when we speak of discourse, there is a concrete, material context involved. Discourse, then, is both an instrument and an effect of power» (Hutcheon, 1991, p. 112).

21.- Marjorie Perloff (1993, p. 166) ve en *La condición postmoderna* una metanarrativa adaptada al momento actual: «*The Postmodern Condition* is itself a metanarrative, the story of how, in the face of post-World War II scientific knowledge, technology, and information theory, the delegitimation of the «grand» metanarratives has set in».

22.- No es que pretenda afirmar que neoconservadores y postestructuralistas sean una misma cosa o defiendan idénticos planteamientos, aunque semejanzas haya entre ellos. Constató simplemente que ambos análisis coinciden en criticar el carácter excesivamente teórico, retórico y autorreferencial del discurso que incide en una recuperación selectiva del proyecto de la modernidad.

23.- En su afán de confrontación, y aun reconociendo que se trata de una simplificación, Habermas (1992, pp. 100-101) distingue tres actitudes con respecto a la modernidad caracterizadas por un mismo talante conservador: el anti-

gen de lo acertados que nos puedan parecer sus análisis y el nivel de acuerdos que adoptemos con ellos, Habermas tiene el mérito de haber puesto encima de la mesa algunas cuestiones cruciales referentes al debate que nos ocupa. Ha tratado la naturaleza de las relaciones entre la modernidad y la postmodernidad; ha analizado el grado de implicaciones y rechazos en el sistema social contemporáneo entre las formas políticas conservadoras, el eclecticismo artístico, la modernidad y la tradición; ha indagado en los elementos que hacen de la postmodernidad un fenómeno opuesto a los ideales defendidos por la razón ilustrada. Habermas emprende así un modelo teórico de reconstrucción histórica sobre la base de reinterpretar de manera selectiva el proceso de racionalización intentado en la modernidad, pero los esfuerzos del filósofo alemán chocan muchas veces con una actitud muy extendida entre destacados teóricos de la postmodernidad, según la cual la Historia no existe como *hechos* sino como *textos*, como materiales historiográficos, una idea que ya estaba contenida en el aviso nietzscheano acerca de que no había hechos sino interpretaciones. Una conclusión habermasiana de este estado de cosas es que de aquí precisamente —de este exceso de interpretaciones desviadas y sesgadas— derivan algunas de las patologías de la modernidad y que, en consecuencia, el ser humano tiene capacidad suficiente para reconducir el proyecto inacabado de la modernidad. Por ello, tal como reclama Hal Foster (1992, p. 250), «esta vuelta a la historia debe ser cuestionada» al menos en dos aspectos. En primer lugar, se debe reconducir el propio procedimiento y tratar de que esa vuelta no se quede en un puro escapismo, una huida del presente; por otra parte, hay que multiplicar los esfuerzos para reescribir la historia teniendo también presentes los factores marginados hasta ahora en los discursos hegemónicos, porque una historia que contemple únicamente los éxitos de las clases privilegiadas y dominantes y olvide los sacrificios de las clases dominadas es una historia parcial, mutilada, sectaria, ahistórica.

De alguna manera, las propuestas de Habermas implican la no inevitabilidad de la lectura dominante que se ha hecho de este proceso, la posibilidad de establecer otras lecturas alternativas y el desplazamiento del centro de interés desde el sujeto al campo social, en el que, cada día que pasa con mayor insistencia, están cobrando una importancia creciente prácticas colectivas que hasta ahora habían sido ignoradas por la razón dominante y el sistema político y económico por ella instaurado (me refiero a conductas, fenómenos y actitudes sociales como el feminismo, el pacifismo, el antirracismo, el ecologismo, movimientos de liberación sexual, organizaciones solidarias con refugiados y exiliados, etc.). La razón centrada en el sujeto cede su lugar de privilegio a la *razón comunicativa*, una razón, a juicio de Habermas, que da sentido a unas prácticas discursivas basadas en el consenso. Todo parece indicar que esta razón comunicativa contiene algunos elementos apropiados para revisar y reconstruir desde la actual situación histórica el proyecto de la modernidad, un proyecto que presenta enormes problemas y no aporta soluciones si se aborda en la forma en que fue planteado en su origen. Tal como señala Andreas Huyssen (1992), se han producido en las últimas décadas demasiados fenómenos —y demasiado relevantes— que exigen una reorientación radical de ese proyecto:

La deconstrucción crítica del racionalismo y el logocentrismo de la Ilustración por los teóricos de la cultura, el descentramiento de las nociones tradicionales de identidad social y sexual legitimada fuera de los parámetros de la visión heterosexual masculina, la búsqueda de alternativas para nuestra relación con la naturaleza, incluyendo la naturaleza de nuestros propios cuerpos, todos estos fenómenos, que son claves en la cultura de los años setenta, hacen la propuesta de Habermas —la de concluir el proyecto de la modernidad— si no indeseable, al menos cuestionable (Huyssen, 1992, pp. 159-160).

modernismo de los jóvenes conservadores (Bataille, Derrida, Foucault), la premodernidad de los viejos conservadores (Leo Strauss, Hans Jonas, Robert Spaemann) y la postmodernidad de los neoconservadores (el primer Wittgenstein, el Carl Schmitt intermedio y el último Gottfried Benn). En realidad, Habermas dirige sus críticas tanto contra el conservadurismo como contra la postmodernidad porque, a su juicio, ni uno ni otra han estado a la altura de las circunstancias, renunciando a sus compromisos con los triunfos y fracasos de la modernidad y con las necesidades culturales en las sociedades capitalistas avanzadas.

No le falta razón a Huyssen cuando destaca las singularidades de nuestro presente postmoderno, unas singularidades que hacen de este momento histórico una situación cualitativamente diferenciada de la edad moderna y para la que es preciso elaborar nuevas pautas de investigación. Ahora bien, eso no deslegitima el proyecto propuesto por Habermas²⁴. Una sensibilidad postmoderna vigilante debe ejercer su crítica igualmente contra el propio proyecto de la modernidad.

