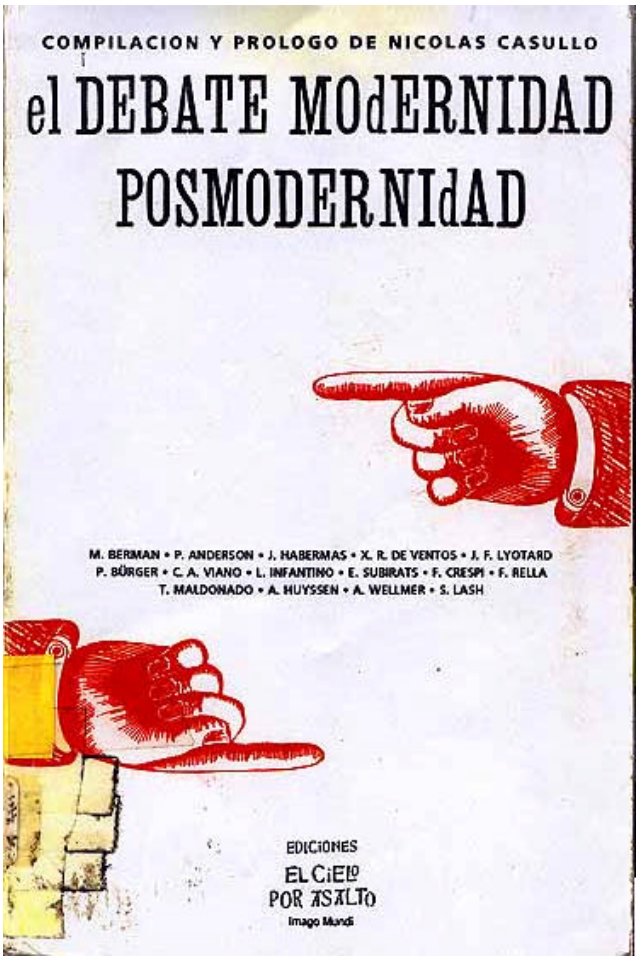
El debate modernidad posmodernidad

Compilación y prólogo de Nicolás Casullo



Ediciones El Cielo por Asalto

Cuarta edición, 1993

Este material se utiliza con fines exclusivamente didácticos

ÍNDICE

Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema). Nicolás Casullo 9

1. LA MODERNIDAD EN DISCUSIÓN

Brindis por la modernidad, Marshall Berman 67
Modernidad y Revolución, Perry Anderson 92
Las señales en la calle (Respuesta a Perry Anderson),Marshall Berman.....117
Modernidad, un proyecto incompleto, Jürgen Habermas 131
Kant responde a Habermas, Xavier Rubert de Ventos. 145
Qué era la posmodernidad, J. F. Lyotard 155
El significado de la vanguardia, Peter Bürger 167

2. LO MODERNO: CONFIGURACIÓN, INCERTEZAS Y CRÍTICA

Los paradigmas de la modernidad, Carlo A. Viano 175
Marx contra la modernidad, Lorenzo Infantino 194
Transformaciones de la cultura moderna, Eduardo Subirats 218
Modernidad, la ética de una edad sin certezas, Franco Crespi 229
La arqueología de lo inmediato, Franco Rella 239

3. APROXIMACIÓN A LO POSMODERNO

El movimiento moderno y la cuestión "post", Tomás Maldonado 259
Guía del posmodernismo, Andreas Huyssen 266
La dialéctica de modernidad y posmodernidad, Albrecht WeIlmer 319
Posmodernidad. y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas), Scott Lash 357

GUÍA DEL POSMODERNISMO*

Andreas Huyssen

Un cuento

En el verano de 1982, visité Documenta 7 en Kassel, Alemania; se trata de una exposición periódica que reúne las últimas tendencias del arte contemporáneo, cada cuatro o cinco años. Mi hijo Daniel, que entonces tenía cinco, me acompañó y, sin quererlo, logró lanzar ante mí el último grito del posmodernismo. Al acercarnos al Fridericianum, museo que albergaba la exposición, vimos una enorme pared de piedras, que parecían azarosamente amontonadas junto al museo. Se trataba de una obra de Joseph Beuys, figura clave de la escena posmoderna en la última década. Al aproximarnos, nos dimos cuenta de que miles de piedras basálticas estaban dispuestas en una formación triangular, cuyo ángulo más agudo apuntaba hacia un árbol recién plantado: lo que Beuys denomina una escultura social y que, en términos más tradicionales, podría denominarse arte aplicado. Beuys había realizado un llamamiento a los ciudadanos de Kassel, una lúgubre ciudad de provincia reconstruida en cemento después de su destrucción por los bombardeos de la última guerra. a fin de que plantaran un árbol con cada una de las siete mil "piedras de plantar" que él había colocado allí. El llamamiento, por lo menos al principio, había sido acogido con entusiasmo por sectores populares que, por lo general, no se interesan en las últimas bendiciones del mundo del arte. A Daniel le encantaron las piedras y comenzó a subir, bajar y caminar sobre el muro. ¿Esto es arte?, me preguntó al pasar. Le hablé de la política ecológica de Beuys y también de la muerte lenta que amenaza los bosques alemanes a causa de la lluvia ácida. Mientras se movía entre las piedras y me escuchaba más o menos distraído, expuse algunos conceptos simples sobre el arte como producción, la escultura como monumento y antimonumento, el arte para trepar y, por fin, el arte para desvanecer, ya que las piedras, después, desaparecerían a medida que la gente comenzara a plantar los árboles.

Más tarde, en el museo, las cosas sucedieron de manera diferente. En la primera sala vimos una columna dorada, en verdad un cilindro de metal totalmente recubierto de hojas doradas (se trataba de una obra de James Lee Byars), y una larga pared también dorada, de Kounellis, con una percha que sostenía un traje y un sombrero. ¿El artista, como un Wu Tao-Tse de los últimos días, habría desaparecido en la pared, metiéndose en su obra y abandonando fuera el traje y el sombrero? Con toda la sugestión que emanaba de la yuxtaposición de la percha, banal, y la preciosidad de esa brillante pared sin aberturas, algo parecía raro: "Am Golde hängt, zum Golde drängt die Postmoderne".

En otra sala, encontramos la mesa espiral de Mario Merz, hecha con vidrio, acero y arenisca, de cuyo parámetro sobresalían tronquitos con apariencia de arbustos. Sin duda, era otro ejemplo del intento de mezclar los materiales duros, típicos del modernismo, con otros más "naturales", en el caso, arena y madera. Tenía connotaciones que evocaban a Stonehenge y al ritual, todo ello domesticado y puesto en escala de living-room. Quise abarcar al mismo tiempo el eclecticismo de materiales de Merz, el eclecticismo nostálgico de la arquitectura posmoderna y el pastiche expresionista de la pintura neuen Wilden, exhibida en otro edificio de Documenta. Traté, en una palabra, de encontrar un hilo conductor en el laberinto del posmodernismo. Y, de repente, las pautas aparecieron con claridad: cuando Daniel trató de tocar la superficie irregular de la obra de Merz, los laterales de las piedras y las planchas de vidrio, un guardián se acercó corriendo y gritando: ¡No toques! ¡Esto es arte! Poco después, cansado de tanto arte, Daniel quiso sentarse sobre los sólidos cubos de madera de Carl André, pero se lo impidieron porque el arte no está para sentársele encima.

Entonces, nuevamente, el viejo concepto de arte: no tocar, no pisar. El museo era un templo, el artista su profeta, la obra una reliquia objeto de culto: el aura había sido restaurada. Los guardianes, por supuesto, seguían las instrucciones de Rudi Fuchs, organizador de Documenta: "Liberar al arte de las diversas presiones y perversiones sociales que soporta".[1] Los debates de los últimos quince o veinte años sobre los modos de ver y experimentar el arte moderno, sobre la construcción de las imágenes y los nexos entre arte de vanguardia, iconografía de los medios de comunicación y la publicidad, parecían haber sido barridos: el espacio estaba expedito para un nuevo romanticismo. Todo concuerda demasiado bien con la celebración de la palabra profética de Peter Handke, con el aura de lo "posmoderno", en la escena artística neoyorquina, con la autoestilización del cineasta como autor en *Burden of dreams*, el reciente documental sobre la filmación de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. Piénsese en las imágenes finales de *Fitzcarraldo*, esa

* Publicado en la revista *Punto de vista*, núm. 29, Buenos Aires, abril de 1987.

[1] Catálogo, *Documenta 7*, Kassel, Paul Dierichs, 1982. p. XV.

ópera cantada en un barco, sobre el Amazonas. Los organizadores de Documenta por un momento pensaron ponerle como título a la exposición *Bateau Ivre*. Pero mientras que el vapor deteriorado de Herzog era, en verdad, un *bateau ivre* (una ópera en la selva, un barco atravesando montañas), Kassel era un *bateau ivre* que tendía a ponerse sobrio por su pretenciosidad. Veamos este párrafo extraído de la introducción de Fuchs al catálogo: "Con todo, el artista es uno de los últimos practicantes de una individualidad distintiva". Y, de nuevo, el *Originalton* de Fuchs: "Aquí, entonces, comienza nuestra exposición; aquí está la euforia de Hölderlin la silenciosa lógica de T. S. Eliot, el inconcluso sueño de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrió las cataratas del Niágara volvió a Nueva York, ninguno de sus sofisticados amigos quería creer su historia fantástica. Le preguntaron cómo podía probarla. La prueba, respondió, es que las he visto".[2]

Las cataratas del Niágara y Documenta 7: también nosotros las hemos visto antes. La naturaleza como arte, el arte como naturaleza. El aura que Baudelaire perdió en un populoso boulevard ha sido reencontrada y olvidamos a Baudelaire, a Marx y a Benjamin. El gesto es abiertamente antimoderno y antivanguardista. Sin duda, podría argumentarse que, citando a Coleridge, a Eliot y a Hölderlin, Fuchs trata de revivir el dogma modernista, pero sería una más de las nostalgias posmodernas, otro viaje sentimental hacia una época en que el arte era todavía arte. Lo que distingue, en verdad, a esta nostalgia y, en última instancia, la convierte en antimoderna, es la pérdida de ironía, reflexividad y duda, su alegre abandono de toda conciencia crítica, su ostentosa autoconfianza y la puesta en escena de la convicción (visible incluso en la disposición espacial del Fridericianum) de que debe existir un reino de pureza artística, un espacio donde se superen esas "desdichadas presiones y perversiones sociales" que el arte se ha visto obligado a soportar.[3]

Esta última senda en la trayectoria del posmodernismo, corporizada a mi juicio en Documenta 7, descansa en una total confusión de códigos: es antimoderna y fuertemente ecléctica, pero se viste como para retornar a la tradición moderna; es antivanguardista porque ignora la preocupación, crucial para la vanguardia, acerca de un arte nuevo en una sociedad diferente, pero pretende ser de vanguardia en su presentación de las últimas corrientes; y, en un cierto sentido, es anti-posmoderna en su abandono de toda reflexión sobre los problemas planteados por el agotamiento del modernismo, problemas que el arte posmoderno, en sus. mejores ejemplos, había tratado de abordar estética e incluso políticamente. Documenta 7 es el perfecto *simulacrum*: eclecticismo fácil, mezclado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado, que parece ganar terreno en la era de Kohl-Thatcher-Reagan y repite los ataques conservadores a la cultura de los años '60, que ahora han crecido en violencia y cantidad.

El problema

Si esto fuera todo lo que pudiera decirse sobre el posmodernismo, no valdría la pena hablar. Me detendría en este punto para unirme al formidable coro de los que se lamentan por la pérdida de calidad y proclaman la decadencia del arte desde 1960. Trataré, sin embargo, de argumentar de manera diferente. El reciente fanatismo de los mass media por el posmodernismo en arquitectura y arte ha llevado al fenómeno a un primer plano, tendiendo a oscurecer una historia larga y compleja. Mucho de lo que sigue se basa en la premisa de que lo que, en un nivel, parece la última chifladura, un espectáculo vacío y publicitario, es parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales, un cambio en la sensibilidad, que el término "posmoderno" por el momento describe adecuadamente. La profundidad y naturaleza de tal transformación pueden ser objeto de debate, pero es preciso reconocer que se trata de una transformación. No estoy pensando en la existencia de un paradigma terminado de cambio cultural, social y económico,[4] ello sería insostenible.

Pero, en sectores importantes de nuestra cultura se ha producido un cambio notable en la sensibilidad, en las formaciones discursivas y prácticas, que puede caracterizarse como conjunto de supuestos, experiencias y propuestas posmodernos. Lo que todavía debe investigarse es si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas o si sólo recicla técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.

---

[2] Ibíd

[3] Esta no es, por supuesto, una evaluación "correcta" de la exposición ni de todas las obras exhibidas. Debe quedar claro que me interesa aquí la dramaturgia de la exposición, la forma en que se conceptualizó y fue presentada al público. Para una discusión más amplio de Documenta 7, véase: Benjamin H.D. Buchloh, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", October 22, pp. 105-126.

[4] Sobre el punto. véase Fredric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism", *New Left Review*, núm. 146, 1984. pp. 53-92, cuyos intentos de identificar el posmodernismo con un nuevo estadio de desarrollo de la lógica capitalista, siento exagerados.

Hay, por supuesto, buenas razones para explicar por qué el intento de considerar seriamente lo posmoderno encuentra tantas resistencias. Resulta tentador descartar muchas de las manifestaciones del posmodernismo como engaños perpetrados sobre la avidez del público, por el mercado de arte neoyorquino, en el que se construyen y se hunden los prestigios más rápidamente de lo que los artistas pintan: testigo de ello, la pincelada enloquecida de los nuevos expresionistas. También es fácil detectar que una zona importante de la cultura interarte, mixed-media y de performance, que pareció tan vital, está dando vueltas sobre sí misma y causando la impresión de la eterna recurrencia del *déjà vu*. Tenemos buenas razones para permanecer escépticos ante el revival del *Gesamtkunstwerk wagneriano* como espectáculo posmoderno en Syberberg o Robert Wilson. El actual culto a Wagner puede en verdad ser fruto de la feliz colusión entre la megalomanía posmoderna y la de un premoderno al borde de la modernidad. Sigue la búsqueda del Graal.

Pero es demasiado sencillo ridiculizar el posmodernismo de la escena artística neoyorquina o de Documenta 7. Un rechazo total nos tornaría ciegos ante el potencial crítico del posmodernismo, que, en mi opinión, también existe, aunque sea difícil identificarlo.[5] La noción de obra de arte como critica está presente en algunas de las más reflexivas condenas al posmodernismo, acusado de haber abandonado la actitud crítica que caracterizó al modernismo. Sin embargo, las conocidas ideas sobre el arte crítico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *art engagé*, realismo crítico, estética de la negatividad, rechazo de la representación, abstracción, reflexividad) han ido perdiendo gran parte de su poder explicativo y normativo en las últimas décadas. Este es precisamente el dilema del arte en la era posmoderna. No obstante, no encuentro razones para rechazar totalmente la idea de un arte crítico. Las presiones para hacerlo no son nuevas; fueron gigantescas desde el romanticismo y, si la posmodernidad hace que sea extremadamente difícil defender la vieja noción del arte como crítica, nos espera la tarea de redefinir las posibilidades de crítica en términos posmodernos en vez de relegarla al olvido. Si se discute al posmodernismo como condición histórica y no sólo como estilo, es posible liberar el momento crítico presente en la posmodernidad misma, agudizar sus filos, que a primera vista parecen romos. Lo que no va más es la apología o la ridiculización. El posmodernismo debe ser rescatado de sus campeones y de sus detractores. El presente ensayo intenta contribuir en ese sentido.

En grandes zonas del debate sobre la posmodernidad, se ha afirmado una pauta de pensamiento muy convencional. Por un lado se dice que el posmodernismo es una continuación del modernismo, en cuyo caso toda oposición es ociosa, por el otro, se proclama una ruptura radical respecto del modernismo, que luego es evaluada en términos positivos o negativos. La cuestión de la continuidad o la discontinuidad no puede discutirse bien en la prisión de esta dicotomía. Cuestionar la validez de los esquemas dicotómicos de pensamiento ha sido uno de los mayores logros de la deconstrucción derrideana. Pero la noción posestructuralista de una textualidad infinita, en última instancia, invalida toda reflexión histórica significativa sobre periodizaciones más breves que la larga duración de la metafísica de Platón a Heidegger o la expansión de la modernidad desde mediados del siglo XIX hasta el presente. El problema presentado por los esquemas macrohistóricos en relación con el posmodernismo reside en que impiden poner en foco el fenómeno.