Por muchas y significativas que sean sus diferencias, en algo importante, aunque básico, coinciden casi todos los estudiosos que se han ocupado de este fenómeno. Esta coincidencia radica en la constatación de que el nexo de unión, esto es, el proceso de racionalización, que había marcado las pautas de comportamiento de las diferentes prácticas en la modernidad (filosofía, estética, economía, ética, arte, política, etc.) se ha desintegrado. En lo que ya no hay un consenso tan claro es en el comienzo, las causas y las posibles vías de salida de la situación provocada por esta desintegración. Así, el surgimiento y el posterior afianzamiento de la postmodernidad son herederos directos del declive tanto del proceso de racionalización como del proyecto de emancipación social emprendidos en la modernidad, basados en una normativa totalizante y unificadora. Contamos ya con los suficientes indicios para pensar, analizar y valorar la postmodernidad desde un paradigma teórico nuevo que interprete en su justa medida las distintas coordenadas de tiempo, espacio, cultura e idea del mundo que se han ido sucediendo en estas últimas décadas del siglo XX. Del mismo modo, también ha sido apuntado que hablar de la postmodernidad es hacerlo de un fenómeno poliédrico y multidisciplinar, un fenómeno que afecta a diferentes y muy variadas parcelas del saber, el conocimiento y la expresión artística y que ha sido abordado desde múltiples frentes epistemológicos. Hal Foster (1986, pp. 11 y ss.) distingue con nitidez en las políticas culturales de la postmodernidad dos corrientes perfectamente definidas y opuestas entre sí, una corriente de *resistencia* y otra de *reacción* a la modernidad.

Por lo que respecta a la expresión artística, la postmodernidad «supone o bien una crítica a la representación, ya sea realista, simbólica o abstracta, o bien una vuelta a ella con una mirada hacia el pasado» (J. Picó, 1992, p. 45)²⁵. Ahora bien, siendo las dos opciones apuntadas por Picó igualmente válidas y representativas de un, llamémosle así, espíritu artístico de la postmodernidad, considero mucho más interesante la práctica de la primera (la crítica a los modelos canónicos de representación) por cuanto supone la puesta radical en tela de juicio de unas determinadas reglas de representación artística hegemónicas y dominantes en la modernidad²⁶. Graig Owens (1986, pp. 93-124) también considera la postmodernidad como una crisis de los modelos canónicos y hegemónicos de representación de la modernidad, una crisis alentada por el desarrollo de discursos hasta hace pocas décadas silenciados por una razón aliada del poder (feminismo, ecologismo, pacifismo, etc.), unos discursos que atentan contra la estabilidad de los cimientos del sistema político y epistemológico dominante. Según Owens, la postmodernidad surge de la crisis de la autoridad cultural, una crisis que desencadena pluralismo, melancolía y

24.- Pudiera parecer que se apuesta aquí, frente a otras interpretaciones, por el discurso de recuperación selectiva de la modernidad propuesto por Habermas. No es ésa mi intención. La escritura de Habermas contiene algunas categorías cuyo tratamiento entra en profundas contradicciones con una modernidad enormemente crítica consigo misma, una modernidad que aparece ya como un territorio abierto, impensable e inalcanzable en su totalidad.

25.- Hal Foster (1992) encuentra en la cuestión de la representación el aspecto en que de una forma más clara se distinguen las dos posturas críticas sobre la postmodernidad a las que presta atención (la postestructuralista y la neoconservadora). Mientras que la primera «descansa en una crítica de la representación: se cuestiona el contenido de verdad de la representación visual», la segunda «aboga por una vuelta a la representación: toma el estatus referencial de sus imágenes y el significado como garantizados» (Foster, 1992, p. 256).

26.- De este modo, una pregunta que planteo ahora y dejo en el aire es ésta: teniendo en cuenta la crisis de la representación artística, ¿qué diferencias podemos de hecho establecer entre dos modelos de discurso como son la obra poética moderna y el *texto* poético postmoderno? (Sobre algunas de estas cuestiones puede consultarse el trabajo de Roland Barthes «De l'œuvre au texte», publicado en 1971 en la *Revue d'Esthétique*, 24, pp. 225-232).

eclecticismo en el panorama artístico. Sin embargo, esta crítica a los modelos canónicos de representación artística no surge por vez primera en la postmodernidad, sino que ya desde mediados del siglo pasado —a partir de las obras de crítica literaria y pictórica de Charles Baudelaire— leemos unos textos en los que la representación pierde entidad en favor de los modos y materiales expresivos y los recursos técnicos de elaboración artística, que se convierten en elementos con valor estético independiente.

En cualquier caso, esta crisis de los modelos dominantes de representación no afecta sólo al arte y a la estética, sino que —una vez que han sido vaciados de sus sentidos iniciales conceptos como *proceso de racionalización, progreso, proyecto de emancipación*— las actuales sociedades postmodernas han emprendido el viaje de regreso del futuro y han vuelto la mirada hacia las particulares condiciones de representación de sus propias coordinadas espacio-temporales. Más aún, no sólo el tiempo y el espacio han sido dinamitados por esas nuevas condiciones de representación; de un modo parecido, también la cultura y la idea del mundo se han visto alteradas profundamente por esas mismas condiciones, unas condiciones que afectan, en todo caso, al aprendizaje, a la conservación y a la transmisión de conocimientos en unas sociedades donde el estatuto del saber ha sido plenamente modificado. En este sentido hablan Pier Aldo Rovatti y Gianni Vattimo (1988) de «pensamiento débil» como un modo particular de relación con la realidad, una determinada actitud cognoscitiva en la que «lo que está en juego son modos o categorías del conocimiento, un concreto tipo de saber» (Rovatti, 1988, p. 61), un pensamiento «desprovisto de razones para reclamar a la superioridad que el saber metafísico exigía en relación a la praxis» (Vattimo, 1988, p. 40). Tanto el sujeto que conoce como el objeto conocido son, junto a la idea misma de realidad, puestos radicalmente en tela de juicio. El pensamiento postmoderno, afirma Klaus R. Scherpe (1992, p. 352), «florece con la desestabilización de los significados, con la destrucción del orden simbólico». Así, asistimos algo escépticos, desorientados y perplejos a una representación en la que el ser humano que habita en la postmodernidad ha perdido por el momento el control de la situación, el lazo de unión que le mantenía en contacto con el pasado y con la Historia y el sentido que gobernaba su vida en un presente que se encaminaba hacia la consecución del futuro.²⁷

En líneas generales, lo postmoderno aparece como una contestación a lo moderno. Ahora bien, contestación no implica necesariamente rechazo abierto y frontal, renuncia absoluta de todo el legado transmitido desde el pasado, más aún cuando lo moderno —dados sus divergentes desarrollos— resulta algo tan difícil de aprehender. Creo incluso que la postmodernidad ha sido menos beligerante con su pasado inmediato que la modernidad con el suyo. Quizás debido al agotamiento de los modelos estéticos, la postmodernidad se ha visto en la necesidad de adoptar actitudes generosas y nada despectivas con respecto a la tradición cultural. Más aún, hay autores, como por ejemplo Habermas (1992), que defienden que todavía estamos instalados en la modernidad, con cuyos presupuestos estéticos valoramos las obras de arte: «y nosotros somos, de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo XIX» (Habermas, 1992, p. 88). Entre los autores que defienden la viabilidad del proyecto ilustrado se encuentra José María Mardones (1990), para quien el pensamiento postmoderno, «con su defensa de un pluralismo de juegos de lenguaje que imposibilita ir más allá de consensos locales y temporales, no permite disponer de criterio alguno para discernir las injusticias

27.- Según Andreas Huyssen (1992), la recuperación de la Historia puede ayudarnos a salir del callejón sin salida en el que nos hemos introducido desde la postmodernidad, más aún cuando se trata de una recuperación selectiva en la que el pasado y la tradición no son rechazados totalmente: «frente a los ataques neoconservadores globales a la cultura modernista, vanguardista y postmodernista, continúa siendo políticamente importante defender esta tradición en contra de las insinuaciones neoconservadoras que hacen a la cultura modernista y postmodernista responsable de la crisis actual del capitalismo», escribe Huyssen (1992, p. 158) desde una posición teórica próxima a la de Habermas.

POSTMODERNIDAD: *TODO VALE, AUNQUE DE NADA SIRVA*

sociales» (1990, p. 38). Mardones se hace eco del deseo de W. Benjamin de elaborar una reconstrucción crítica de la historia que no olvide a los desheredados, muertos, vencidos y reventados de la sociedad y, de paso, propone una defensa crítica del programa ilustrado basado en la razón como herramienta para alcanzar una vida más justa, humana y solidaria.

En este sentido, interpretar y valorar la postmodernidad únicamente como un rechazo indiscriminado de la modernidad es, además de falso, encubrir de manera mezquina el extenso campo de acción sobre el que la propia postmodernidad ha ejercido su crítica, una crítica, por lo que a las vanguardias de comienzos de siglo se refiere, centrada en las corrientes que de forma más escandalosa traicionaron el propio espíritu crítico de la modernidad, «destiladoras de ideología, que se atribuían a sí mismas la ortodoxia y se proclamaban la culminación de la modernidad sin más, siendo así que no son sino su anverso más positivista» (Marchán Fiz, 1984, p. 15). De hecho, determinadas manifestaciones artísticas postmodernas han reactualizado esos componentes experimentalistas, críticos y de denuncia que caracterizaron —desde mi punto de vista— a las vanguardias históricas más interesantes. De alguna manera, este planteamiento acaba de una vez por todas con dos propuestas de pensamiento convencionales desarrolladas en el debate postmoderno, ambas igualmente partidistas, maniqueas y falsamente dicotómicas. Mientras que en algunos sectores se ha alegado que la postmodernidad es una mera *continuación* de la modernidad (con lo cual se niega la confrontación y el debate se establece de manera insidiosa), en otros se defiende que la postmodernidad supone una *ruptura* radical con la modernidad (lo que implica una valoración de ambos fenómenos en términos positivos o negativos). Ese campo de acción sobre el que la teoría estética de la postmodernidad ha ejercido su crítica ocupa distintos frentes: «el desmoronamiento de la noción de *progreso* en las artes, la pérdida de entusiasmo por la *novedad*, el quebrantamiento del *experimentalismo* y el cambio de *paradigma estético*» (Marchán Fiz, 1984, p. 15). Se trata de aspectos nucleares de la teoría estética y la práctica artística modernas que en la postmodernidad han sufrido crisis permanentes. Estrechamente ligados a la devaluación de la idea de progreso en las artes se encuentran los dos siguientes aspectos comentados por Marchán Fiz, la pérdida de interés por la novedad y el desprestigio del experimentalismo. Durante buena parte de la modernidad, *novedad* y *experimentalismo* en las artes han sido sinónimos de valor y originalidad. Hoy, estas relaciones son reinterpretadas (cambio del paradigma estético) sobre la base de unos nuevos y más exigentes presupuestos artísticos en los que ya, afortunadamente, no vale todo.

Este nuevo paradigma estético se encuentra estrechamente vinculado con dos aspectos que caracterizan la sensibilidad postmoderna ya mencionados más arriba: la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra, que nos ofrece al margen de cualquier prejuicio estético. Más aún, este nuevo paradigma estético se nutre de diversos elementos que podemos considerar específicos de la propia postmodernidad. Si la modernidad se funda sobre la razón, trata de construir el futuro y emprende aventuras colectivas basadas en la producción, podemos afirmar que la postmodernidad carece de una razón dominante y, agobiada por la perplejidad de un presente que no comprende, fomenta actitudes caracterizadas por un tipo particular de individualismo hedonista. Alain Finkielkraut (1990) ha elaborado un despiadado análisis de este hedonismo irritante y acríptico que se ha generalizado en ciertos sectores de la cultura, la política y la sociedad postmodernas, un hedonismo que desprecia de manera insultante tanto la nostalgia como la autoacusación y cuya máxima aspiración es «colocarse» (p. 116) en una sociedad de la abundancia en la que el acceso a la cultura y la propia cultura ya no son unos bienes preciados de emancipación, sino todo lo contrario, algo resultante únicamente de la capacidad económica de sus consumidores (víctimas de una nueva forma de esclavitud caracterizada por el salario). Por su parte, Gilles Lipovetsky (1992, p. 50) ha escrito: «Si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del *homo aequalis*». Creo que en cualquier época se producen debates, luchas, tensiones y enfrentamientos más o menos violentos entre las diferentes prácticas