Tomaré, como consecuencia, un camino diferente. No trataré de definir al posmodernismo en lo que es. El término "posmodernismo" nos pone en guardia contra tales pretensiones, en la medida en que plantea al fenómeno como relacional. El modernismo, aquello respecto de lo que rompe el posmodernismo, sigue inscripto en la palabra con la que denominamos nuestro distanciamiento. De tal modo que, conservando el carácter relacional del término, comenzaré por el *Selbstverstãndis* de lo posmoderno tal como ha conformado a diferentes discursos desde la década del '60. Lo que intento es trazar un mapa en gran escala de lo posmoderno, que incluya varios territorios y donde las diferentes prácticas artísticas y críticas posmodernas encuentren su lugar estético y político. En la trayectoria del posmodernismo norteamericano, marcaré varias fases y direcciones. Mi primer objetivo es subrayar algunas de las situaciones y presiones históricas que han conformado los recientes debates culturales y estéticos, pero que han sido negadas o sistemáticamente ignoradas en la. teoría crítica *à la americaine*. Aun ocupándome de aportes en arquitectura, literatura y artes visuales, pondré en primer lugar el foco sobre el discurso crítico acerca de lo posmoderno: el posmodernismo en relación con el modernismo, la vanguardia, el neoconservatismo y el posestructuralismo. Cada una de estas constelaciones representa un nivel distinguible de lo posmoderno y será presentada como tal. Finalmente, algunos datos centrales de la *Begriffsqeschichte* del término se relacionarán con un elenco más amplio de cuestiones surgidas en los debates recientes sobre el modernismo, la modernidad y la vanguardia

[5] Para una diferenciación entre posmodernismo crítico y afirmativo, véase la Introducción de Hal Foster a *The Anti-Aesthetic*, Washington, Bay Press, 1984. Hay traducción castellana.

histórica.[6] En mi opinión, la pregunta crucial es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia, como formas de una cultura contestataria, estuvieron conectadas conceptual y prácticamente con la modernización capitalista y/o con el vanguardismo comunista, su hermano gemelo. Espero poder mostrar la dimensión crítica del posmodernismo en su cuestionamiento radical de los presupuestos que unían a la vanguardia y el modernismo con la mentalidad modernizadora.

El agotamiento del movimiento moderno

Permítaseme comenzar por algunas precisiones sobre la migración y trayectoria del término "posmodernismo". En critica literaria se puede retroceder hasta los últimos años de la década del '50, cuando Irving Howe y Harry Levin lo usaron para lamentarse sobre la decadencia del movimiento moderno. Howe y Levin se remitían nostálgicamente a un pasado que les parecía más rico. "Posmodernismo" fue usado por primera vez, con énfasis, por críticos de los '60 como Leslie Fiedler e lhab Hassan, que, sin embargo, no coincidían acerca de lo que fuera una literatura posmoderna. Recién en los '70, el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura. el cine y la música. Pero, mientras que la ruptura posmoderna era bastante visible en arquitectura y artes visuales, la noción de un corte posmoderno en literatura es más difícil de afirmar. En algún momento de la década del '70, el "posmodernismo", no carente de cierta protección norteamericana, migró hacia Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo recogieron en Francia, Habermas en Alemania. En Estados Unidos, mientras tanto, los críticos comenzaron a discutir el cruce del posmodernismo con el estructuralismo francés en su peculiar versión americana, basados a menudo en el supuesto, de que la vanguardia teórica de algún modo debía ser homóloga a la vanguardia en literatura y arte. Cuando se difundía el escepticismo acerca de la existencia de una vanguardia artística, la vitalidad de la teoría, pese a sus muchos enemigos, no era puesta en duda. Incluso hubo quien pensó que las energías culturales que habían animado los movimientos artísticos de los '60, fluían ahora por el cuerpo de la teoría, abandonando la empresa estética. Si tal observación es, en el mejor de los casos, impresionística y bastante injusta con las artes, parece, sin embargo, razonable pensar que con la lógica posmodernista del *big bang* de una expansión irreversible, el laberinto posmoderno se hacia cada vez más impenetrable. A comienzos de la década del '80, la constelación modernismo/posmodernismo en las artes y modernidad/posmodernidad en la teoría social se había convertido en uno de los espacios de mayor beligerancia de la vida intelectual en Occidente. Y el espacio es beligerante precisamente porque hay muchas más cosas en juego que la existencia o inexistencia de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica.

En la arquitectura norteamericana puede verse, como en ninguna otra parte, la ruptura con el modernismo. Nada puede estar más lejos de Mies van der Rohe y sus superficies vidriadas funcionales, que el gesto de cita histórica errática que prevalece en tantas de las fachadas posmodernas. Tómese, por ejemplo, el rascacielos de AT Y T de Philip Johnson, articulado en su sección media neoclásica, las columnas romanas en planta baja y el remate Chippendale en lo alto. Una creciente nostalgia por formas de vida pretéritas recorre con fuerza la cultura de las últimas dos décadas. Es tentador desestimar este eclecticismo histórico, propio no sólo de la arquitectura, sino del arte, el cine, la literatura y la cultura de masas más recientes, como equivalente cultural de la nostalgia neoconservadora por el pasado y signo manifiesto de la declinante creatividad del capitalismo tardío. ¿Esta nostalgia por el pasado, esta búsqueda muchas veces expoliadora y ansiosa de tradiciones utilizables, la creciente fascinación frente a culturas premodernas y primitivas, se originan sólo en la perpetua necesidad de las instituciones culturales por lograr espectáculos emocionantes y perfectamente compatibles con el *statu quo*? ¿O quizás expresan también una insatisfacción

[6] Un intento anterior de realizar la *Begriffsgeschichte* del posmodernismo en literatura puede verse en varios artículos de *Amerikastudien*, núm. 22, 1977. pp. 9-46. que incluye una valiosa bibliografía. Véase también: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*. Madison, University of Wisconsin Press. 1982, segunda ed., en especial el nuevo "Postface 1982: Toward a Concept of Posmodernism". pp. 259-271. El debate acerca de la modernidad y la modernización en historia y ciencias sociales es demasiado amplio para registrarlo aquí: un excelente resumen de la literatura existente es el de Hans-Ulrich Wehler, *Modernisterungstheorie und Geschichte*, Gotinga, Vandenhoeck y Ruprecht, 1975. Sobre la cuestión de la modernidad y las artes, véase Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; Marshall Berman. *All that is solid meIts into air*; Nueva York, Simon and Schuster, 1982. Eugene Lunn, *Marxism and Modernism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1982; Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. También es importante para el debate la obra reciente de historiadores culturales sobre algunas ciudades en particular y su cultura. e.g. Carl Schorske y Robert Waissenberger sobre Viena fin de siglo, Peter Gay y John Willett sobre la República de Weimar y, como discusión del antimodernismo americano a comienzos de siglo, T. J. Jackson, *No Place of Grace*, Nueva York, Pantheon, 1981.

genuina y legítima respecto de la modernidad y la fe no cuestionada en la perpetua modernización del arte? En este último caso, en el cual creo, seria bueno preguntarse de qué modo la búsqueda de tradiciones alternativas, emergentes o residuales, puede ser culturalmente productiva al no rendirse ante las presiones del conservatismo que reclama para si el concepto mismo de tradición. No postulo una defensa de todas las manifestaciones de recuperación posmoderna de las tradiciones, en nombre de su adecuación con el *Zeitgeist*. No deseo que se me malentienda, porque no pienso que el rechazo posmoderno de la estética moderna y su aburrimiento frente a Marx, Freud, Picasso, Brecht, Kafka y Joyce, Schönberg y Stravinsky, sean índices de un progreso cultural importante. Cuando el posmodernismo simplemente se dedica a hundir el modernismo, sólo obedece a las demandas del aparato cultural, para legitimarse como lo radicalmente nuevo, repitiendo los prejuicios filisteos que el modernismo debió enfrentar en su momento.

Pero aun cuando las propuestas posmodernistas no resulten convincentes –tal como aparecen, por ejemplo, en los edificios de Philip Johnson, Michael Graves y otros–, ello no significa que la adhesión ininterrumpida a un conjunto más viejo de propuestas modernistas garantice la emergencia de edificios u obras de arte más convincentes. El reciente intento neoconservador de reimplantar una versión domesticada del modernismo como única verdad válida en nuestro siglo –evidente, por ejemplo, en la exposición de Bechmann en Berlín en 1984 y en muchos artículos de Hilton Kramer en *New Criterion*– es una estrategia que apunta a enterrar las criticas políticas y estéticas de ciertas formas del modernismo, que se afianzaron desde la década del '60. Pero el problema del modernismo no es sólo que puede integrarse con una ideología artística conservadora. Después de todo, eso sucedió en escala ampliada durante los años '50.[7] El mayor problema hoy diagnosticable es, en mi opinión, la cercanía de muchas formas del modernismo a la mentalidad, de la modernización, sea ésta capitalista o comunista. El modernismo, por supuesto, no fue nunca un fenómeno monolítico, sino que incluyó *al mismo tiempo* la euforia modernizadora del futurismo, el constructivismo y la Neue Sachlichkeit, junto con vigorosas críticas a la modernización a través de diversas modalidades modernas de "anticapitalismo romántico".[8] Me interesa, entonces, no lo que el modernismo *fue en realidad*, sino más bien cómo se lo percibió retrospectivamente, qué valores y conocimientos vehiculizó y cómo funcionó ideológica y culturalmente después de la segunda guerra. Una imagen definida de modernismo se convirtió en punto de resistencia para el posmodernismo, y esa imagen debe ser reconstruida para comprender la problemática relación posmoderna con la tradición modernista, así como sus pretensiones de diferenciarse de ella.

La arquitectura proporciona los ejemplos más concretos de los temas en debate. La utopía moderna corporizada en los edificios de la Bauhaus, de Mies, Gropius y Le Corbusier, formaba parte de un esfuerzo heroico, posterior a la primera guerra y la revolución rusa, por reconstruir según nuevas imágenes una Europa devastada, y convertir los edificios en partes vitales de la renovación social. Un nuevo iluminismo exigía diseños racionales para una sociedad racional, pero esta nueva racionalidad estaba recubierta por el fervor utópico que, en última instancia, la reconducía hacia el mito: el mito de la modernización. El vigoroso rechazo del pasado era un componente esencial del movimiento moderno, y de su programa de modernización a través de la estandarización y la racionalización. Es sabido de qué forma la utopía naufragó en sus propias contradicciones internas y frente a la política y la historia.[9] Gropius, Mies y otros debieron exiliarse, Albert Speer ocupó sus lugares en Alemania. Después de 1945, la arquitectura moderna perdió gran parte de su visión social y fue convirtiéndose progresivamente en una arquitectura del poder y la representación. Más que señal y promesa de una nueva vida, los proyectos modernistas se convirtieron en símbolo de alienación y deshumanización, destino que compartieron con la línea de montaje, ese otro agente de lo nuevo que había sido recibido con entusiasmo exuberante, en la década del '20, tanto por el leninismo como por el fordismo.

Charles Jencks, uno de los cronistas más conocidos de la agonía del movimiento moderno y portavoz de la arquitectura posmoderna, fija la derrota simbólica de la arquitectura moderna el 15 de julio de 1972 a las tres y media de la tarde. Ese día y a esa hora se dinamitaban varios bloques de las viviendas PruittIgoe, en San Luis (construidas por Minoru Yamasaki en los años '50) y su destrucción aparecía en todos los

---

[7] Sobre la función ideológica y política del modernismo en los '50, véase Jost Hermand, "Modernism Restored: West German Painting in the 1950", New German Critique, 32, 1984; y Serge Guilbaut, How New York Stole the idea of Modern Art, Chicago, Chicago University Press, 1983.

[8] Una discusión profunda de este concepto puede verse en Robert y Michael Löwy, "Figures of Romantic Anticapitalism", *New German Critique*, 32, 1984.

[9] Un excelente debate de la política arquitectónica en la República de Weimar figura en el catálogo de la exposición *Wem gehõrt die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlín, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1977, pp. 38-157. Véase también: Robert Hughes, "Trouble in Utopia", en *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred Knopf, 1981, pp. 164-211.

periódicos de la tarde. La moderna máquina de vivir, como la había denominado Le Corbusier en el período de euforia tecnológica, se había vuelto invisible y el experimento modernista aparecía obsoleto. Jencks se esfuerza por diferenciar la primera visión del movimiento moderno respecto de los pecados cometidos en su nombre más tarde. Pero, en términos generales, acuerdo con los que, desde la década del '60, atacaron el modernismo y su oculta dependencia de la metáfora maquinística como modelo primario de todo edificio. Ya es un lugar común en los círculos posmodernistas propagar la reintroducción de dimensiones simbólicas multivalentes, la mezcla de códigos y la reapropiación de tradiciones locales y regionales.[10] Jencks aconseja a los arquitectos mirar hacia dos direcciones simultáneamente "A los códigos, de cambio lento, presentes en los significados étnicos del vecindario, y a los códigos rápidamente cambiantes de la moda arquitectónica y el profesionalismo".[11] Tal esquizofrenia es sintomática del momento posmoderno en arquitectura; y podría preguntarse si no es aplicable a todo el movimiento cultural, que tiende cada vez más a privilegiar lo que Bloch llamó *Ungleichzeitigkeiten* (no sincronismo),[12] en detrimento de lo que Adorno, el teórico *par excellence* del modernismo, describió como *der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst* (el estado más avanzado del material artístico). Todavía debe debatirse cuándo y dónde tal esquizofrenia posmoderna representa una tensión creativa que produce edificios ambiciosos y logrados, y cuándo se precipita en una mezcla incoherente y arbitraria de estilos. Tampoco debería olvidarse que la mezcla de códigos, la reapropiación de tradiciones regionales y el uso de dimensiones simbólicas diferentes a las de la máquina, no fueron elementos completamente desconocidos por los arquitectos del estilo internacional. Para llegar a su posmodernismo, Jencks debió exacerbar irónicamente las mismas perspectivas de la arquitectura moderna sin cesar.

Uno de los documentos más significativos de la ruptura posmoderna con el dogma moderno es el libro de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Al releer este libro los trabajos anteriores de Venturi,[13] sorprende la cercanía de las estrategias de Venturi a la sensibilidad pop de aquellos años. Una y otra vez, los autores utilizan, como inspiración para su trabajo, la ruptura pop respecto del canon austero del modernismo pletórico, y la adhesión acrítica a lo comercial de una cultura consumista.. El paisaje de Las Vegas fue para Venturi y su grupo lo que Madison Avenue para Andy Warhol, o las historietas y el western para Leslie FiedIer. La retórica de *Learning from Las Vegas* predica la glorificación del desnudo de afiche y el golpe bajo de la cultura de casino. Irónicamente, Kenneth Frampton lee a Las Vegas como "un verdadero estallido de la fantasía popular".[14] Me parece gratuito ridiculizar nociones tan peculiares acerca del populismo cultural. Hay algo evidentemente absurdo en afirmaciones de este tipo, aunque es preciso reconocer el poder que ejercieron al hacer estallar los reificados dogmas del modernismo y reabrir un elenco de cuestiones que el evangelio modernista de los '40 y los '50 había obturado: el tema del ornamento y la metáfora en arquitectura, de la figuración y el realismo en pintura, de la narración y la representación en literatura, del cuerpo en música y teatro. En un sentido amplio puede llamarse pop a la escena en la cual se formó un concepto de lo posmoderno. Y , desde el comienzo, las direcciones más significativas del posmodernismo desafiaron la incesante hostilidad modernista hacia la cultura de masas.

Posmodernismo en la década del sesenta. ¿una vanguardia americana?