artísticas y los restantes acontecimientos sociales (políticos, económicos, religiosos, etc.), y que, por lo tanto, podemos percibir profundas afinidades entre lo que venimos denominando nuevo paradigma estético postmoderno y la propia condición postmoderna que sustenta ese paradigma, en su sentido más amplio (estas afinidades son siempre, naturalmente, resultado de complejas relaciones dialécticas). Por esta razón, considero que Gilles Lipovetsky (1992) comete un error cuando, de la mano de Daniel Bell, afirma:

Bell lo hace notar acertadamente, en nuestras sociedades los cambios tecnoeconómicos no determinan los cambios culturales, el posmodernismo no es el reflejo de la sociedad posindustrial. El callejón sin salida de la vanguardia está en el modernismo, en una cultura profundamente individualista y radical, en el fondo suicida, que sólo acepta como valor lo nuevo. El marasmo posmoderno es el resultado de la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable (Lipovetsky, 1992, pp. 82-83).

En efecto, los cambios tecnoeconómicos no tienen por qué determinar los cambios culturales, a pesar de la existencia de prácticas artísticas en las que la aplicación de sintetizadores, vídeos, computadoras y ordenadores personales es desde hace algunas décadas significativa; es decir, si la postmodernidad cultural, en su totalidad, no es fiel reflejo de la sociedad postindustrial, algunos sectores de esa postmodernidad comparten de manera optimista y utilizan los avances tecnológicos de esa misma sociedad, un rasgo que mantienen en común con algunas manifestaciones de las vanguardias históricas (ya en los años veinte la Bauhaus supuso un magnífico intento de conciliar el arte y la técnica sin renunciar a cierto legado de la tradición artística).²⁸

Walter Benjamin publica en 1936 su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, un trabajo que, a juicio de Gianni Vattimo (1990), mantiene plena vigencia, no ha sido debidamente asimilado y al que es preciso volver puesto que afronta de manera decisiva el problema del arte en una sociedad de comunicación generalizada donde se han alterado enormemente las condiciones de presentación y valoración de las obras artísticas. Benjamin inicia su texto afirmando que la obra de arte siempre ha sido susceptible de ser reproducida, pero ha sido en la época de su reproducción técnica cuando esa misma obra ha perdido su *aura*, es decir, su unicidad, su autenticidad²⁹. Según Benjamin (1990, p. 32):

La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine.

Por otra parte, considero que el principal objetivo de una posible teoría estética postmoderna no consiste tanto en la negación de cualquier orden estable como en la deslegitimación de la supuesta y aparente estabilidad de todos los órdenes heredados, incapaces ya de abordar el complejo panorama artístico existente, y en la propuesta de nuevas vías de investigación que afron-

28.- Eugenio Trías (1991, p. 240) percibe ese mismo proceso y escribe: «El arte, que en el siglo XIX se orientó por la vía del 'arte inspirado del genio', se decanta, desde principios del siglo XX, por la vía de la ciencia, del saber y de la tecnología, o de la tecnociencia».

29.- José Luis Brea (1983, p. 14) considera que la «reproductibilidad técnica» de que hablaba Benjamin se ha transformado en la actualidad en una *reproductibilidad telemática* que provoca un *excentricismo* «que convierte la obra de arte —desde su condición posmoderna— en inasequible para cualquier gran discurso». Brea ve en la música *afterpunk* una de las manifestaciones más claras de ese excentricismo. En términos semejantes se expresa Jorge Lozano (1983) cuando afirma que no sólo el arte, sino todos los órdenes de la vida se han visto alterados por la velocidad y el movimiento, la informatización del saber y la computerización de conocimientos. El panorama que se nos avecina no parece ser muy agradable: «En las previsiones que se han hecho sobre el futuro telemático se ha podido detectar el riesgo de que el saber, cada vez más sólo mercancía, pueda pasar por los nuevos canales de comunicación y ser operativo si y sólo si el conocimiento puede ser traducido en cantidades de información» (Lozano, 1983, p. 13).

ten con las necesarias dosis de garantías las distintas manifestaciones artísticas. En este sentido, la crítica esgrimida desde algunos sectores de la postmodernidad —a mi juicio, la más fructífera e interesante— implica, al mismo tiempo, una lectura y una recuperación selectivas de la herencia cultural e intelectual de la modernidad. Así, modernidad y tradición conviven en una postmodernidad donde al tiempo que se recuperan el surrealismo y el dadaísmo se rechazan otras modalidades de las vanguardias históricas, donde *naturaleza* y *cultura* son conceptos profundamente contaminados entre sí, donde clasicismo, romanticismo, simbolismo y esteticismo se presentan como una suma de tendencias dispuesta en aparente caos estético en el que ninguna de ellas aparece como dominante.