Quisiera esbozar ahora una diferenciación histórica entre el posmodernismo de los '60 y el de los ´70 y '80. El eje de mi argumentación es, en síntesis, el siguiente: el posmodernismo de los '70 y los '80 rechazó y, a la vez, criticó, una cierta versión del modernismo. En contra del modernismo "clásico" codificado en las décadas anteriores, el posmodernismo del '60 trató de revitalizar la herencia de la vanguardia europea, dotándola de una forma americana, en lo que podría llamarse el eje Duchamp-Cage-Warhol. Hacia los '70, este posmodernismo vanguardista de los '60 había agotado su potencial, aunque algunas de sus manifestaciones se prolongaran en la década siguiente. Lo nuevo de los años '70 fue, por un lado, la

[10] El hecho de que tales estrategias pueden, políticamente, tomar diferentes caminos, lo muestra Kenneth Frampton en su artículo "Towards a Critical Regionalism", en *The Anti-Aesthetic*, pp. 23-38.

[11] Charles A. Jencks. *The Lenguage of Postmodern Architecture*, Nueva York. Rizzoli, 1977, p. 97.

[12] Para el concepto de *Ungleichzeitigkeit*, véase Ernst Bloch, "Non Synchronism and the Obligation to its Dialectics", y Anson Rabinbach, Ernst Bloch's *Heritage of our Times* and Fascism", en *New German Critique*, 11. 1977, pp. 5-38.

[13] Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press. 1972. Véase también el trabajo anterior de Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1966.

[14] Kenneth Frampton, *Modem Architecture*. A *Critical History*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press. 1980, p. 290.

emergencia de una cultura del eclecticismo, un posmodernismo ampliamente afirmativo que abandonaba todo reclamo crítico, toda negación o transgresión; y, por el otro lado, un posmodernismo alternativo que definía la crítica, resistencia y transgresión del *statu quo* en términos no modernistas ni vanguardistas, más de acuerdo con los cambios políticos de la cultura contemporánea. Me extenderé al respecto.

¿Cuáles eran las connotaciones del término posmodernismo en los '60? De un modo muy general, puede decirse que, desde mediados de la década del '50, la literatura y el arte presenciaron una rebelión protagonizada por una nueva generación de artistas como Rauschenberg y Jaspers Johns, Kerouac, Ginsberg y los beatniks, Burroughs o Barthelme, contra la hegemonía del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario "clásico".[15] Los críticos se unieron muy pronto a esta rebelión de los artistas: Susan Sontag, Leslie Fiedler e lhab Hassan, de maneras diferentes y en distinto grado, defendieron lo posmoderno. Sontag fue la defensora del camp y la nueva sensibilidad; Fiedler elogió la literatura popular e lhab Hassan, más próximo a los modernos, postuló una literatura del silencio, intentando mediar entre la "tradición de b nuevo" y los cambios literarios de posguerra. Por entonces, el modernismo se había consolidado como canon académico, de los museos y de las galerías de arte. En ese canon, la escuela neoyorquina de expresionismo abstracto representaba el epítome del largo camino de la modernidad, comenzado en París en 1850 y que desembocaba inexorablemente en Nueva York (la victoria americana en el campo de la cultura siguió a las victorias bélicas de la segunda guerra). Hacia 1960, artistas y críticos compartían la sensación de que las cosas estaban cambiando. La ruptura posmoderna con el pasado era vivida como una pérdida: las pretensiones, del arte y de la literatura, de transmitir valores y verdades humanos parecían agotadas, la fe en el poder constitutivo de la imaginación moderna se mostraba engañosa. O era percibida como el último paso hacia una liberación total del instinto y de la conciencia, un paso hacia la aldea global de McLuhan, el nuevo edén de la perversidad polimórfica, el Paraíso Ya, como el Living Theater lo proclamaba sobre sus escenarios. Por eso, críticos como Gerald Graff identificaron bien dos tendencias de la cultura posmoderna de los '60: la tensión apocalíptica y desesperada y la celebración visionaria, que conjuntamente habían existido en el modernismo.[16] Aunque esto es verdad, no toma en consideración un punto importante. La ira de los posmodernistas se dirigía no tanto contra el modernismo como tal, sino contra una imagen austera del modernismo "clásico", tal como lo practicaban el New Criticism y otros custodios de la cultura moderna. Tal perspectiva, que evita la falsa dicotomía entre continuidad y discontinuidad, es propuesta en un ensayo retrospectivo de John Barth. En "The Literature of Replenishment", publicado en 1980 en *The Atlantic*, Barth critica su propio ensayo de 1968, "The literature of Exhaustion" que, en su momento, pareció colocarse en la perspectiva apocalíptica. Barth dice que ese primer ensayo abordaba "el real agotamiento no del lenguaje o la literatura sino de la estética y del modernismo clásico",[17] y continúa refiriéndose a los textos de Beckett y *Pálido fuego* de Nabokov como últimos portentos modernistas, diferentes de las obras posmodernistas de escritores como Italo Calvino y Gabriel García Márquez. Críticos culturales como Daniel Bell, por otro lado, afirman simplemente que el posmodernismo de los '60 fue "la culminación lógica de las intenciones modernistas"[18] punto de vista que reescribe la melancólica observación de Lionel Trilling sobre los manifestantes que, en 1960 practicaban modernismo callejero. El tema. aquí, es que jamás se consideró que el modernismo "clásico" pudiera encontrar un lugar adecuado en la calle, que su función alternativa fue reemplazada en los '60 por una muy diferente cultura de la confrontación en la calle y en las obras artísticas; y que esta cultura de la confrontación transformó las nociones ideológicas heredadas acerca del estilo, la forma y la creatividad, la autonomía artística y la imaginación, a las que por entonces el modernismo había sucumbido. Críticos como Bell y Graff juzgaron la rebelión de fin de los años '50 y comienzos de los '60 como una continuidad con la flexión nihilista y anarquista del modernismo; más que como una rebeldía posmoderna contra el modernismo clásico, la interpretaron como una profusión de impulsos modernistas integrados en la vida cotidiana. Y, de algún modo, tenían razón, excepto en que este "éxito" del modernismo alteraba fundamentalmente los términos en los que podía percibirse la cultura moderna. De nuevo, lo que quiero señalar aquí es, que la rebelión de los '60 no fue nunca un rechazo del modernismo *per se*, sino una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada, entrando a formar parte del consenso liberal-conservador, convirtiéndose, incluso, en arma -de propaganda en el arsenal cultural y político, de un

[15] Me interesa aquí fundamentalmente la *Selbstverstãndnis* de los artistas y no la cuestión de si su obra superó realmente el modernismo y si fue políticamente "progresiva". Sobre la política de la rebelión beatnik, véase Bárbara Ehrenreich, *The Hearts of Men*, Nueva York, Doubleday, 1984, pp. 52-67.

[16] Gerald Graff, "The Myth of the Postmodern Breakthrough", en *Literature against Itself*, Chicago, Chicago University Press, 1979, pp. 31 62.

[17] John Barth, "The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, enero de 1980, pp. 65- 71. Hay traducción castellana en revista *Quimera*.

[18] Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1976, p. 5 1.

anticomunismo de guerra fría. El modernismo contra el que se rebelaban los artistas ya no era percibido como una cultura alternativa. Ya no se oponía a una clase dominante ni a su visión del mundo y había perdido su pureza programática contaminándose con la industria cultural. Dicho de otro modo, la rebelión surgía precisamente del éxito del modernismo: del hecho de que, en Estados Unidos, Alemania y Francia, el modernismo se había pervertido, convirtiéndose en una modalidad afirmativa de la cultura.

Me gustaría demostrar que la visión global por la cual los años '60 forman parte del movimiento moderno, que se extiende desde Manet y Baudelaire, si no desde el romanticismo, hasta el presente, no está en condiciones de captar los rasgos específicamente americanos del posmodernismo. No en vano el término adquirió su connotación enfática en los Estados Unidos y no en Europa. Incluso diría que no podría haber sido inventado en Europa, donde, por muchas razones, entonces, hubiera carecido de sentido. Alemania Occidental se ocupaba por esos años de redescubrir a sus propios modernos, proscriptos y quemados en el Tercer Reich. Lo que sucede en Alemania en los '60 es un cambio importante de un conjunto de modernos a otro: de Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años '20, de Heidegger y Jaspers a Adorno y Benjamin, de Schönberg y Webern a Eisler, de Kirchner y Beckmann a Grosz y Heartfield. Se trataba de una búsqueda de tradiciones alternativas dentro de la modernidad, dirigida en contra de las versiones despolitizadas, pero políticas, del modernismo, que habían constituido parte importante de la legitimación cultural durante la restauración de Adenauer. En la década del '50, los mitos de los "dorados años veinte", la "revolución conservadora" y el Angst existencialista contribuyeron a obturar las realidades del pasado fascista. Desde las profundidades de la barbarie y las ruinas de las ciudades, Alemania Occidental trataba de reivindicar para si una modernidad civilizada y encontrar una identidad cultural a tono con el modernismo internacional, que ayudara a olvidar una Alemania depredadora y paria en el mundo moderno. En este contexto, ni las variaciones del modernismo en los '50, ni la lucha, en los '60, por una cultura alternativa, democrática y socialista, podían haber sido interpretadas como posmodernas. La noción misma de posmodernidad surgió en Alemania en los últimos años de la década del '70 y no en relación con la cultura de los '60, sino vinculada a los cambios en arquitectura, o en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su critica radical de la modernidad.[19]

También en Francia, los años '60 fueron un período de vuelta al modernismo más que de su superación, aunque por razones diferentes a las de Alemania, que expondré en la última parte dedicada al posestructuralismo. En la vida intelectual francesa, el término "posmodernismo" no circulaba en los años '60 y todavía hoy no significa una ruptura importante con el modernismo, como en el caso norteamericano.

Quisiera ahora esbozar las cuatro características fundamentales de la fase temprana del posmodernismo, que indican una continuidad con las tradiciones internacionales de lo moderno, pero que, al mismo tiempo (y eso me parece señalable), configuran al posmodernismo americano como movimiento *sui generis*.[20]

En primer lugar, el posmodernismo de los '60 se caracterizaba por una imaginación temporal dotada de un poderoso sentido de futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación que podía recordar los movimientos europeos de vanguardia como Dada y el surrealismo, más que los del modernismo "clásico". El revival de Duchamp como padre del posmodernismo de los '60 no es, claro está un accidente histórico. Y, sin embargo, la constelación histórica en la que se configura este posmodernismo de los '60 (de Bahía de Cochinos al movimiento por los derechos civiles, la insurgencia universitaria, el movimiento por la paz y la contracultura) convierte a esta vanguardia en algo específicamente americano, aun cuando su vocabulario, sus técnicas y formas estéticas no fueran radicalmente nuevos.

En segundo lugar, la fase temprana del posmodernismo incluía un ataque iconoclasta a lo que Peter Bürger define teóricamente como "la institución artística". Mediante ese término, Bürger se refiere, en primer lugar, a las modalidades según las que se percibe la función del arte en la sociedad y, en segundo, a las formas en que se produce, distribuye y consume el arte. En *Theory of the Avantgarde*, Bürger afirma que

---

[19] La connotación específica del concepto de posmodernidad en los movimientos pacifistas y antinucleares alemanes así como en el Partido Verde, no será abordada aquí, en la medida en que este articulo se ocupa básicamente del debate norteamericano. En la vida intelectual alemana, la obra de Peter Sloterdijk es relevante en estos tópicos, aunque Sioterdift no use la palabra "posmoderno". Véase: Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1983, 2 vols. Igualmente pertinente -es la peculiar recepción alemana de la teoría francesa, especialmente de Foucault, Baudelaire y Lyotard; véase, por ejemplo, Der *Tod der Moderne*, Tubinga, Konkursbuchverlag, 1983. Sobre el matiz apocalíptico de lo posmoderno en Alemania, véase Ulrich Horstmann, *Das Untier Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Viena-Berlín, Medusa, 1983.

[20] La parte que sigue trabaja sobre argumentos desarrollados en mi artículo anterior, "The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s"*New German Critique*, 22, 1981, pp. 23-40.

el mayor objetivo de las vanguardias históricas europeas (Dada, el primer surrealismo, las vanguardias rusas posrevolucionarias)[21] fue destruir o transformar la institución burguesa del arte y su ideología acerca de la autonomía. La perspectiva de Bürger frente a la cuestión del arte como institución en la sociedad burguesa incluye la diferenciación correcta entre modernismo y vanguardia que, en nuestro caso, podría contribuir a ubicar las vanguardias americanas de los '60. Según Bürger, la vanguardia europea fue, básicamente, una ofensiva contra la elevación del gran arte y su separación de la vida, tal como se presentaba en el esteticismo decimonónico y su rechazo del realismo. Afirma que la vanguardia intentó reintegrar el arte en la vida o, para usar una, fórmula hegeliano-marxista, sumir el arte en la vida; considera esta reintegración como la ruptura más importante respecto de las tradiciones estéticas del siglo XIX. La perspectiva de Bürger aplicada al debate americano nos permite distinguir diferentes estadios y proyectos dentro de la trayectoria moderna. La acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo no puede ser sostenida. Opuesto a la intención vanguardista de subsumir el arte en la vida, el modernismo siempre respetó nociones más tradicionales sobre la autonomía del arte, sobre la construcción del sentido y de la forma (no importa cuán indecidible o ambiguo fuera el sentido) y sobre el estatuto especial de lo estético.[22] El aporte políticamente importante de Bürger, para mi posición respecto de los '60, es el siguiente: la ofensiva iconoclasta de las vanguardias históricas a las instituciones culturales y las formas tradicionales de representación supone una sociedad en la cual el gran arte juega un rol esencial en la legitimación de la hegemonía o, dicho en términos más neutrales, una sociedad donde el arte apoya al *establishment* cultural y sus pretensiones de saber estético. Las vanguardias lograron desmitificar y debilitar el discurso legitimante del gran arte en la sociedad europea. Los diversos modernismos de este siglo, por otro lado, han conservado o restaurado versiones acerca del gran arte, tarea que, ciertamente, fue allanada por el fracaso. quizás inevitable, de las vanguardias históricas en integrar arte y vida. Sin embargo, afirmaría que fue especialmente el radicalismo de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte como discurso de la hegemonía, lo que se constituyó en fuente de energía e inspiración para los posmodernistas americanos de los años '60. Quizás, por primera vez en la historia de la cultura americana, la rebelión vanguardista contra el gran arte, sus tradiciones y su función hegemónica, adquirió significado político. El gran arte, en los años '50. se había institucionalizado en el museo, la galería, el concierto, el disco y los libros de bolsillo. El modernismo entraba en este espacio, a través de las reproducciones masivas de la industria cultural. En la era Kennedy, la cultura alta comenzó a adquirir funciones de representación política, con las visitas de Robert Frost. Pablo Casals, Ma1raux y Stravinsky a la Casa Blanca. La ironía de este proceso reside en que cuando por primera vez los Estados Unidos poseían algo que se asemejaba a un arte institucional, en sentido fuerte, este lugar lo ocupaba el modernismo, precisamente aquella forma artística cuyo objetivo había radicado siempre en la resistencia a la institucionalización. Bajo las estrategias del happening, del pop, del arte psicodélico, del rock pesado, del teatro alternativo en las calles, el posmodernismo de los '60 intentó reconstruir el *ethos* alternativo que había vigorizado el arte moderno en sus primeras etapas, al parecer en curso de desaparición. El "éxito" de la vanguardia pop, que por otra parte había surgido de la publicidad, la convirtió de inmediato en algo valioso para la industria cultural donde se sumergió mucho más de lo que hubiera podido hacerlo cualquier vanguardia europea. Pero, pese a esta cooptación a través del mercado, la vanguardia pop conservó cierto filo, por su proximidad con la cultura de confrontación de los '60.[23] Aunque debilitada en su potencial y en su eficacia, la ofensiva contra el arte como institución significó también una ofensiva contra las instituciones sociales hegemónicas. Las violentas batallas sobre si el pop era o no arte refuerzan esta perspectiva.

En tercer lugar, muchos de los primeros defensores del posmodernismo compartían el optimismo tecnológico que caracterizó a segmentos de las vanguardias de los años '20. Lo que el cine y la fotografía

---

[21] Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. El hecho de que Bürger reserve el término *avantgarde* sólo para designar a estos tres movimientos podrá sorprender al lector norteamericano como un uso demasiado personal o limitado, a menos que coloque al argumento en la tradición de la estética alemana de este siglo, de Brecht a Benjamin y Adorno.