Todo esto hace que el panorama artístico postmoderno sea un fenómeno extremadamente plural y complejo, que la teoría estética y el estatuto del saber encargados de analizar nuestro presente cultural y social se conviertan en paradigmas de conocimiento difíciles de construir, y ello es así porque «la condición postmoderna no es una teoría unificada ni un conjunto de prácticas homogéneas» (Marchán Fiz, 1984, p. 26). Esta clara dificultad de alcanzar una perspectiva privilegiada desde la cual afrontar ese complejo panorama artístico postmoderno mantiene, a juicio del propio Marchán Fiz (1984, pp. 26 y ss.), unos estrechos contactos con dos modos de presentación del arte contemporáneo, el fragmentarismo y el eclecticismo, característicos de ciertas prácticas artísticas de la modernidad que la postmodernidad ha heredado, con lo cual comprobamos, una vez más, que la postmodernidad no supone un corte radical y definitivo con toda la modernidad, sino sólo —y no es poco— con ciertos hábitos estéticos integrantes de los sucesivos cánones de belleza dominantes en la misma modernidad³⁰. De hecho, muchas prácticas artísticas postmodernas que se presentan como novedosas ya habían sido ensayadas anteriormente en la tradición moderna, si bien ahora podemos percibir un cambio cualitativo importante en la concepción y representación del arte³¹. Mientras que en ciertas actitudes propias de algunas vanguardias históricas todavía late un cierto espíritu crítico, utópico y transformador de la vida social, una sensibilidad cultural con cierto peso específico en la postmodernidad ha perdido ese aspecto revolucionario y ha desideologizado la práctica artística.³²

30.- Es cierto que el fragmentarismo y el eclecticismo son categorías heredadas de la modernidad. Lo que resulta nuevo en la postmodernidad son las diferentes posibilidades que ofrecen ambas categorías para abordar el análisis de una realidad asimismo fragmentada y ecléctica. Gérard Raulet (1992) pone en relación ambas categorías (fragmentarismo y eclecticismo) con el proceso seguido de la modernidad a la postmodernidad: «Incapaz de la praxis, la postmodernidad, al tematizar la llamada descodificación y des-territorialización, es decir, el eclecticismo, la atomización y la erradicación, no refleja más que el límite extremo de la lógica de la decadencia que ya Hegel llamaba moderna, y que la modernidad ha experimentado en la forma de fragmentación» (p. 339).

31.- Fredric Jameson, en un análisis que nos sume en la desolación, no contempla ni siquiera esta posibilidad: «Hay otro aspecto por el que los escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos, y es que ya han sido inventados; sólo un número limitado de combinaciones es posible; en las que son más únicas en su género ya se ha pensado, de modo que el peso de toda la tradición estética modernista —ahora muerta— también 'pesa como una pesadilla en los cerebros de los vivos', como dijo Marx en otro contexto» (Jameson, 1986, p. 171). En todo caso, Jameson, después de señalar que la postmodernidad no se caracteriza por la aparición de nuevos rasgos estéticos, admite que «las rupturas radicales entre períodos no suelen conllevar cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados» (p. 183). Así, rasgos que en la modernidad habían tenido un peso específico relevante pasan en la postmodernidad a ser secundarios, y rasgos marginales se vuelven ahora dominantes.

32.- Esta sensibilidad cultural se aprecia en una trayectoria de la postmodernidad que ha hecho de la falta de ironía y de conciencia crítica sus características más acusadas. Así, esa trayectoria, carente de criterios estéticos propios y de manera incoherente, se ha dedicado a recuperar una modernidad domesticada por el uso y canonizada por los grupos de poder, «es antimoderna y altamente ecléctica, pero se disfraza de retorno a la tradición modernista; es antivanguardista [...], pero pretende ser vanguardista en su presentación de las tendencias actuales; [...] es incluso antipostmoderna al evitar cualquier reflexión en torno a los problemas que el agotamiento del modernismo trajo, problemas que el arte postmoderno, en sus mejores momentos, ha intentado tratar estéticamente y a veces incluso políticamente» (Huysen, 1992a, p. 192).

Al margen del desarrollo que experimente el arte en un futuro próximo, contamos ya con elementos de juicio suficientes para percibir en nuestro presente postmoderno cambios cualitativos relevantes en la concepción y ejecución artísticas con respecto al pasado moderno. Al margen de la calidad y del valor históricos de esas obras artísticas postmodernas, parece innegable que en estas tres o cuatro últimas décadas se han producido en las sociedades occidentales cambios de sensibilidad lo suficientemente importantes como para afectar al sistema de relaciones culturales, la formación de discursos y la realización de prácticas artísticas. Al margen de los elementos específicos que hayan de llenar de contenido ese *work in progress* que es también la postmodernidad, parece aceptado que «el final de la modernidad sólo puede ser datado a partir de la conciencia de su final. En este sentido la postmodernidad se define negativamente como la conciencia todavía indeterminada de un cambio de paradigma. Es una conciencia en busca de *contenido*» (D. Roberts, 1992, p. 168). Por lo tanto, dado el alcance de esos cambios de sensibilidad, es necesaria una nueva epistemología que redefina y adapte al momento actual conceptos como *arte, crítica artística, autor, obra, verdad y belleza* artísticas, etc. Así, sólo si aceptamos las singularidades históricas de nuestro presente estaremos en condiciones de valorar las realizaciones artísticas postmodernas: «Si lo postmoderno es discutido como una condición histórica más que como un mero estilo, resulta posible e incluso relevante desbloquear el momento crítico en el propio postmodernismo y afilar su borde cortante» (Huysen, 1992a, p. 194). Planteamientos muy parecidos defiende Gianni Vattimo (1991) en un texto en el que *postmodernidad, crítica e historia* son categorías inseparables:

Pensar lo posmoderno como fin de la historia, como el final del fin, no significa, entonces, darse cuenta de que la cuestión hubiera ya dejado de proponerse, sino, al revés, situar en el primer plano de una atención central la cuestión de la historia como raíz de legitimaciones. [...] La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la posmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación. Es decir, que no se trata simplemente de lo que viene después y se distingue, en positivo, de la modernidad, mediante otro principio; pues, de todos modos, si hay otro principio, éste no es heterogéneo a la legitimación historicista, como no es tampoco una mera «variación» suya, ya que no puede construirse sino sobre la base de una relación crítica y de confrontación respecto del principio precedente. (Vattimo, 1991, pp. 20-21)

De este modo, se impone realizar, como quiere Fredric Jameson (1991, p. 101), «un auténtico esfuerzo dialéctico para pensar nuestro tiempo presente dentro de la historia». Sólo así lograremos entender la postmodernidad como un fenómeno de naturaleza histórica y no únicamente estilística³³. Así se cumple igualmente el deseo de Ihab Hassan (1988) de que la postmodernidad deba ser comprendida

both chronological and theoretical, historical and typological; that is, postmodernism —quite like modernism or Romanticism— is *both* a period and an assembly of transhistorical features (Hassan, 1988, p. 21).

Frente a la devaluación estética, moral e ideológica de algunas actitudes artísticas modernas, el alcance crítico de la postmodernidad más interesante y comprometida con su tiempo no sólo «descansa precisamente en su cuestionamiento radical de los supuestos que vincularon al modernismo y la vanguardia con el espíritu de la modernización» (Huysen, 1992a, p. 196), sino también afecta a la configuración del estatuto del saber y a las condiciones que rigen el actual sistema de relaciones culturales, políticas y sociales. De hecho, y a pesar de la diversidad y complejidad de formas culturales que pueblan nuestro presente, es urgente realizar un esfuerzo para llenar de contenido el canon estético hegemónico de la postmodernidad o, en palabras de Fredric

33.- A pesar del carácter totalizador del análisis de la postmodernidad propuesto por Jameson, él mismo encuentra una paradoja «en la aparente contradicción entre el intento de unificar un campo y situar en él las identidades escondidas que surgen del mismo y la lógica de los impulsos immanentes de dicho campo, que la teoría posmodernista caracteriza abiertamente como una lógica de la diferencia o de la diferenciación» (Jameson, 1993, p. 88).

POSTMODERNIDAD: *TODO VALE*, AUNQUE DE NADA SIRVA

Jameson (1991, p. 20), la «lógica cultural dominante». Si no se logra esto, continúa Jameson, «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» (p. 21)³⁴. Y es en esta situación caracterizada por una «heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma» (p. 43) donde la parodia ha cedido su lugar al pastiche, que es, a juicio de Jameson,

como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística (pp. 43-44).³⁵

Así pues, el análisis inicial propuesto de la postmodernidad desde algunos sectores de la izquierda política como un fenómeno afirmativo, esto es, acrítico, vinculado a formas sociales y culturales neoconservadoras es extremadamente débil y reduccionista. La perspectiva con la que contemplamos el fenómeno no es todavía muy amplia pero sí suficiente para apreciar la postmodernidad como una circunstancia histórica y cultural con perfiles definidos, una circunstancia en la que se realizan prácticas artísticas con elevados contenidos críticos y de oposición que revelan profundas contradicciones y tensiones internas del sistema. De este modo, parece imponerse un desplazamiento del punto de vista desde el que son contempladas las prácticas artísticas contemporáneas, un desplazamiento que, en ocasiones y a pesar de los ingentes esfuerzos teóricos realizados, no proporciona resultados satisfactorios. Si, como apuntaban Huyssen, Vattimo y Jameson, lo postmoderno es analizado como una condición histórica —más que como un mero estilo— suficientemente diferenciada de lo moderno, no deja de resultar extraño «ver lo hondo que el discurso crítico postestructuralista [...] está imbricado en esa misma tradición modernista que, al menos en la visión americana, pretendidamente trasciende» (Huyssen, 1992a, p. 225).

Todo esto abunda en la idea ya mencionada de que es impensable contemplar la postmodernidad como una ruptura total con la modernidad; por otra parte, sorprende todavía mucho más «el hecho de que a pesar de las considerables diferencias entre los diversos proyectos postestructuralistas, ninguno de ellos parece estar influido de manera sustancial por las obras de arte postmodernistas» (Huyssen, 1992a, p. 226); más aún, son escasos los estudios que teóricos postestructuralistas han dedicado a estas obras. *La condición postmoderna* de Lyotard, que es la excepción y no la regla, habla de lo postmoderno sin tan apenas rozar las obras artísticas postmodernas. La postmodernidad, desde un punto de vista estético, no es para Lyotard algo esencialmente distinto de la modernidad, más aún,

ni la modernidad ni la llamada postmodernidad pueden identificarse y definirse como entidades históricas inequívocas [...], la actitud postmoderna está siempre implicada en la moderna, en la medida en que la modernidad presupone la compulsión a salir de sí misma [...], la postmodernidad es una promesa de la que está preñada la modernidad definitiva y perpetuamente (Lyotard, 1986, p. 24).

34.- En opinión de Ágnes Heller y Ferenc Fehér (1994), la postmodernidad se reduce a una pluralidad de discursos y culturas. Después de señalar que «El pluralismo (de diversos tipos) está implícito en la postmodernidad como proyecto» (Heller y Fehér, 1994, p. 153), parecen negar entidad histórica a la propia postmodernidad: «la postmodernidad [...] no es una nueva era. La postmodernidad es en todos los sentidos 'parasitaria' de la modernidad; vive y se alimenta de sus logros y dilemas. Lo que es nuevo en la situación es la reciente consciencia histórica desarrollada en la *posthistoire*, el sentimiento que se extiende de que vamos a estar permanentemente en el presente y, al mismo tiempo, después de éste» (p. 161), algo con lo que, evidentemente, no estoy de acuerdo puesto que no faltan en el panorama cultural postmoderno actitudes críticas e inconformistas orientadas hacia la superación del presente y la consecución del futuro, actitudes que saben muy bien que el futuro no llega, se conquista.

35.- Sobre la teoría y usos de la parodia en la postmodernidad puede consultarse Margaret A. Rose (1993, pp. 193-274).

Tal como señala el propio Huyssen (1992a), el centro de interés al que han prestado atención en mayor medida los diversos autores del aparato postestructuralista francés (Derrida, Lyotard, Foucault, Barthes, Lacan, Kristeva, etc.) se halla en la modernidad clásica (Baudelaire, Nietzsche, Mallarmé, Freud, Bataille, Artaud, Joyce, etc.), lo cual ha motivado que no sea descabellado pensar que

más que ofrecer una *teoría de la postmodernidad* y desarrollar un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos abastece principalmente de una *arqueología de la modernidad*, una teoría del modernismo en la etapa de su extinción (Huyssen, 1992a, p. 226).