[22] Esta diferencia entre modernismo y vanguardia fue uno de los ejes de desacuerdo entre Benjamin y Adorno en la década del '30. debate al cual Bürger debe mucho. Enfrentado a la exitosa fusión de estética, política y vida en la Alemania nazi, Adorno condenó la intención vanguardista de sumergir el arte en la vida y siguió insistiendo, según la mejor tradición moderna, en la autonomía del arte. Benjamin, por otro lado, atento a los experimentos radicales de París, Moscú y Berlín de los años 20, descubrió una promesa mesiánica en la vanguardia, especialmente en el surrealismo, hecho que contribuye a explicar la extraña (y yo agregaría equivocada) apropiación de Benjamin por parte de la crítica, como crítico posmoderno *avant la lettre.*

[23] Véase mi ensayo "*The Cultural Politics of Pop*", en New Germen Critique, 4, 1975, pp. 77-97. Desde una perspectiva diferente, Dick Hebdige desarrolló un argumento parecido acerca del pop inglés, en una conferencia pronunciada en el Center for Twentieth Century Studies, en la Universidad de Wisconsin.

habían representado para Vertov y Tretyakov, Brecht, Heartfield y Benjamin, lo representaron la televisión, el video y la computadora para los profetas de una estética tecnológica en los '60. La escatología cibernética y tecnocrática de McLuhan y el elogio de Hassan a la "infinita dispersión de los medios masivos" y "la computadora como sustituto de la conciencia" combinaban bien con las visiones eufóricas sobre una sociedad posindustrial. Aun comparándolo con el exuberante optimismo tecnológico de los '20, es sorprendente descubrir cuán acríticamente la tecnología de los medios y el paradigma cibernético fueron adoptados tanto por conservadores, liberales e izquierdistas.[24]

El entusiasmo ante los nuevos medios se vincula con el cuarto rasgo del primer posmodernismo. El intento vigoroso y acrítico de validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte, tradicional o moderno. Esta tendencia "populista" de los '60. con su celebración del rock y la música folk. de las imágenes presentes en la vida cotidiana y las múltiples formas de la literatura popular, encontró, sustento en el contexto de una contracultura donde se propugnaba un abandono total de la anterior tradición norteamericana, que había sido crítica frente a la cultura de masas. La fascinación del prefijo "pos" en el ensayo de Leslie Fiedler sobre los "nuevos mutantes", produjo embriaguez y entusiasmo.[25] Lo posmoderno anunciaba un mundo "pos-blanco", "pos-macho", "pos-humanista" y "pospuritano". Es fácil darse cuenta de que todos los adjetivos usados por Fiedler apuntan contra el dogma modernista y las nociones establecidas sobre la Civilización Occidental. La estética camp de Susan Sontag tuvo más o menos el mismo efecto. Aunque menos populista, era igualmente hostil al modernismo "clásico". Una curiosa contradicción atraviesa estos argumentos. El populismo de Fiedler repite precisamente la oposición entre gran arte y cultura de masas que, en las perspectivas de Clement Greenberg y Adorno, era uno de los pilares del dogma modernista que Fiedler se propone destruir. Fiedler, simplemente, cambia de bando y valida lo popular al tiempo que desprecia lo culto como "elitista". Y, sin embargo, el proyecto de Fiedler de cruzar la frontera y cerrar el abismo entre gran arte y cultura de masas, así como su crítica a lo que más tarde se denominará "eurocentrismo" y "logocentrismo", son un hito importante para los subsiguientes desarrollos del posmodernismo. La nueva relación creativa entre gran arte y ciertas formas de la cultura de masas es, en mi opinión, una de las diferencias mayores entre el modernismo "clásico" y el arte o la literatura de los '70 y los '80, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Y. precisamente, la afirmación de las culturas de minorías y su emergencia en la conciencia pública ha afectado la confianza modernista en la separación entre gran arte y cultura baja; tal segregación rigurosa carece de sentido en el interior de una cultura de minorías que ha existido siempre fuera del espacio dominante de la gran cultura.

En conclusión, diría que, desde una perspectiva norteamericana, el posmodernismo de los '60 presenta algunos rasgos de una vanguardia auténtica, aunque sean tan diferentes las situaciones políticas americana y de Berlín o Moscú en la segunda década de este siglo, cuando se forjó la tenue y efímera alianza entre vanguardias políticas y estéticas. Por razones históricas el ethos del vanguardismo artístico como iconoclasia, como desafío al estatuto ontológico del arte en la sociedad moderna, como proyecto de una vida diferente, todavía no estaba agotado en los Estados Unidos de 1960. En cambio, desde una perspectiva europea, parecía el juego final de la vanguardia histórica., más que una ruptura y un avance. hacia nuevas fronteras. Pero quisiera agregar que, desde mi punto de vista, el posmodernismo americano de los '60 fue, al mismo tiempo, una vanguardia americana y el juego final del vanguardismo internacional Y es realmente importante que la historia cultural analice tales *Ungleichzeitigkeiten* relacionándolas con constelaciones y contextos nacionales específicos. La idea de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacional –sus ejes desplazándose en el tiempo y el espacio, desde París a fin del siglo XIX a Moscú y Berlín en 1920 o Nueva York en 1940– está ligada a una teleología del arte moderno cuyo subtexto no dicho es la ideología de la modernización. En la era posmoderna, esta teleología y esta ideología son problematizadas no tanto en su potencial descriptivo del pasado, sino en sus pretensiones normativas.

El posmodernismo de las décadas del ´70 y '80

De algún modo, lo que hasta ahora he diseñado es la prehistoria del posmodernismo. En realidad, el término posmodernismo empezó a circular en 1970, y el lenguaje usado en los '60 para hablar de arte,

[24] La fascinación de izquierda con los mass media quizás fue más aguda en Alemania que en los Estados Unidos. Fueron años en que las teorías de Brecht sobre la radio y el ensayo de Benjamin "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" se convirtieron en objeto de culto. Véase, por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", *Kursbuch*, 20. marzo de 1970. pp. 159-186. La vieja confianza en el potencial democratizador de los medios aparece también en las últimas páginas de *La condición posmoderna*, de Lyotard, ya no aplicada a la radio, el cine o la televisión sino a la cibernética.

[25] Leslie FiedIer, "The new Mutants" (1965), en *A Fiedler Reader*, Nueva York, Stein and Day, 1977, pp. 189-2 10.

literatura o arquitectura provenía, previsiblemente, de la retórica vanguardista y la ideología de la modernización. Los cambios culturales de la década del '70, no obstante, son tan diferentes que exigen una descripción aparte. Una de esas diferencias profundas es la rápida disolución de la retórica vanguardista, de modo que hoy resulta posible hablar de una cultura genuinamente posmoderna y posvanguardista. Los elementos alternativos y críticos en la noción de posmodernismo sólo pueden ser captados por completo si se consideran los últimos años de la década del '50 como el punto de partida de un registro de lo posmoderno. Si el foco se coloca sólo sobre los '70, es difícil percibir esté momento alternativo, precisamente porque hay un cambio en la trayectoria del posmodernismo que puede ubicarse en algún punto de las líneas de falla entre los '60 y los '70.

A mediados de la década del '70, algunos presupuestos teóricos de los años anteriores habían desaparecido o se habían transformado. Se había perdido la tensión hacia una "rebelión futurista" (Fiedler). Los gestos iconoclastas del pop, el rock y la vanguardia sexual parecían exhaustos a causa de su creciente comercialización, que los privaba de un estatuto vanguardista. El anterior optimismo tecnológico, mediático y de cultura popular se había rendido frente a posiciones críticas más sobrias: la televisión vista como polución y no como panacea. En los años de Watergate y de la agonía en Vietnam, de la crisis del petróleo y las sombrías predicciones del Club de Roma, parecía muy difícil sostener la confianza y la exuberancia de los '60. Los movimientos de izquierda, contracultural y antibélico, comenzaron a ser denunciados como aberraciones de la historia norteamericana. Era fácil percibir que los '60 habían concluido. Pero es más complicado describir la escena cultural emergente, mucho más amorfa y dispersa que en el período anterior. Podemos empezar por comprobar que las batallas contra las presiones normativas del modernismo "clásico" habían tenido éxito, quizás demasiado éxito. Mientras que la cultura de los '60 todavía podía ser descrita en términos de una secuencia lógica de estilos (pop, cinético, minimalista, conceptual, op) o en términos de la oposición moderna arte/no arte, tales instrumentos conceptuales perdían efectividad frente a los años 70.

La situación en los ´70 parece caracterizarse por una máxima dispersión y diseminación de las prácticas artísticas, que trabajan sobre las ruinas del edificio moderno, sacándole ideas, saqueando su léxico y agregándole imágenes y motivos azarosamente elegidos a partir de culturas premodernas y no modernas, así como de la cultura de masas. No se abolieron, en realidad, todos los estilos modernos, sino que, como lo fraseó un critico, "éstos continúan teniendo una suerte de vía a medias en la cultura de masas",[26] en la publicidad, el diseño de las cubiertas de discos, de muebles y bienes cotidianos, en las ilustraciones de la ciencia ficción, las vidrieras, etc. Otro modo de decir esto seria que las técnicas, formas e imágenes modernistas o de vanguardia están ahora guardadas en la memoria cibernética de nuestra cultura. listas para el uso. Pero la misma memoria también almacena el arte premoderno y los códigos, géneros e imágenes de las culturas populares y de la cultura de masas. Queda por investigar hasta qué punto esta enorme capacidad de almacenamiento y procesamiento de la información afecta a los artistas y su obra. Pero algo parece evidente: la línea firme que separaba al modernismo "clásico" de la cultura de masas no es relevante para la sensibilidad crítica y artística posmoderna.

La exigencia categorial de segregación neta entre "alto" y "bajo" ha perdido su poder de persuasión y, en consecuencia, estamos en mejores condiciones para entender las presiones políticas y las contingencias históricas que dieron forma a las posiciones clásicas del modernismo. En mi opinión, el primer momento de lo que denominé la línea firme de división puede situarse en la era de Stalin y Hitler, cuando la amenaza de un control totalitario sobre toda la cultura forjó un elenco de estrategias defensivas par-a proteger a la alta cultura en general y no sólo al modernismo. Así, críticos conservadores como Ortega y Gasset afirmaban que la alta cultura debía ser protegida de la "rebelión de las masas". Y críticos de izquierda, como Adorno, insistían en que el arte verdadero es el que resiste su incorporación a la industria cultural capitalista, definida como la administración global de la cultura desde arriba. Incluso Lukács, el crítico de izquierda *par excellence* del modernismo, desarrolló su teoría del gran realismo burgués no al unísono, sino enfrentado con el dogma zdanovista del realismo socialista y su mortal práctica de la censura.

No es una coincidencia que la codificación occidental del modernismo como canon del siglo XX tuviera lugar en las décadas del '40 y '50, inmediatamente antes y durante la guerra fría. No reduzco las grandes obras del modernismo, a través de una simple critica ideológica de su función, a un dispositivo dentro de las estrategias culturales de la guerra fría. Quiero decir, más bien. que la era de Hitler, Stalin y la guerra fría produjeron versiones del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Adorno,[27] cuyas

[26] Edward Lucie-Smith, Art in the Seventies, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 11.

[27] Una lúcida discusión de la teoría de Greenberg sobre el arte moderno en su contexto histórico, puede leerse en T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, 9:1. septiembre de 1982, pp. 139-156. Una visión diferente sobre Greenberg, -en Ingeborg Hoesterey, "Die Moderne am Ende?", *Zéitschrift für Aesthetik und aligemeine Kunstwissenschaft* 29:2. 1984. Sobre la teoría adorniana del modernismo, véase Eugene Lunn, *Marxism and*

categorías estéticas no pueden ser totalmente escindidas de las presiones de ese período. Y es en este sentido, según creo, que la lógica del modernismo esgrimida por esos críticos ha llegado a ser un callejón sin salida, al postularse como rígida prescripción estética, tanto para la producción artística como para la evaluación crítica. Cuando la confrontación entre "mal" realismo socialista y "buen" arte del mundo libre comenzó a perder su peso ideológico, en la era de la *détente*, toda la relación entre modernismo y cultura de masas, así como el problema del realismo, pudo comenzar a frasearse de manera menos reificada. Este tópico surgió en los '60, por ejemplo en el pop art y las varias formas de literatura documental; pero sólo en los '70, se generalizó la actitud de los artistas que tomaban materiales y formas del universo cultural popular o de los *mass media* trabajándolos con estrategias modernistas o vanguardistas. El nuevo cine alemán representa esta tendencia, en especial los filmes de Rainer Werner Fassbinder, cuyo éxito en Estados Unidos podría explicarse precisamente en estos términos. Tampoco me parece una coincidencia que la diversidad de la cultura de masas fuera reconocida y analizada por los críticos que estaban tratando de apartarse del dogma moderno, que consideraba monolíticamente a toda la cultura de masas como Kitsch, psicológicamente regresivo y destructor de almas. Las posibilidades de la mezcla experimental de la cultura de masas y el modernismo pareció prometedora y produjo algunas de las más exitosas obras de arte y literatura de los '70. Innecesario es decir que también protagonizó fracasos.

Especialmente el arte, el cine, la escritura y la crítica hechos por mujeres y artistas pertenecientes a minorías, con su recuperación de tradiciones ocultas o mutiladas, su empeño en explorar las formas de la subjetividad basadas en el sexo o la raza y su negación a verse incluidos en canonizaciones estandarizadas, agregaron una nueva dimensión a la crítica del modernismo clásico y contribuyeron a la emergencia de formas de cultura alternativa. Por este camino, hemos logrado descubrir la relación imaginaria del modernismo con el arte africano y oriental, como un nexo profundamente problemático; y también comenzamos a percibir la literatura latinoamericana sin tener necesariamente que elogiarla por logros modernistas que sus escritores habrían aprendido naturalmente en Paris. La crítica feminista ha iluminado de manera renovada el canon modernista. Sin sucumbir a un esencialismo femenino, que es uno de los costados más problemáticos del feminismo, se descubrieron las determinaciones y obsesiones masculinas del futurismo Italiano, el vorticismo, el constructivismo ruso, la Neue Sachlichkeit o el surrealismo, que antes estaban obturadas. Los escritos de Marie Louise Fleisser e Ingeborg Bachmann, la pintura de Frida Kahlo, sin estas intervenciones sólo hubieran sido conocidos por un puñado de especialistas. Estas nuevas perspectivas, por supuesto, pueden ser interpretadas de muchos modos, y el debate sobre el sistema de sexos y la sexualidad, la autoría femenina y la masculina y la crítica de la lectura en literatura, aún no ha terminado, mientras que sus consecuencias en la construcción de una nueva imagen del modernismo todavía no han sido elaboradas.

A la luz de estos desarrollos, es desconcertante que la crítica feminista se haya abstenido de participar ampliamente en el debate sobre el posmodernismo, al considerarlo no pertinente a sus preocupaciones básicas. El hecho de que hasta ahora hayan sido críticos hombres los que encararon el problema de la modernidad/posmodernidad, sin embargo, no significa que no concierna a las mujeres. Diría –y en este punto mi acuerdo con Craig Owens[28] es total– que el arte, la literatura y la critica femeninas son una parte importante de la cultura posmoderna de los '70 y los '80, y demuestran la vitalidad de esa cultura. En verdad, existe también la sospecha de que el giro conservador de estos años tenga algo que ver con la emergencia socialmente significativa de varias formas de "otredad" en la esfera cultural que son percibidas, en conjunto, como amenaza a la estabilidad del canon y la tradición. Los intentos actuales de restaurar una versión 1950 del modernismo clásico apuntan en esa dirección. Y, en este contexto, la cuestión del neoconservatismo es políticamente central en el debate acerca de la posmodernidad.