Así, desde los diversos frentes postestructuralistas —conocedores de los graves problemas que se han dado en la modernidad para conciliar una modernidad estética y una modernidad práctica— parece haberse aprendido la lección de que no hay vida fuera del texto, de que la teoría, la epistemología y los juegos de lenguaje son los escenarios privilegiados para reflexionar sobre lo estético en la postmodernidad³⁶. Fredric Jameson (1991) ha señalado cómo la teoría postestructuralista, a la que considera como un fenómeno cultural específicamente postmoderno, se ha ocupado con especial intensidad de criticar y deslegitimar diversos modelos de interpretación, muchos de ellos heredados de la modernidad (la hermenéutica, el modelo dialéctico, el psicoanálisis freudiano, el existencialismo filosófico y la semiótica). Según Jameson (1991, p. 34): «Lo que ha sustituido a estos diferentes modelos es, en la mayoría de los casos, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual». No obstante, y a pesar de las enormes dificultades que encontramos para presentar con perfiles nítidos materiales, categorías, conceptos y formas estéticas específicamente postmodernas, la postmodernidad no puede ser analizada como si se tratara de los restos del naufragio de la modernidad. Si bien es verdad que la postmodernidad ha heredado de la modernidad una serie de enfrentamientos de distinto tipo (tradicición frente a innovación, estabilidad frente a ruptura, conservadurismo frente a progreso, representación realista frente a surrealismo y abstracción), también lo es que hoy la oposición no puede establecerse en términos dicotómicos y excluyentes³⁷. De esta manera, la postmodernidad

en su nivel más profundo no representa otra crisis dentro del ciclo perpetuo del *boom* y la ruptura, del agotamiento y la renovación, que ha caracterizado la trayectoria de la cultura modernista. Más bien representa un nuevo tipo de crisis de esa misma cultura modernista (Huyssen, 1992a, p. 237),

una crisis debida en gran medida, como sucedió en la misma modernidad, a la labor de algunos artistas y teóricos dispuestos a mantener constantes actitudes críticas y alternativas, a quebrar el canon y a entregarse a la conquista del futuro. Es imprescindible no perder la perspectiva de esos compo-

36.- Michel Foucault (1980, pp. 41-42) reivindica el componente lingüístico como el lugar idóneo para abordar con garantías la naturaleza, el orden y los posibles sentidos del discurso: «Bien sea pues en una filosofía del sujeto fundador, en una filosofía de la experiencia original o en una filosofía de la mediación universal, el discurso no es nada más que un juego de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden del significante». Jenaro Talens (1993) defiende argumentos muy parecidos y señala: «Trabajamos con textos, no con personas que piensan. Tratamos de comprender lo que un texto nos dice a través del diálogo que establecemos con él, pero un texto es siempre mudo: somos nosotros quienes lo forzamos a hablar. Nuestra posición es, pues, la de un intérprete. [...] Comprender es, pues, una construcción. Y lo son también la escritura y la traducción. [...] Comprender, dice Steiner, es traducir. Escribir, por tanto, podríamos añadir nosotros, también lo es» (p. 24).

37.- En este sentido, la deconstrucción es una práctica específicamente postmoderna puesto que ha acabado con las oposiciones y antinomias canónicas. Por lo que respecta a la sexualidad, «la déconstruction postmoderne consiste à privilégier les formes hybrides (homosexualité, androgynie)» (K. Varga, 1990, p. 10). Por otra parte, la postmodernidad, al deconstruir las dicotomías y al borrar las fronteras entre el arte y la vida, contribuye al logro de «une esthétique généralisée» y «une esthétisation de la quotidieneté» (K. Varga, 1990, p. 11).

nentes críticos, emancipadores y utópicos que algunos textos artísticos y de pensamiento contienen; en ellos se encuentra la llave que nos ha de abrir las puertas del futuro. Así pues, frente a los discursos totalizadores y universalistas con pretensiones de liberación, progreso y emancipación ensayados en la modernidad, una posible vía de salida del escepticismo reinante en la postmodernidad quizás radique en las actitudes de esos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus discursos críticos y alternativos, elaborados al margen de cualquier tipo de canon estético, ideológico, político o social dominante³⁸. Se trata de artistas y pensadores que configuran sus propuestas desde el otro lado de la razón y el poder, conscientes de que esas propuestas jamás deben servir de excusa para legitimar prácticas de dominación artística e intelectual. Hora es ya de desligar de la postmodernidad (al menos, de esa postmodernidad crítica, alternativa y resistente que a algunos de nosotros más nos interesa) la idea del *todo vale* a la que me refería en el título de este artículo.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1986): *La posmodernidad*, 2ª ed., selec. y pról. de H. Foster, Barcelona, Kairós.
- BENJAMIN, Walter (1990): *Discursos interrumpidos I*, trad. y pról. de J. Aguirre, Madrid, Taurus.
- _____ (1993): *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. y pról. de J. Aguirre, Madrid, Taurus.
- BREA, José Luis (1983): «Afterpunk y posmodernidad», *El País*, 6-XI, pp. 14-15.
- CALLINICOS, Alex (1992): «¿Postmodernidad, post-estructuralismo, post-marxismo?», en J. Picó, comp. (1992), pp. 263-292.
- CAMPILLO, Antonio (1985): *Adiós al progreso, una meditación sobre la Historia*, Barcelona, Anagrama.
- CAÑAS, Dionisio (1985): «La posmodernidad cumple 50 años en España», *El País*, 28-IV, pp. 16-17.
- CHÁVARRI, Jaime (1976): *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La Escritura y la Diferencia*, trad. de P. Peñalver, Barcelona, Anthropos.
- FEATHERSTONE, Mike (1992): «Postmodernism and the aestheticization of everyday life», en S. Lash y J. Friedman, eds., *Modernity and Identity*, Cambridge, Blackwell, pp. 265-290.
- FINKIELKRAUT, Alain (1990): *La derrota del pensamiento*, 5ª ed., trad. de J. Jordá, Barcelona, Anagrama.
- FOSTER, Hal (1986): «Introducción al posmodernismo», en AA. VV. (1986), pp. 7-17.
- _____ (1992): «Polémicas (post)modernas», en J. Picó, comp. (1992), pp. 249-262.
- FOUCAULT, Michel (1980): *El orden del discurso*, 2ª ed., trad. de A. González Troyano, Barcelona, Tusquets.

38.- Julio Quesada (1994) mantiene que el proyecto filosófico intentado en la modernidad fue desde el principio infiel a sí mismo, y ve en el ensayo una forma discursiva apropiada para analizar nuestro presente: «La filosofía del porvenir está en el ensayo porque este estilo literario no le da la espalda al hombre de carne y hueso que escribe y piensa; porque sólo nos es segura la inseguridad; porque el mundo está abierto y es equívoco: no lo podemos catalogar de una vez para siempre pues es muy complejo e irreductible al pensamiento». (Quesada, 1994, p. 285)

ALFREDO SALDAÑA

_____ (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. de M. Allendesalazar, intr. de M. Morey, Barcelona, Paidós / I. C. E.-U. A. B.

HABERMAS, Jürgen (1975): *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, trad. de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

_____ (1986): «La modernidad, un proyecto incompleto», en AA. VV. (1986), pp. 19-36.

_____ (1992): «Modernidad versus postmodernidad», en J. Picó, comp. (1992), pp. 87-102.

HASSAN, Ihab (1986): «Pluralism in Postmodern Perspective», *Critical Inquiry*, vol. 12, nº 3, pp. 503-520.

_____ (1988): «On the Problem of the Postmodern», *New Literary History*, vol. 20, nº 1, otoño, pp. 21-22.

HELLER, Ágnes, y Ferenc Fehér (1994): *Políticas de la postmodernidad*, trad. de M. Gurguá, Barcelona, Península.

HUTCHEON, Linda (1991): «Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism», en E. J. Smyth, ed., *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Londres, Batsford, pp. 105-122.

HUYSEN, Andreas (1992): «En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70», en J. Picó, comp. (1992), pp. 141-164.

_____ (1992a): «Cartografía del postmodernismo», en J. Picó, comp. (1992), pp. 189-248.

JAMESON, Fredric (1986): «Posmodernismo y sociedad de consumo», en AA. VV. (1986), pp. 165-186.

_____ (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de J. L. Pardo Torío, Barcelona, Paidós.

_____ (1993): «Marxismo y posmodernismo», *Viento sur*, 11, septiembre-octubre, pp. 86-99.

KIBÉDI VARGA, A. (1990): «Le récit postmoderne», *Littérature*, 77, pp. 3-22.

LIPOVETSKY, Gilles (1992): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, 5ª ed., trad. de J. Vinyoli y M. Pendanx, Barcelona, Anagrama.

LOZANO, Jorge (1983): «La melancolía posmoderna», *El País*, 12-VI, pp. 12-13.

LYOTARD, Jean-François (1986): «Reescribir la modernidad», *Revista de Occidente*, 66, pp. 23-33.

_____ (1988): *La Diferencia*, trad. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa.

_____ (1989): *La condición postmoderna*, 4ª ed., trad. de M. Antolín Rato, Madrid, Cátedra.

MARCHÁN FIZ, Simón (1984): «Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna», *Revista de Occidente*, 42, pp. 7-28.

MARDONES, José María (1990): «El neo-conservadurismo de los posmodernos», en G. Vattimo et al., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 21-40.

MUÑOZ, Jacobo (1986): «Inventario provisional (Modernos, postmodernos, antimodernos)», *Revista de Occidente*, 66, pp. 5-22.

OWENS, Craig (1986): «El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo», en AA. VV. (1986), pp. 93-124.

PEÑA AGUADO, María Isabel (1993): «La estética de lo sublime como expresión de lo irre-

POSTMODERNIDAD: *TODO VALE*, AUNQUE DE NADA SIRVA

presentable: Lyotard *versus* Kant (Breves reflexiones sobre el uso actual de un viejo concepto)», *Er, Revista de Filosofía*, 15, pp. 69-80.

PERLOFF, Marjorie (1993): «Postmodernism / *Fin de Siècle*: The Prospects for Openness in a Decade of Closure», *Criticism*, XXXV, 2, pp. 161-191.

PICÓ, Josep, comp. (1992): «Introducción», en *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, pp. 13-50.

QUESADA, Julio (1994): *Ateísmo difícil. En favor de Occidente*, Barcelona, Anagrama.

RAULET, Gérard (1992): «De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida», en J. Picó, comp. (1992), pp. 321-347.

ROBERTS, David (1992): «Marat / Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia», en J. Picó, comp. (1992), pp. 165-187.

ROSE, Margaret A. (1993): *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Nueva York, Cambridge University Press.

ROVATTI, Pier Aldo (1988): «Transformaciones a lo largo de la experiencia», en P. A. Rovatti y G. Vattimo, eds. (1988), pp. 43-75.

_____, y Gianni Vattimo, eds. (1988): *El pensamiento débil*, trad. de L. de Santiago, Madrid, Cátedra.

SAID, Edward W. (1986): «Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad», en AA. VV. (1986), pp. 199-235.

SCHERPE, Klaus R. (1992): «Dramatización y des-dramatización de *el Fin*: La conciencia apocalíptica de la modernidad y la post-modernidad», en J. Picó, comp. (1992), pp. 349-385.

TALENS, Jenaro (1993): *El sentido Babel*, Valencia, Eutopías / Documentos de trabajo.

TRÍAS, Eugenio (1991): *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.

VATTIMO, Gianni (1988): «Dialéctica, diferencia y pensamiento débil», en P. A. Rovatti y G. Vattimo, eds. (1988), pp. 18-42.

_____(1990): *La sociedad transparente*, trad. e intr. de T. Oñate, Barcelona, Paidós / I. C. E.-U. A. B.

_____(1991): *Ética de la interpretación*, trad. de T. Oñate, Barcelona, Paidós.