Habermas y la cuestión del neoconservatismo

Tanto en los Estados Unidos como en Europa, el fin de los '60 asistió a la difusión del neoconservatismo y a la emergencia de una nueva constelación caracterizada por los términos posmodernismo y neoconservatismo. Aunque su relación no fue nunca del todo expuesta, la izquierda los

---

modernism, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1982: Peter Bürger, Vermittiung-Rezeption-Funktiort, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1979; Burkhardt Lindner y W. Martion Lüdke, comps., *Maetrialen sur ãesthetischen Theory: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1980. Puede consultarse también mi articulo "Adorno en Reverse: from Hollywood to Richard Wagner", *New German Critique*, 29, 1983, pp. 8-38.

[28] Véase Craig Owens, "The Discourse of Others", en Hal Foster, comp., *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 65-90 (hay una traducción castellana).

consideró mutuamente compatibles e incluso idénticos, argumentando que el posmodernismo era un arte afirmativo que podía coexistir pacíficamente con el neoconservatismo cultural y político. Hasta hace muy poco, la cuestión de lo posmoderno no era encarada seriamente por la izquierda,[29] sin mencionar a los tradicionalistas de la academia o el museo para quienes no hay nada nuevo bajo el sol desde la aparición del modernismo. La ironía de izquierda respecto del posmodernismo formaba sistema con su critica orgullosa y dogmática de los impulsos contraculturales de la década del '60. Durante gran parte de la década siguiente, los rumores de los '60 eran, para la izquierda, un pasatiempo, aunque Daniel Bell los considerara su evangelio.

En la actualidad, no hay duda de que gran parte de lo que fue considerado posmodernismo en los '70 era, en verdad, afirmativo, no crítico, y, especialmente en literatura. muy parecido al modernismo que tan abiertamente repudiaba. Pero no todo era afirmativo, y descartar al posmodernismo como síntoma de la cultura capitalista en su etapa de declinación es reduccionista, ahistórico y demasiado parecido al ataque lukacsiano contra el modernismo. ¿Es posible hacer distinciones tan netas como para sostener, todavía hoy, que el modernismo es la única forma válida del "realismo"[30] de este siglo, el único arte adecuado a la *condition moderne*, reservando, al mismo tiempo, los mismos epítetos (inferior, decadente, patológico) para el posmodernismo? ¿No es curioso que muchos de los críticos que mantienen esta diferenciación sean los primeros en aclarar que en el modernismo está todo y que no hay nada nuevo en el posmodernismo?

Para no ser los Lukács de la actualidad y oponer un "buen" modernismo a un "mal" posmodernismo, deberíamos tratar de rescatar a lo posmoderno de su colusión con el neoconservatismo, allí donde esta operación parezca posible. Deberíamos también reflexionar sobre si el posmodernismo no encierra contradicciones productivas y un potencial oposicional y crítico. Si lo posmoderno es una condición histórica y cultural (no importa cuán incipiente), entonces, las prácticas y estrategias oposicionales deberían ser ubicadas en el *interior* del posmodernismo, claro que no en sus fachadas relucientes, pero tampoco en un hipotético ghetto de arte ´progresiva´ y 'correcta'. Así como Marx analizó dialécticamente la cultura de la modernidad en sus dos aspectos, progresivo y destructivo,[31] la cultura de la posmodernidad debería ser captada en sus logros y sus pérdidas, en sus promesas y sus perversiones. Podría ser una característica de lo posmoderno el hecho de que la relación entre progreso y destrucción de formas culturales, entre tradición y modernidad ya no puede ser hoy entendida como lo hizo Marx en el alba de la cultura moderna.

Fue, naturalmente, Jürgen Habermas quien, por primera vez, planteó el problema de la relación del posmodernismo con el neoconservatismo de un modo teórica e históricamente complejo. Es curioso que el efecto de las tesis de Habermas, que identificaban lo posmoderno con diversas formas de neoconservatisrno, reforzara los estereotipos de izquierda en lugar de fisurarlos. En la conferencia pronunciada en la entrega del Premio Adorno,[32] que se ha convertido en un punto central del debate, Habermas criticó a la vez al conservatismo (viejo, neo y joven) y al posmodernismo por no responder a las exigencias culturales en el capitalismo tardío, ni a los éxitos y fracasos del modernismo. Significativamente, la noción habermasiana de modernidad (la modernidad que desea ver continuada y completada) está purificada de los impulsos nihilistas y anarquistas del modernismo, del mismo modo que sus oponentes, por ejemplo Lyotard,[33] están decididos a borrar del posmodernismo estético todo rastro de modernidad ilustrada que. provenga del siglo XVIII, precisamente allí donde Habermas encuentra una base para pensar la noción de cultura moderna. Más que resumir una vez más las diferencias teóricas entre Habermas y Lyotard –tarea que Martín Jay ha realizado admirablemente en un artículo sobre "Habermas and Modernism"[34] quisiera señalar la importancia del contexto, alemán para las reflexiones de Habermas, importancia que a menudo queda ocluida en el debate norteamericano, dado que Habermas mismo se refiere a ella sólo de paso.

---

[29] Las cosas han comenzado a cambiar con las últimas contribuciones de Jameson y The *Anti-Aesthetic* de Hal Foster.

[30] Por supuesto, los que sostienen este punto de vista no pronunciarían la palabra "realismo", porque está manchada por tradicionales asociaciones con "reflejo", "representación" y transparencia de la realidad. Pero el poder persuasivo de la doctrina moderna debe mucho a la idea subyacente de que sólo el arte y la literatura modernas se adecuan a nuestra época.

[31] Una obra que se mantiene en la órbita de la noción marxista de modernidad, vinculada a los impulsos políticos y culturales de los '60 es *All that is solid melts into air*, de Marshall Berman, Nueva York Simon and Schuster, 1982.

[32] Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", en *New German Critique*, 22, 1981, pp. 3-14. Incluido por Hal Fosteren *The Anti-Aesthetic*.

[33] Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", en *The Postrnodern Condition*, Minneapolis, Univesity of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82.

[34] Martin Jay. "Habermas and Modernism", en *Praxis International*, 4:1, abril de 1984, pp. 1-4. Ver en el mismo número, Richard Rorty, -Habermas and Lyotard on Postmodernism", pp. 32-44.

El ataque habermasiano a los conservatismos posmodernos tuvo lugar en la *Tendenzwede* de mediados de los '70, esa ola conservadora que afectó a varias naciones occidentales. Podríamos citar análisis del neoconservatismo americano sin tener siquiera que desarrollar el tema de que las estrategias neoconservadoras, en orden a reimplantar una hegemonía cultural y borrar los efectos de los '60 en la vida política y cultural, son muy parecidas a las de Alemania Federal. Pero las contingencias nacionales de los argumentos habermasianos son igualmente importantes. Escribía en el momento final de un importante desarrollo de la vida política y cultural alemana, que comenzaba a aplacarse en los '70, produciendo desilusiones tanto respecto de las esperanzas utópicas como de las promesas concretas de los procesos de 1968 y 1969. En contra de un cinismo creciente, que luego fue brillantemente diagnosticado y criticado en *Kritik der zynischen Vernunft*, por Peter Sloterdijk, como "falsa conciencia ilustrada",[35] Habermas trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón iluminista, especialmente en contra de quienes están dispuestos a confundir razón y dominación, en la confianza de que al abandonar la razón nos liberaremos de la dominación. Todo el proyecto habermasiano de una teoría social critica se mueve en. torno de la defensa de una modernidad iluminada, que no es idéntica al modernismo estético de la crítica y la historia del arte. Se encara directamente con el conservatismo político (neo o viejo) y con lo que percibe, de manera no diferente a la de Adorno, como la irracionalidad cultural de un esteticismo posnietzscheano, corporizado en el surrealismo y en gran parte de la teoría francesa contemporánea. La defensa de la ilustración es, en Alemania, un intento de fracturar a la reacción de derecha.

Durante la década del '70. Habermas observó de qué modo el arte y la literatura alemanas abandonaban los compromisos políticos explícitos de la década anterior (muchas veces mentada, en Alemania, como "segunda ilustración"); de qué modo la autobiografía y los *Erfahrungstexte* reemplazaban los experimentos documentales en narrativa y teatro, cómo la poesía y el arte políticos cedían el paso a una nueva subjetividad, un nuevo romanticismo y una nueva mitología; de qué modo una nueva generación de estudiantes y jóvenes intelectuales se aburrían de la teoría, la política de izquierda y las ciencias sociales, prefiriendo acudir a las revelaciones de la etnología y el mito. Aunque Habermas no se refiera directamente al arte y la literatura de los '70 –con excepción de las últimas obras de Peter Weiss, que son, en sí mismas, excepcionales– no parece arriesgado concluir que interpreta este cambio cultural a la luz de la *Tendenzwede* política. Quizás su caracterización de Foucault y Derrida cómo jóvenes conservadores sea tanto una respuesta a los desarrollos culturales en Alemania como a los teóricos franceses mismos. Tal hipótesis podría basarse en el hecho de que, desde fines de los 70 algunas formas de la teoría francesa influyeron mucho en las subculturas de Berlín y Frankfurt, sobre la generación más joven que se había alejado de la teoría política construida en Alemania.

Habermas sólo debía dar un pequeño paso para concluir que el arte posmoderno y la posvanguardia se adaptaban demasiado bien a las diferentes formas de conservatismo, predicando el abandono del proyecto emancipatorio de la modernidad.

Habermas se preguntaba: ¿de qué manera se relacionan el posmodernismo y el modernismo tardío? ¿cómo se vinculan el conservatismo político, el eclecticismo y el pluralismo cultural, la tradición, la modernidad y la antimodernidad en la cultura occidental contemporánea? ¿hasta qué punto la formación cultural y social de los '70 puede ser caracterizada como posmoderna? Y, más aún, ¿en qué medida es el posmodernismo una rebelión contra la razón y el iluminismo, y cuándo tales rebeliones se convierten en reaccionarias? Esta última pregunta aparece, sin duda, cargada con el peso de la historia alemana reciente. Comparativamente, las perspectivas americanas usables sobre el posmodernismo quedan muy a menudo, completamente vinculadas a cuestiones de estilo y de poética; las pocas veces que se mencionan teorías sobre la sociedad posindustrial, se lo hace recordando que cualquier forma de pensamiento marxista o neomarxista es sencillamente obsoleta. El debate norteamericano incluye, esquemáticamente, tres posiciones. El posmodernismo es descartado como engaño, al tiempo en que se sigue sosteniendo al modernismo como verdad universal, punto de vista que refleja opiniones de los años '50. O el modernismo es condenado por su elitismo y. el posmodernismo alabado por su populismo, perspectiva propia de los '60. O finalmente, la proposición típica de los '70 de que "todo vale", que representa la cínica versión del consumidor capitalista de que "nada anda", pero que, por lo menos, reconoce que tampoco funcionan las viejas dicotomías. No es necesario agregar que ninguna de estas posiciones alcanzaron el nivel de los interrogantes habermasianos.

---

[35] Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Los primeros dos capítulos del libro aparecen en *New German Critique*, 33, 1984. Sloterdijk trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón, por caminos muy diferentes de los de Habermas, caminos que, en verdad, podrían denominarse posmodernos. Una breve e incisiva discusión de la obra de Sloterdijk, publicada en Inglés, es Leslie Adelson, "Against: the Enlightenment: A Theory with Teeth for the 1980s'", *German Quaterly*, 57:4, 1984, pp. 625-631.

Sin embargo, hay problemas, no tanto en las preguntas suscitadas por Habermas, como en algunas de las respuestas que propone. Así, su ofensiva contra Foucault y Derrida fue respondida con fuego graneado desde los cuarteles posestructuralistas, donde se invirtió la acusación y Habermas fue tachado de conservador. En este punto, el debate se redujo muy rápido a una pregunta tonta: "Espejito, espejito del vestidor, ¿quién de nosotros es el menos conservador?". Y, sin embargo. la batalla de "los frankfurters contra las French fries" como alguna vez dijo Rainer Nägele, es interesante porque ilumina dos versiones completamente diferentes de la modernidad. La visión francesa comienza con Nietzsche y Mallarmé, vecina, por lo tanto, con lo que la crítica describe con el rótulo de modernismo. La modernidad para los franceses es, en primer lugar, aunque no de manera exclusiva, una cuestión estética vinculada con las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje y de otras formas de representación. Para Habermas, en. cambio, la modernidad se remonta a las mejores tradiciones del iluminismo, a las que él trata de rescatar y transcribir en el discurso filosófico actual bajo nuevas modalidades. En esto, Habermas se diferencia por completo de la generación anterior de la escuela de Frankfurt, de Adorno y Horkheimer quienes, en *Dialéctica del iluminismo*, desarrollaron una perspectiva sobre la modernidad mucho más próxima a la teoría francesa que a Habermas. Pero, aunque Adorno y Horkheimer juzgaron al iluminismo de manera mucho más pesimista que Habermas,[36] mantuvieron en pie una noción sustantiva de razón y subjetividad, abandonadas por la mayor parte de la teoría francesa. Es probable que, en el contexto del discurso francés, se identifique simplemente al iluminismo con la historia de terror y cárcel que va desde los jacobinos, vía los *métarécits* de Hegel y Marx. hasta el gulag. Creo que Habermas rechaza este punto, juzgándolo correctamente como limitado y, desde una perspectiva política, peligroso. Auschwitz, en verdad, no fue resultado de un exceso de razón iluminista –aunque estuviera organizado como una perfecta y racional fábrica de muerte– sino de un antiluminismo violento, una afectividad antimoderna, que explotó a la modernidad para sus propios fines. Al mismo tiempo, la caracterización de Habermas de la visión francesa posnietzscheana de la *modernité*, como sólo antimoderna o, lo que da lo mismo, posmoderna, implica un juicio demasiado estrecho sobre la modernidad, por lo menos en lo que concierne a la estética.

En el barullo de la ofensiva habermasiana a los posestructuralistas franceses, los neoconservadores europeos y norteamericanos fueron olvidados; por eso me parece que tenemos que considerar lo que éstos dicen sobre el posmodernismo. La respuesta es bastante simple y directa: lo rechazan y piensan que es peligroso. Dos ejemplos: Daniel Bell, cuyo libro sobre la sociedad posindustrial ha sido profusamente citado por los defensores del posmodernismo como portador de pruebas sociológicas, niega al posmodernismo considerándolo una peligrosa popularización de la estética modernista. El modernismo según Bell tiene como único objetivo el placer estético, la gratificación inmediata y la intensidad de la experiencia, que promueven hedonismo y anarquismo. Esta versión torcida del modernismo aparece bajo la maldición de los "terribles" años '60 y no puede compatibilizarse del todo con el modernismo austero de Kafka, Schönberg o T. S. Eliot. De todos modos, Bell ve al modernismo como algo parecido a depósitos sociales de basura química que, durante los '60, comenzaron a desbordar contaminando el tronco central de la cultura y polucionándolo hasta su misma médula. En última instancia, afirma Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, el modernismo y el posmodernismo son ambos responsables de la crisis capitalista contemporánea.[37] ¿Bell, un posmodernista? Por supuesto que no en el sentido estético, porque, en verdad, comparte con Habermas el rechazo a la tendencia nihilista y esteticista de la cultura moderna/posmoderna. Pero, en sentido político amplio, Habermas puede tener razón. Porque la crítica de Bell a la cultura capitalista contemporánea está impulsada por una visión de la sociedad en la cual los valores y las normas de la vida cotidiana no sean infectados por el modernismo estético, una sociedad que, en el esquema de Bell, podría llamarse posmoderna. De todas formas, tales reflexiones sobre el neoconservatismo como forma de un posmodernismo antiprogresivo y antiliberal, no son lo que deseo considerar, porque la fuerza del campo estético posmoderno impide que un neoconservador ni siquiera sueñe en identificar su proyecto como posmoderno.

Por el contrario, los neoconservadores culturales aparecen como los últimos campeones del modernismo. Así en el editorial del primer número de *The New Criterion* y en el artículo que lo acompaña, titulado "*Postmodern: Art and Culture in the l980s*",[38] Hilton Kramer rechaza lo posmoderno y lo

[36] Véase Jürgen Habermas, "The Entwinement of Myth and Enlightenment; *Reading Dialectic of Enlightenment*", *New German Critique*, 26, 1982, pp.13-30.

[37] Hay, por supuesto, otra línea de argumentación en el libro que *efectivamente* vincula la crisis de la cultura capitalista con el desarrollo económico, pero pienso que, como resumen de la postura polémica de Bell, la descripción realizada es válida.

[38] Editorial, "A Note on the *New Criterion*", *The New Criterion*, 1, septiembre de 1982, pp. 1-5; y Hilton Kramer, "Postmodern: Art and Culture in the l980s", *Ibíd*., pp. 36-42.

contrapone a una nostálgica propuesta de restaurar las exigencias modernas de calidad. Al margen de las diferencias entre Bell y Kramer, su posición respecto del posmodernismo es idéntica. En la cultura de los '70 sólo perciben la pérdida de calidad, la disolución de la imaginación, la decadencia de los patrones de valor, el triunfo del nihilismo. Pero la historia del arte no está en su agenda. Su agenda es política. Bell afirma que el "posmodernismo mina la estructura social, porque afecta el sistema de recompensas psíquico-motivacionales que la sustenta".[39] Kramer ataca la politización de la cultura que, en su opinión, los '70 habrían heredado de los '60, como "un asalto insidioso al espíritu". Y como Rudi Fuchs y Documenta, quiere encerrar el arte en el armario de la autonomía y la seriedad "alta", donde está destinada a defender el nuevo órgano de la verdad. Hilton Kramer, ¿posmodernista? No, Habermas se equivocó al trazar un nexo entre posmodernismo y neoconservatismo, aunque, nuevamente, la situación es más compleja de lo que parece. Para Habermas, modernidad significa crítica, iluminismo y emancipación humana y no está dispuesto a cuestionar su impulso político, porque hacerlo implicaría terminar para siempre con una política de izquierda. Por el contrario, la defensa neoconservadora, realizada por Hilton Kramer, del modernismo, por la que se lo priva de su filo contestatario podría aparecer como posmoderna, en el sentido de antimoderna. Lo que está en juego no es, en absoluto, si los clásicos del modernismo son o no grandes obras de arte. Sólo un tonto diría que no lo son. Pero surge un problema cuando su grandeza está jugada como modelo insuperable y utilizada para ahogar toda producción artística contemporánea. Cuando eso ocurre, el modernismo está al servicio del resentimiento antimoderno, figura del discurso que tiene una larga historia en las múltiples *querelles des anciens et des modernes.*

El único punto en el cual Habermas puede estar seguro de la aprobación neoconservadora, reside en su ofensiva contra Foucault y Derrida. Dicha aprobación, de todos modos, reposa sobre la seguridad de que Foucault y Derrida no sean vinculados al conservatismo. Y, sin embargo, Habermas no estaba equivocado al vincular la problemática posmoderna con el posestructuralismo. Más o menos desde el fin de los '70, los debates sobre el posmodernismo estético y la critica posestructuralista se han cruzado, en Estados Unidos. La incesante hostilidad neoconservadora tanto hacia el posestructuralismo como hacia el posmodernismo no prueban esto, pero es ciertamente sugerente. Así, el número de febrero de 1974 de *The New Criterion* contiene un informe de Hilton Kramer sobre la convención de los cien años de la *Modern Language Association*, realizada en diciembre en Nueva York, cuyo polémico título es "The MLA Centennial Follies". El principal blanco es precisamente el posestructuralismo francés y su traducción norteamericana. Pero el punto no es la calidad o la ausencia de calidad en las ponencias de la convención. Una vez más, la cuestión es política. Deconstrucción, crítica feminista, critica marxista entran en el montón de los extranjeros indeseables, que han subvertido la vida intelectual norteamericana a través de las instituciones académicas. Leyendo a Kramer, podría creerse que se acerca un apocalipsis cultural y nadie se sorprendería si Kramer comienza a reclamar la imposición de una cuota para las importaciones de teorías foráneas.

¿Qué puede concluirse, entonces, de estas escaramuzas ideológicas para una descripción del posmodernismo? En primer lugar, que Habermas tuvo y no tuvo razón acerca de la alianza de conservatismo y posmodernismo: para resolverlo es necesario identificar si lo que está en discusión es la versión política neoconservadora de una sociedad posmoderna liberada de toda subversión estética (es decir hedonística, ya sea moderna o posmoderna) o si se trata de poner el eje en la estética moderna propiamente dicha. En segundo lugar, Habermas y los neoconservadores tienen razón cuando insisten en que el posmodernismo no es tanto una cuestión de estilo como una cuestión política y cultural en sentido amplio. El lamento neoconservador acerca de la politización de la cultura desde los años '60 sólo logra ser irónico en este contexto, en la medida en que ellos mismos tienen una concepción política de la cultura. En tercer lugar, los neoconservadores no se equivocan al señalar continuidades entre la cultura oposicional de los '60 y la de los '70. Pero su fijación obsesiva en los años '60, que tratan de expulsar de los libros de historia, los enceguece ante las diferencias y la novedad de la escena cultural de los '70. Y, en cuarto lugar, la ofensiva de Habermas contra el posestructuralismo y los neoconservadores norteamericanos plantea la cuestión sobre la actitud a tomar frente a la fascinante trama de posestructuralismo y posmodernismo, fenómeno mucho más relevante en los Estados Unidos que en Francia. Retomaré ahora esta cuestión al analizar el discurso crítico del posmodernismo norteamericano en las décadas del '70 y el '80.

[39] Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, p. 54.

Posestructuralismo: ¿moderno o posmoderno?

La hostilidad neoconservadora hacia el posmodernismo y el posestructuralismo es insuficiente para establecer un vínculo sustantivo entre ambos; incluso la dificultad de establecerlo puede ser mayor de lo que aparece a primera vista. Desde los últimos años de la década del '70, emergió, ciertamente, un consenso acerca de que así como el posmodernismo representaría la "vanguardia" actual en el arte, el posestructuralismo sería su equivalente en la "teoría crítica".[40] Tal paralelo se apoya en las teorías y prácticas de la textualidad y la intertextualidad, que tornan más borroso el límite entre texto crítico y literario; desde este punto de vista. no es extraño que los nombres de los *tres à penser* franceses se repitan con sorprendente regularidad en el discurso sobre lo posmoderno.[41] En un nivel de superficie, el paralelo parece obvio. Tal como el arte y la literatura posmodernas han ocupado el lugar del modernismo, en tanto tendencias más importantes de nuestra época, así la crítica posestructuralista ha superado los logros de su gran predecesor, el New Criticism. Y tal como los New Critics, según cuenta la historia, defendieron el modernismo, el posestructuralismo –como una de las más vitales fuerzas de la vida intelectual en los '70– debe aliarse con el arte y la literatura de su época, es decir: el posmodernismo.[42] En realidad, esta línea de razonamiento, prevaleciente aunque no siempre explícita, nos da un primer dato acerca de qué modo el posmodernismo todavía vive a la sombra de los modernos. Ya que no hay razón teórica ni histórica para convertir el sincronismo del New Criticism con el modernismo clásico en norma o dogma. La mera simultaneidad de formaciones discursivos artísticas o críticas no significa *per se* que éstas deban superponerse, a menos que los límites entre ambas sean intencionalmente cruzados, como sucede en la literatura modernista y posmodernista y en el discurso posestructuralista.

Y sin embargo, aunque el posmodernismo y el posestructuralismo norteamericanos se superpongan y mezclen, están muy lejos de ser idénticos y ni siquiera homólogos. No pongo en duda que el discurso teórico de los '70 causó un impacto profundo sobre la obra de gran número de artistas tanto en Europa como en los Estados Unidos. Lo que sí parece discutible es el modo según el cual este impacto es definido, automáticamente en el caso de los Estados Unidos, como posmoderno y, en consecuencia, absorbido dentro de la órbita del discurso crítico que subraya las rupturas radicales y la discontinuidad. En realidad, tanto en Francia como en Estados Unidos, el posestructuralismo está mucho más. cerca del modernismo de lo que habitualmente admiten los defensores del posmodernismo. La distancia que existe entre el discurso del New Criticism y el posestructuralismo (constelación ésta que es pertinente en los Estados Unidos, pero no en Francia) no es igual a la que separa modernismo y posmodernismo. En mi opinión, el posestructuralismo es, en primer lugar, un discurso de y sobre el modernismo,[43] y si queremos descubrir lo posmoderno en el posestructuralismo, deberá buscarse en las modalidades según las que diferentes formas de posestructuralismo abrieron nuevas problemáticas ante el modernismo, reinscribiéndolo en las formaciones discursivas de nuestra época.

Quisiera agregar algo más sobre la idea de que el posestructuralismo puede ser percibido como teoría del modernismo. Me limitaré aquí a algunos puntos relacionados con mi análisis de la constelación modernismo/posmodernismo de los '60 y '70; principalmente en lo que concierne al esteticismo y la cultura de masas, a la subjetividad y a los sexos.

---

[40] Uso el término "teoría crítica" como es hoy corriente, en referencia a una cantidad de perspectivas teóricas e interdisciplinarias en humanidades. En un comienzo, Teoría Crítica era un término mucho más restringido, referido a la teoría de la escuela de Frankfurt, desde 1930. Hoy, sin embargo, la teoría crítica de la escuela de Frankfurt es sólo una parte de. un campo en expansión de teorías críticas. y ello, en última instancia, favorecerá su reinscripción en el discurso critico contemporáneo.

[41] Lo mismo no sucede a la inversa. Los practicantes norteamericanos de la deconstrucción no están muy ansiosos por entrar en el debate sobre lo posmoderno. En verdad, los deconstruccionistas americanos, en la línea de De Man, no están dispuestos a proponer diferenciaciones entre modernidad y posmodernidad. Cuando De Man se plantea directamente el problema de la modernidad, como en su ensayo fundamental "Literary History and Literary Modernity", en *Blindness and Insight*, proyecta hacia el pasado rasgos y perspectivas del modernismo, de modo tal que, en última instancia, toda literatura se convierte, en esencia, en moderna.

[42] Una nota de precaución se vuelve necesaria aquí. El término posestructuralismo se ha convertido en algo tan amorfo como "posmodernismo" y abarca un abanico de perspectivas teóricas bastante distintas. A los efectos de lo que quiero plantear, las diferencias pueden ser provisoriamente puestas entre paréntesis, para enfocar algunas similaridades entre los proyectos posestructuralistas.

[43] Esta zona de mi planteo se inspira en el trabajo sobre Foucault de John Rajchman, "Foucault, or the Ends of Modernism", October, 24, 1983, pp. 37-62; y en la discusión de Derrida como teórico del modernismo realizada por Jochen Schulte-Sasse, en su introducción a Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*.

Si es verdad que la posmodernidad es una condición histórica suficientemente diferenciada de la modernidad, es sorprendente comprobar con qué profundidad el discurso crítico posestructuralista –con sus obsesiones con la escritura, la alegoría, la retórica y su desplazamiento de la revolución poética a la estética– está hundido en esa misma tradición moderna a la que, por lo menos desde la perspectiva americana, superaría. Una y otra vez, los escritores y críticos posestructuralistas norteamericanos privilegian la innovación estética y el experimento; apuestan a la autorreflexividad no del autor-sujeto sino del texto; excluyen a la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte y de su recepción, y construyen una nueva autonomía, basada sobre la prístina noción de textualidad, un nuevo arte por el arte, que parece el único posible después del fracaso del compromiso. La perspectiva de que el sujeto se constituye en el lenguaje y de que nada existe fuera del texto, privilegia a la estética y la lingüística, a las que el esteticismo promovió siempre para fundar sus pretensiones imperiales. La lista de "no va más" (realismo, representación, subjetividad, historia, etc.) es tan larga en el posestructuralismo como lo fue en el modernismo, y muy parecida.

Varios ensayos recientes han denunciado la domesticación norteamericana del posestructuralismo francés.[44] Me parece insuficiente declamar que, en la transferencia a los Estados Unidos de la teoría francesa, ésta perdió el filo que tenía en Francia. Aun en Francia, las implicaciones políticas de ciertas formas de posestructuralismo son objeto de un álgido debate.[45] No sólo las presiones institucionales de la crítica literaria norteamericana despolitizaron a la teoría francesa; la tendencia esteticista dentro del posestructuralismo le abrió camino a su particular recepción americana. No es casual que el corpus políticamente más débil de la escritura francesa (Derrida y el último Barthes) haya sido privilegiado en los departamentos de literatura de Estados Unidos, en detrimento de proyectos más tensionados políticamente, como los de Foucault, Baudrillard, Kristeva y Lyotard. Pero incluso en la teoría francesa más autoconsciente desde el punto de vista político, la tradición del esteticismo moderno –mediada por una lectura selectiva de Nietzsche– es una presencia tan poderosa que la noción de una ruptura radical entre lo moderno y lo posmoderno no tiene mucho sentido. Sorprende además que, pese a las diferencias apreciables entre los varios proyectos posestructuralistas, ninguna aparece sostenida, de manera sustancial, por obras de arte posmodernistas. Casi nunca se refieren a obras posmodernistas. Este dato, en sí mismo, no debilita el poder de la teoría. Pero se produce una especie de doblaje fallido allí donde el lenguaje posestructuralista no se sincroniza con los movimientos de los labios del cuerpo posmoderno. No hay duda de que el centro del escenario de la teoría critica está ocupado por los modernistas "clásicos": Flaubert, Proust y Bataille, en Barthes; Nietzsche y Heidegger, Mallarmé y Artaud, en Derrida; Nietzsche, Magritte, Bataille, en Foucault; Mallarmé, Lautréamont, Joyce y Artaud, en Kristeva; Freud, en Lacan; Brecht, en Althusser y Macherey y así *ad infinitum*. Los enemigos todavía son el realismo y la representación, la cultura de masas y la estandarización, la gramática, la comunicación y las presiones, hipotéticamente todopoderosas, del Estado moderno.

Me parece que deberíamos comenzar a considerar la idea de que, más que proporcionar una *teoría de la posmodernidad* y un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos propone, en primer lugar, una *arqueología de la modernidad*, una teoría del modernismo en su época de agotamiento. Es como si el potencial creador del modernismo hubiera migrado a la teoría y alcanzado plena autoconciencia en el texto posestructuralista: la lechuza de Minerva abre sus alas a la caída de la tarde. El posestructuralismo proporciona una teoría del modernismo caracterizado como *Nachträglichkeit*, tanto en el sentido histórico como psicoanalítico. Pese a sus nexos con la tradición esteticista del modernismo, practica una lectura de éste sustancialmente distinta de la realizada por los News Critics, por Adorno y por Greenberg. Ya no se trata del modernismo de "la hora de la angustia", el modernismo torturado y ascético de Kafka, el modernismo de la negatividad y la alienación, la ambigüedad y la abstracción. el modernismo de la obra cerrada. Se trata, más bien, de un modernismo juguetón en sus transgresiones, que teje infinitamente la trama textual, un modernismo confiado en su rechazo de la representación y la realidad, en su negación del sujeto, la historia y el sujeto de la historia; un modernismo dogmático en su refutación de la presencia y en su interminable elogio de la falta y la ausencia, de los desplazamientos y las huellas que engendran, hipotéticamente, no angustia, sino, en términos de Barthes, *jouissance, bliss, goce*.[46]

Pero, si el posestructuralismo puede ser visto como el *revenant* del modernismo bajo el manto de la teoría, entonces es esto precisamente lo que lo hace posmoderno. Se trata de un posmodernismo que se

[44] Jonathan Arac. Wlad Godzich, Wallace Martin, comps., *The Yale Critics: Decontruction in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

[45] Véase el artículo de Nancy Fraser en *New German Critique*, 33, 1984.

[46] En inglés el término *jouissance* se traduce por *bliss*, que no conserva las connotaciones corporales y hedonísticas de la palabra francesa.

produce no como rechazo del modernismo. El dilema del modernismo residió en su incapacidad, pese a sus buenas intenciones, de armar una crítica eficaz de la modernización burguesa. El destino de las vanguardias históricas prueba de qué modo el arte moderno, incluso cuando se aventuraba más allá del arte por el arte, terminaba retrocediendo hacia el reinado de lo estético. Así, el gesto posestructuralista, en la medida en que abandonó toda pretensión de crítica que supere los juegos de lenguaje, o la dimensión epistemológica y estética, parece por lo menos plausible y lógico. En verdad, libera al arte y la literatura de su carga de responsabilidades –cambiar la vida, la sociedad, el mundo– que provocaron el naufragio de las vanguardias, aunque continuaron vivas, en Francia durante los años '50 y '60, corporizadas en Jean. Paul Sartre. Así considerado, el posestructuralismo parece concluir el destino del proyecto moderno, que, aun en los casos en que se limitara a la esfera estética, mantuvo siempre la ambición de redimir a la vida moderna a través de la cultura. En el corazón de la condición posmoderna está la idea de que tales visiones hoy son insostenibles; y ello debilitaría el intento posestructuralista de recuperar el modernismo estético hacia fines del siglo XX. De todos modos, algo suena a falso cuando el posestructuralismo se presenta, como sucede en los Estados Unidos, como la última "vanguardia" de la crítica, asumiendo irónicamente, en una *Selbstvertãndnis* institucional, una postura teleológica cuya crítica ya ha realizado.

Pero aun donde esta pretensión de vanguardismo académico no sea el tema, podemos preguntarnos si la autolimitación, teóricamente fundada, de ceñirse al lenguaje y la textualidad, no ha sido un precio demasiado alto; y si esta autolimitación (con todo lo que implica) no es la causa de que el modernismo posestructuralista parezca una atrofia del viejo estetic ismo más que su transformación innovadora. Y digo atrofia, porque el esteticismo de fin de siglo europeo todavía esperaba fundar un reino de la belleza, opuesto a lo que percibía como las vulgaridades de la vida burguesa, un paraíso artificial totalmente hostil a las políticas oficiales y al chauvinismo conocido en Alemania como *Hurrapatriotismus*. Esta función alternativa y oposicional del esteticismo, sin embargo, no pudo mantenerse cuando el capitalismo absorbió lo estético bajo una forma mercantil en el diseño, la publicidad y el packaging. En la era de la estética-mercancía, el esteticismo es cuestionable tanto en su poder alternativo como en sus tácticas de hibernación. Insistir en la función opositiva de la *écriture* y la ruptura de los códigos lingüísticos en un momento en que cualquier publicidad baraja estrategias domesticadas del vanguardismo y el modernismo, me parece repetir la sobreestimación de la función transformadora del arte en la sociedad, que es el rasgo del viejo modernismo. A menos que la *écriture* sea practicada como un juego de cuentas de vidrio en un aislamiento feliz, resignado o cínico respecto de la esfera que los no iniciados siguen llamando realidad.

Considérese el último Roland Barthes.[47] *El placer del texto* se ha convertido en una fórmula canónica del posmodernismo para muchos críticos americanos, que prefieren olvidar que, hace veinte años, Susan Sontag había proclamado una erótica del arte destinada a reemplazar el rígido programa de la interpretación académica. Sean cuales sean las diferencias entre la *jouissance* de Barthes y la erótica de Sontag (las rigideces del New Criticism y del estructuralismo son sus respectivos *Feindbilder*), el gesto de Sontag, en ese momento, era bastante radical, precisamente porque insistía en la presencia y en la experiencia sensual de los hechos culturales; también porque afectaba un código social legitimado cuyos valores fundantes eran la objetividad, la distancia, la frialdad y la ironía; y porque inauguraba la huida de los elevados horizontes de la alta cultura hacia las fronteras del pop y el camp.

Barthes, por su parte, se ubica en la seguridad de la alta cultura y el canon modernista, manteniéndose equidistante de la derecha reaccionaria, que promueve placeres antiintelectuales y el placer del intelectualismo, y de la izquierda aburrida que se inclina por el saber, el compromiso, el combate y el desdén del hedonismo. La izquierda pudo haber olvidado, como dice Barthes, los cigarros de Marx y Brecht.[48] Pero, aunque los cigarros sean significativos del hedonismo, Barthes se olvida de la inmersión constante y consciente de Brecht en la cultura popular y de masas. La distinción muy antibrechtiana entre *plaisir* y *jouissance*, que Barthes hace y deshace,[49] reitera uno de los tópicos más gastados de la estética moderna y de la cultura burguesa en sentido amplio: existen los bajos placeres de la *canaille*, por ejemplo la cultura de masas; y la *nouvelle cuisine* del placer del texto y de la *jouissance.* Barthes mismo describe la *jouissance* como "práctica de mandarines",[50] como un retiro consciente; y se refiere a la cultura de masas con los términos más simplificadores, tales como "pequeño burgués". De este modo la *jouissance* depende de la

[47] No quiero reducir a Barthes a las posiciones de sus últimas obras. Sin embargo. el éxito americano de su obra permite tratarlo como un síntoma o. si se quiere, una "mythologie".
[48] Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
[49] Véase Tania Modleski, "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory", ponencia presentada en una conferencia sobre cultura de masas, Center for Twentieth Century Studies, Univesidad de Winsconsin, abril de 1984.
[50] Barthes, *op. cit*

adopción de una perspectiva tradicional sobre la cultura de masas, compartida con la derecha y la izquierda, que Barthes rechaza al unísono.

Esto se hace aun más explícito cuando llegamos al siguiente pasaje de *El placer del texto*. "La forma bastarda de la cultura de masas es una repetición humillada: contenidos, esquemas ideológicos, contradicciones borrosas se repiten, cambiando las formas superficiales: nuevos libros, nuevos programas, nuevas películas, nuevos objetos, pero siempre el mismo significado".[51] Palabra por palabra, tales afirmaciones fueron escritas por Adorno en los años '40. Pero en el caso de Adorno, todo el mundo concuerda en que se trata de una teoría del modernismo y no del posmodernismo. ¿O no? Dado el voraz eclecticismo del posmodernismo, últimamente se ha puesto de moda incluir a Adorno y Benjamin en el canon posmodernista *avant la lettre*. en verdad un sorprendente caso de textos que se escriben a sí mismos sin la interferencia de ninguna conciencia histórica. Y sin embargo, la proximidad de ciertas posiciones barthesianas básicas con la estética modernista tornaría plausible tal correlación. Pero en ese caso, quizás valga la pena dejar de hablar de posmoderno por completo y considerar la escritura de Barthes como realmente es: una teoría del modernismo que logra liberarse de la carga de desilusión política posterior a 1968, convirtiendo esa bosta en *jouissance* estética. La melancólica ciencia de la Teoría Crítica ha sido milagrosamente transformada en un gay saber, aunque siga siendo, en verdad, una teoría de la literatura moderna.

Barthes y sus fans norteamericanos rechazan abiertamente el concepto moderno de negatividad, reemplazándolo por juego, placer, *jouissance*, es decir con formas críticas afirmativas. Pero la distinción misma entre la *jouissance* provocada por el texto moderno o "escribible" y el mero placer emergente del "texto que llena, contiene, euforiza",[52] reintroduce, por la ventana, la división conocida entre alta y baja cultura y la correspondiente valoración constitutiva del modernismo clásico. La negatividad de la estética de Adorno se fundaba en las perversiones espirituales y sensuales de la cultura de masas y en su ininterrumpida hostilidad frente a una sociedad que necesitaba tales perversiones para reproducirse. La eufórica apropiación norteamericana, de la *jouissance* barthesiana se funda en la ignorancia de tales problemas y en el disfrute, similar al de los actuales yuppies, de los placeres del *connoisseur* ilustrado y su nobleza textual. Esta puede ser una de las razones por las que Barthes ha triunfado en la academia de la era Reagan, como el hijo amado que por fin abandonó su viejo radicalismo y vuelve a entregarse a los más refinados placeres de la vida, quiero decir, del texto.[53] Pero los problemas con las teorías del modernismo negativo no se resuelven deslizándose desde la angustia y la alienación hacia la felicidad de la *jouissance.* Ese deslizamiento empequeñece las experiencias de la modernidad, articuladas en el arte y la literatura modernas; queda preso en el paradigma modernista, porque se limita a invertirlo; agrega muy poco al conocimiento de la posmodernidad.

Así como las distinciones teóricas de Barthes entre placer y *jouissance*, el texto legible y el escribible, permanecen dentro de la órbita de la estética moderna, también los conceptos posestructuralistas acerca de la autoría y la subjetividad reiteran oposiciones conocidas por el modernismo. Sólo haré unos pocos comentarios al respecto.

Refiriéndose a Flaubert y al texto escribible, es decir moderno, Barthes dice: "El (Flaubert) no cierra el juego de códigos (o sólo lo cierra parcialmente), de modo que (y ésta es sin duda la prueba de la escritura) *nunca se sabe sí es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto detrás del lenguaje), porque el ser de la escritura (el significado del trabajo que la constituye) reside en impedir que nunca pueda responderse a la pregunta *¿quién está escribiendo*?.[54] Una similar denegación de la autoridad subjetiva puede encontrarse en Foucault, quien termina su influyente ensayo sobre "¿Qué es un autor?" con la pregunta retórica "¿Qué importa quién habla?" El foucaultiano "murmullo de la indiferencia"[55] afecta tanto al sujeto hablante como al que escribe, y su posición se carga de fuerza polémica con la afirmación ampliamente antihumanista, heredada del estructuralismo sobre la "muerte del sujeto". Nada de esto supera demasiado la critica modernista de las categorizaciones románticas o idealistas tradicionales de autor, autenticidad, originalidad, intencionalidad. subjetividad autocentrada e identidad individual. Yo. como posmoderno que ha atravesado el purgatorio moderno, preguntaría cosas diferentes. ¿La "muerte del sujeto/autor" no está unida, por simple inversión, a la ideología que glorifica Invariablemente al artista como genio, ya sea por razones de mercado,

---

[51] *Ibíd*.
[52] *Ibíd*.
[53] Así el destino del placer según Barthes fue largamente discutido en una mesa redonda de la reunión anual del MLA, en 1983; una hora después, en un panel sobre el futuro de -la crítica, varios expositores exaltaron el surgimiento de una nueva crítica histórica. Esta me parece una importante línea de conflicto en la escena crítica norteamericana actual.
[54] Roland Barthes, S/Z México, Siglo XXI.
[55] Michel Foucault, "¿Qué es un autor?"

por convicción o por costumbre? ¿La modernización capitalista misma no ha fragmentado y disuelto la subjetividad y el autor burgueses, de modo que atacar estas nociones se vuelve un movimiento quijotesco? Y. por último, el posestructuralismo, cuando niega por completo al sujeto, ¿no está boicoteando la posibilidad de desafiar una *ideología del sujeto* (blanco, varón, de capas medias) y de desarrollar nociones diferentes y alternativas de subjetividad?

Negar validez a las preguntas sobre quién escribe o quién habla no es una posición radical en 1984. Simplemente duplica, en el nivel de la estética y la teoría, lo que el capitalismo como sistema de relaciones de cambio produce en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en su mismo proceso de constitución. El posestructuralismo, entonces, ataca la apariencia de la cultura capitalista –el individualismo en sentido amplio– pero no capta su esencia; como el modernismo, está más sincronizado que opuesto a los reales procesos de modernización.

Los posmodernos han reconocido este dilema. Enfrentan la letanía modernista sobre la muerte del sujeto, abriendo caminos hacia nuevas teorías y prácticas de habla, escritura y acción de los sujetos.[56] La pregunta acerca de cómo los códigos, textos, imágenes y otros artefactos culturales constituyen la subjetividad, se plantea como pregunta histórica. Y hablar de subjetividad ya no entraña el estigma de caer en la trampa de la ideología burguesa o pequeñoburguesa; el discurso de la subjetividad se ha liberado de las amarras del individualismo burgués. No es casual que interrogantes sobre la subjetividad y la autoría vuelvan, vengadores, en el texto posmoderno. Después de todo, sí que importa quién está hablando.

En resumen, nos encontramos frente a la paradoja de que el corpus teórico del modernismo y el posmodernismo, desarrollado en Francia desde los años '60, ha pasado a ser, en Estados Unidos, la base de la teoría posmoderna. En cierto sentido, este pasaje es lógico. Las lecturas posestructuralistas del modernismo son tan nuevas y sugerentes que pueden ser consideradas como una superación de la vieja percepción del modernismo; por este camino la critica posestructuralista norteamericana se rinde ante las verdaderas presiones de lo posmoderno. Pero, frente a cualquier conjunción fácil de posestructuralismo y posmodernismo, debería. insistirse sobre la no identidad básica de ambos fenómenos. También en América, el posestructuralismo proporciona una teoría del modernismo y no una teoría de lo posmoderno.

En cuanto a los teóricos franceses en particular, se refieren poco al posmodernismo. *La condición posmoderna* de Lyotard es una excepción.[57] Lo que los franceses analizan es el texto moderno y la modernidad. En el caso en que hablen de lo posmoderno, como sucede con Lyotard y Kristeva,[58] el problema parece haberles sido propuesto por sus amigos americanos, y su discusión casi inmediatamente tiende a volverse hacia las dimensiones estéticas de lo moderno. Para Kristeva, la cuestión del posmodernismo reside en cómo puede escribirse en el siglo XX y cómo puede hablarse sobre esta escritura. Afirma que "esa literatura se escribe a si misma más o menos conscientemente para expandir lo significable y, en consecuencia, la esfera humana".[59] A partir de la fórmula batailleana de la escritura como experiencia de los límites, considera la gran escritura desde Mallarmé y Joyce, Artaud y Burroughs como "la exploración de típicas relaciones imaginarias, como la relación con la madre, a través del aspecto más radical y problemático de esta relación, el lenguaje.[60] Kristeva realiza una aproximación nueva y fascinante a la literatura moderna, concebida como intervención política. Pero no da demasiadas pistas para trabajar sobre las diferencias entre modernidad y posmodernidad. Por eso, no puede sorprender que Kristeva todavía comparta con Barthes y los teóricos clásicos del modernismo una común aversión a los medio cuya función, afirma, es colectivizar todos los sistemas de signos, uniformando a la sociedad contemporánea.

Lyotard, que como Kristeva y a diferencia de los deconstruccionistas es un pensador político, define lo posmoderno en su ensayo "Answering the Question: What is Postmodernism?", como un estadio recurrente dentro del modernismo. Retoma la teoría kantiana de lo sublime en tanto teoría de lo no

---

[56] Este cambio por el que se vuelve hacia cuestiones vinculadas a la subjetividad está también presente en algunos de los últimos textos postestructuralistas, por ejemplo en los ensayos de Kristeva sobre lo simbólico y lo semiótico y de Foucault, sobre la sexualidad. Acerca de Foucault, véase Biddy Martin, "Feminism, Criticism and Foucault", *New German Critique*, 27, 1982. Sobre la relevancia de Kristeva en el contexto norteamericano, véase Alice Jardine. "Theories of the Feminine", *Enclitic*, 4:2, 1980; y "Pre-Texts for the Transatlantic Feminism", *Yale French Studies*, 62. 1981. Véase también Teresa de Lauretis, *Alicia doesn't; Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984. especialmente el cap. 6: "Semiotics and Experience".

[57] J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979; hay traducción castellana.

[58] La traducción inglesa de *La condition postmoderne* (Minneapolis. University of Minnesota Press, 1984) incluye un ensayo, importante para el debate estético: "Answering the Question: What is Postmodernism?" En cuanto a la posición de Kristeva, véase su articulo "Postmodernism?", *Bucknell Review*, 25:11, 1980.

[59] Kristeva, "Postmodernism?", p. 137.

[60] *Ibíd*., p. 139.

representable, esencial a la literatura y el arte modernos. Su interés en rechazar la representación es grande y se vincula al terror y el totalitarismo, enfrentados con su programa de experimentación radical en el arte. A primera vista, la vuelta a Kant parece plausible en el sentido de que la autonomía kantiana de lo estético y la noción de "placer desinteresado" están en el inicio de la estética moderna, en ese cruce esencial donde se diferencian las esferas, que ha sido tan importante de Weber a Habermas. Y sin embargo, el retorno a lo sublime kantiano olvida que la fascinación del siglo XVIII con lo sublime del universo expresa justamente un deseo de totalidad y representación del cual Lyotard se horroriza y crítica permanentemente en la obra de Habermas.[61] Quizás el texto de Lyotard dice aquí más de lo que desea. Si, históricamente, la noción de sublime alberga un secreto deseo de totalidad, entonces lo sublime de Lyotard, quizás, pueda ser leído como un intento de totalizar la esfera estética, fusionándola con todas las otras esferas de la vida, y de este modo borrar las diferenciaciones entre lo estético y el mundo de vida, sobre las cuales había insistido Kant. De todos modos, no es casual que los primeros modernos alemanes, los románticos de Jena, construyeran sus estrategias estéticas fragmentarias justamente sobre un rechazo de lo sublime que, para ellos, se había convertido en signo de la falsedad de la adaptación burguesa a la cultura absolutista. Aún hoy, lo sublime no ha perdido sus lazos con el terror, al cual, según la lectura de Lyotard, se opondría. ¿Qué sería más sublime e irrepresentable que el holocausto nuclear, con la bomba como último significante? Pero, al margen de la cuestión sobre si lo sublime es o no una categoría estética adecuada para la teorización del arte contemporáneo, queda claro, en el ensayo de Lyotard, que lo posmoderno como fenómeno estético no se diferencia de lo moderno. La diferenciación histórica esencial, propuesta por Lyotard, es entre los *métarécits* de la liberación. (en la tradición francesa de modernidad ilustrada) y la totalidad (en la tradición hegeliano-marxista alemana), por un lado, y el discurso experimental moderno basado en los juegos de lenguaje, por el otro. La modernidad ilustrada y sus presumibles consecuencias se enfrentan con la estética del modernismo. Lo irónico, como lo señaló Jameson,[62] es que el compromiso de Lyotard con la experimentación radical, políticamente, "está muy cerca de la concepción acerca de la naturaleza revolucionaria del modernismo clásico, que Habermas heredó de la escuela de Frankfurt".

Sin duda, existen razones históricas e intelectuales específicas en la resistencia francesa a reconocer al posmodernismo como problema histórico de fines del siglo XX. Al mismo tiempo, la fuerza de la relectura francesa del modernismo se conformó bajo las presiones de los años '60 y '70, sugiriendo, en consecuencia, muchas preguntas claves sobre la cultura de nuestra época. Sin embargo, poco ha hecho para explicar la emergente cultura posmoderna, y es ciega frente a muchos de los mejores proyectos artísticos de la actualidad. La teoría francesa de los '60 Y '70 ofreció emocionantes fuegos de artificio que iluminaron un sector importante de la trayectoria moderna, pero, como sucede con los fuegos de artificio, se han apagado. Este punto de vista es sostenido. nada menos que por Foucault quien, a fines de los '70, criticó su temprana fascinación con el lenguaje y la epistemología en tanto proyecto demasiado limitado: "La incesante teorización de la escritura que presenciamos en la década del '60 fue, sin duda, un canto de cisne".[63] El canto de cisne del modernismo, pero, como tal, también un momento de la posmodernidad. La perspectiva de Foucault del movimiento intelectual de los '60 como canto de cisne se acerca más a la verdad que su versión norteamericana, en los años '70, como última vanguardia.

¿Dónde el posmodernismo?

Todavía está por escribirse la historia cultural de los años '70 y los diferentes posmodernismos artísticos, literarios, cinematográficos, arquitectónicos, del video, del ballet y de la música, deberán ser considerados separadamente y en detalle. Sólo pretendo ofrecer un marco a los efectos de vincular algunos cambios políticos y culturales posmodernos, cambios que desbordan la trama conceptual "modernismo/vanguardia" y que, hasta ahora, no han sido incluidos en el debate sobre la posmodernidad.[64]

En mi opinión, las artes actuales –en el sentido más amplio, se reconozcan o no posmodernas– no pueden ser consideradas sólo como otra fase en la secuencia de los movimientos de modernismo y vanguardia que comenzaron en París en 1850, manteniendo su ethos de progreso cultural y vanguardismo hasta 1960. En este nivel, el posmodernismo no puede ser visto simplemente como una secuela del

[61] En verdad, La condición posmoderna es un sostenido ataque a las tradiciones intelectuales y política de la ilustración, corporizadas, para Lyotard, en la obra de Habermas.
[62] Véase Fredric Jameson, "Foreword" a Lyotard, *The Postmodern Condition*, cit., p. XVI.
[63] Michel Foucault, "Verdad y poder"; citado según la edición inglesa: *Power /Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1980, p. 127.
[64] La mayor excepción es Craig Owens, "The Discourse of others", en Hal Foster. comp. *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 65-98.

modernismo o como el último acto de rebelión infinita del modernismo en contra de sí. La sensibilidad posmoderna de nuestra época es diferente a la vez del Modernismo del vanguardismo, precisamente porque abre la cuestión de la conservación de las tradiciones culturales como cuestión estética y política. No siempre lo hace con éxito, y muchas veces lo hace con cálculo. Sin embargo, mi punto central acerca del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual be segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros; un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y Kitsch. Tales dicotomías, centrales en el proyecto moderno, se han deshecho y éste es uno de los cambios que traté de describir. También podría hacerlo en los siguientes términos: el modernismo y la vanguardia estuvieron siempre estrechamente relacionados con la modernización social e industrial. Es cierto que como cultura opositiva, pero, sin embargo, pulsaban su energía de las crisis producidas por la modernización y el progreso. La modernización –como se creía aun cuando todavía no se usaba la palabra– debía ser atravesada. Existía una visión de emergencia en otra parte. Lo moderno era un drama representado a escala .mundial en los escenarios europeos y norteamericanos; su héroe fue el mítico hombre moderno, el arte moderno, su impulso, tal como Saint-Simon podía divisarlo en 1825. Tales visiones heroicas de la modernidad y del arte como fuerza de cambio social (o como resistencia a un cambio indeseado) son restos del pasado, admirables sin duda, pero no sintonizados con las sensibilidades actuales, con la excepción de una sensibilidad apolítica, que parece repetir inversamente el heroísmo moderno.

Visto en esta luz, el posmodernismo, en sus niveles profundos, no representa sólo una nueva crisis en el ciclo perpetuo de explosiones, agotamientos y renovaciones que caracterizó el camino de la cultura moderna. Representa más bien un nuevo tipo de crisis *de* esa misma cultura moderna. Esto, naturalmente, ya fue dicho: el fascismo fue una crisis gigantesca de la cultura moderna. Pero el fascismo nunca fue, como pretendía, una alternativa a la modernidad, y nuestra situación es hoy muy diferente a la de la agonía de Weimar. Sólo en la década del '70 se pusieron en foco los límites históricos del modernismo, la modernidad y la modernización. La creciente sensación de que no vamos a *completar* el proyecto de la modernidad (según la frase de Habermas) y que ello no significa necesariamente que caigamos en la irracionalidad o en la desesperación apocalíptica; la sensación de que el arte no persigue sólo cierto telos de abstracción, no representación y sublimidad: todo ello abrió una cantidad de posibilidades para los proyectos creativos actuales. Y. de algún modo, cambió nuestras perspectivas sobre el propio modernismo. Más que resignarnos a una historia unilateral y unidireccional del modernismo, que lo interpreta como desarrollo lógico encaminado hacia una meta imaginaria y, en consecuencia, sustentado en un elenco de exclusiones, hemos comenzado a explorar sus contradicciones y contingencias, sus tensiones y resistencias internas a ese mismo movimiento "hacia delante". El posmodernismo no vuelve obsoleto al modernismo. Por el contrario, lo ilumina con una luz nueva, se apropia de muchas de sus estrategias estéticas insertándolas en otras constelaciones. Lo que es obsoleto son las codificaciones del modernismo en el discurso crítico, cuando, subliminalmente, se fundan en una perspectiva teleológica del progreso y la modernización. Irónicamente, estas codificaciones normativas y reduccionistas prepararon el camino para el repudio del modernismo que se conoce con el nombre de posmodernismo. Enfrentado con el critico que pontifica que tal novela no está en lo último de las técnicas narrativas, que -es regresiva, pasada de moda y poco interesante, el posmodernista tiene razón cuando rechaza el modernismo. Pero este rechazo afecta sólo a esa dimensión del modernismo codificada en un dogma estrecho, y no al modernismo como tal. De cierta manera, la historia del modernismo y el posmodernismo es como la historia de la liebre y la tortuga: la liebre no puede ganar porque siempre hay muchas tortugas. Pero la liebre sigue corriendo más rápido...

La crisis del modernismo es más que una crisis de las tendencias unidas a la ideología de la modernización. En la era del capitalismo tardío, es también una nueva crisis de la relación del arte y la sociedad. En su momento más exagerado, el modernismo y el vanguardismo atribuyeron al arte un estatuto privilegiado en el proceso de cambio social. Incluso el retiro esteticista de las preocupaciones acerca del cambio social permanece unido a éste por su rechazo al *statu quo* y la construcción de un paraíso artificial exquisitamente bello. Cuando el cambio social parecía irrealizable o tomaba giros indeseados, el arte seguía siendo la única auténtica voz de crítica y protesta, aunque se cerrara sobre sí misma. El modernismo clásico testimonia lo dicho. Admitir que éstas fueron ilusiones heroicas –ilusiones también necesarias en la larga lucha del arte por una supervivencia digna en la sociedad capitalista– no implica negar la importancia de¡ arte en la vida social.

Pero el conflicto del modernismo con la sociedad de masas y con su cultura, así como la ofensiva vanguardista contra el gran arte en tanto sostén de la hegemonía cultura¡, siempre tuvo lugar sobre el

pedestal mismo del gran arte. Y, ciertamente, allí se instaló la vanguardia, después de su fracaso, en los años '20, en crear un espacio más comprensivo para el arte en la vida social. Pedir hoy que el gran arte baje de su pedestal y se ubique en otra parte (cualquiera que sea) supone plantear el problema en términos obsoletos. El pedestal ya no ocupa el espacio privilegiado que antes detentaba, al tiempo que la cohesión de la clase que erigió estos monumentos es también cosa del pasado. Prueba de ello son los recientes intentos conservadores, en varias naciones occidentales, por restaurar la dignidad de los clásicos de nuestra civilización, de Platón a Adam Smith y los modernistas, y mandar a los estudiantes a que lean estos textos básicos. Esto no significa que el pedestal del gran arte se haya desintegrado, pero ya no es lo que fuera. Desde la década del '60, las actividades artísticas son algo mucho más difuso y difícil de encerrar en categorías segur-as o instituciones estables, como las academias, los museos o, incluso, las galerías de arte. Para algunos, esta dispersión de las prácticas culturales y artísticas Implica una pérdida desorientadora; otros la viven como una nueva libertad, una liberación cultural. Ni unos ni otros están equivocados por completo, pero deberíamos reconocer que no fueron sólo la teoría o la critica recientes las que privaron a las perspectivas monovalentes, exclusivas y totalizadoras del modernismo, de su función hegemónica. Fueron las prácticas de artistas, escritores, cineastas, arquitectos y actores: ellos nos Impulsaron más allá de una visión estrecha del modernismo y nos dieron nuevas perspectivas sobre él.

En términos políticos, la erosión del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardismo puede ser contextualmente relacionado con la emergencia de la problemática del "otro", que se ha afirmado en la esfera sociopolítica y en la cultural. No voy a referirme aquí a las variadas maneras de considerar el o lo " otro", desde las diferencias en la subjetividad, el sexo y la sexualidad, la raza, las clases sociales, las *Ungleichzeitigkeiten* temporales y espaciales y sus dislocaciones. Pero quiero mencionar por lo menos cuatro fenómenos recientes que, en mi opinión, son y seguirán siendo constitutivos de la cultura posmoderna.

Pese a todas sus nobles aspiraciones y logros, debemos reconocer que la cultura de la modernidad ilustrada fue siempre (aunque no exclusivamente) una cultura de imperialismo interno y externo, lectura ésta ya realizada por Adorno y Horkheimer en la década del '40, que tampoco resultaría extraña a aquellos de nuestros abuelos que se comprometieron en la lucha contra la modernización a toda costa. Tal imperialismo, interno y externo, micro y macro, ha comenzado a ser desafiado en lo político, lo económico y lo cultural. Todavía no sabemos si estos desafíos nos conducirán hacia un mundo más habitable, democrático, menos violento, y es fácil ser escéptico. Pero el cinismo ilustrado proporciona respuestas tan insuficientes como el entusiasmo bobalicón frente a la naturaleza y la paz.

El movimiento feminista ha protagonizado algunos cambios importantes en la estructura social y las actitudes culturales, que deben ser defendidos frente al grotesco revival actual del machismo americano. Directa o Indirectamente, el movimiento feminista ha impulsado el surgimiento de las mujeres como fuerza autoconfiada y creativa en el arte, la literatura, el cine y la crítica. Las modalidades según las cuales hoy se plantean cuestiones concernientes al sexo y la sexualidad, la lectura y la escritura, la subjetividad y la enunciación, la voz y la performance, son impensables sin el impacto del feminismo, aunque muchas de estas actividades tengan lugar en los márgenes o, incluso, fuera del movimiento. La crítica feminista contribuyó sustancialmente a revisar la historia del modernismo, no sólo rescatando autoras olvidadas, sino también leyendo a los autores modernos de manera nueva. Esto también puede aplicarse a "las nuevas feministas francesas" y su teorización de lo femenino en la escritura moderna, aunque se empeñen en mantener una distancia polémica respecto del feminismo americano.[65]

Durante la década del '70, la problemática ecológica y ambiental se profundizó, superando el estadio de *issues* individuales, hasta convertirse en una crítica profunda de la modernidad y la modernización, dimensión que es política y culturalmente mucho más fuerte en Alemania que en los Estados Unidos. Una nueva sensibilidad ecológica se manifiesta en subculturas regionales, en modos de vida alternativos y en los nuevos movimientos sociales; pero afecta también al arte y la literatura de diversas formas: la obra de Joseph Beuys, algunos proyectos paisajísticos, la nueva poesía de la naturaleza, la vuelta hacia tradiciones locales y la recuperación de dialectos, etc. Especialmente debido a la creciente sensibilidad ecológica, comenzaron a observarse críticamente los nexos entre algunas formas de modernismo y la modernización tecnológica.

Se ha ampliado nuestra conciencia de que otras culturas, no europeas ni occidentales, no deben ser dominadas o conquistadas sino puestas en relación con la nuestra, tal como lo sugería Paul Ricoeur hace veinte años; la fascinación estética y erótica con "Oriente" –tan importante en la cultura occidental, en primer lugar para el modernismo– ha sido profundamente problematizada. Esta conciencia deberá traducirse

[65] Véase Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, comps., *New French Feminism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. Un panorama crítico de las teorías francesas de lo femenino puede encontrarse en Alice Jardine, citada en nota 56, y en su ensayo "Gynesis", *Diacritics*, 12:2, 1982, pp. 54-65.

en un perfil de trabajo intelectual diferente del modernista, que siempre habló desde la confianza de estar ubicado en el filo del tiempo y poder expresar a los otros. La noción foucaultiana de intelectual local y específico, opuesta a la de Intelectual "universal", típica de la modernidad, abre posibilidades para escapar del dilema y el encierro dentro de nuestras tradiciones culturales, reconociendo sus límites.

En conclusión: es fácil descubrir la emergencia de una cultura posmoderna en estas constelaciones políticas, sociales y culturales. Será una cultura de resistencia, incluso de resistencia ante la facilonería del posmodernismo del "todo vale". Esta resistencia será siempre específica y contingente al campo en el que opere. No puede ser definida simplemente en términos de negatividad o no identidad a la Adorno; ni son suficientes las letanías acerca de proyectos colectivos y totalizadores. Al mismo tiempo, la misma noción de resistencia es problemática en su oposición simple a la de afirmación. Después de todo, existen formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación. Este Parece más un problema semántico que práctico. Y no debe impedirnos realizar juicios. Es imposible prescribir qué dosis de resistencia puede incorporarse a la obra de arte de manera tal que satisfaga las necesidades políticas y las estéticas, de los productores y de los receptores. Pero ha llegado la hora de abandonar la dicotomía insalvable de estética y política que dominó, por demasiado tiempo, al modernismo y la dimensión esteticista del posestructuralismo. No se trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético. entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esa tensión, para redescubrirla, y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica. El paisaje posmoderno nos rodea, aunque sea perturbador. Abre y, al mismo tiempo, limita nuestro horizonte. Es nuestro problema y nuestra esperanza.