

## LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y EL DEBATE MODERNIDAD – POSTMODERNIDAD

**Adolfo Vásquez Rocca**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Universidad Complutense de Madrid



**Resumen.-** En el presente ensayo debatiré las propuestas filosóficas que parten de la constatación de un presente caracterizado por una "estetización generalizada" y de la afirmación del carácter ficcional de la realidad. Examinaré la reconfiguración del arte como paradigma de la postmodernidad, como su clave hermenéutica, con la consiguiente revitalización que para la filosofía significa el salir del estrecho ámbito en que permanecía recluida por el paradigma cientificista aceptado y canonizado por la tradición moderna. Mostraré cómo la expansión de las categorías estéticas proporciona el único paradigma posible en las nuevas condiciones de nuestro trato con la *realidad*. Mi opinión es que nuestra concepción –postmoderna– de la *realidad*, nuestra "filosofía primera", se ha vuelto, en un sentido elemental, estética. "Filosofía primera" es el título de aquel capítulo de la ciencia en donde se hacen las afirmaciones fundamentales sobre la realidad. Metodológicamente, al ocuparme del problema de la crisis de la modernidad y de la naturaleza del así llamado *momento postmoderno*, estaré dando cuenta de cómo el devenir de los movimientos artísticos jamás ha sido indiferente o ajeno a la marcha y desarrollo de las ideas o de lo que llamamos pensamiento filosófico y viceversa. Pretendo, finalmente, realizar un enfoque holístico que se encuentre también abierto a las consideraciones sociales y políticas que asume la obra de arte, a fenómenos como la producción industrial de la conciencia, de lo que hoy –a partir de la revolución informática– puede definirse como la construcción discursiva y mediática de la realidad.

## El carácter ficcional de la realidad

En el presente ensayo debatiré las propuestas filosóficas que parten de la constatación de un presente caracterizado por una "estetización generalizada" y de la afirmación del carácter ficcional de la realidad.

El uso de la expresión "estetización generalizada" está relacionada con la interpretación que sostiene que en la "postmodernidad" el concepto de objeto o proceso [artístico] acentúa su propia presencia, ya sea bajo diferentes modos de inserción en la vida cotidiana o mediante la reelaboración de los conceptos de fenómeno artístico y experiencia estética; lo cual antes caía fuera de los cánones de la institucionalidad artística y de la consideración estética tradicional. Hoy los fenómenos artísticos marcan una presencia ineludible y, lo que es fundamental, se convierten en los nuevos objetos de nuestra reflexión. A partir de este paradigma surge la necesidad de reformular, desde la estética filosófica o meta-estética, tanto el lenguaje como la índole de toda investigación filosófica.



En este sentido, "estetización generalizada" se convierte en el marco y en el punto de arranque de análisis estéticos que, pretendiendo dar cuenta de nuestro presente y no simplemente acomodar las producciones y las experiencias actuales a esquemas conceptuales previos de una estética mejor o peor interpretada, deben dejar de lado, para poder cumplir su objetivo, categorías y formulaciones ya caducas en lo teórico pero que siguen existiendo en los discursos e incluso prevaleciendo en el gusto estético común.

Es así como la estética ya no aparece como una disciplina emplazada de modo periférico en la cartografía de la organización del saber y en la enseñanza de las humanidades.

Imprecisas, además de injustas son, pues, las imputaciones del supuesto carácter de mera "moda" que la estética puede haber asumido y es injusto también afirmar que sólo este carácter coyuntural –oportunista– la hace estar presente en la primera línea en los debates filosóficos.

La estética entiende a la filosofía como creatividad y, en consecuencia, el pensamiento contemporáneo expresa sus inquietudes considerando el arte (objetual o conceptual) como origen y germen de sus reflexiones. Es, por esto, que esta investigación pretende superar las meras preocupaciones cosméticas para situarse en la génesis de problemas contemporáneos que reclaman para sí la atención de los investigadores.

Mostraré cómo los problemas estéticos no son asuntos periféricos de la vida colectiva, sino que se han convertido en un proceso social que gobierna la producción y consumo de objetos, la publicidad y la cultura. Así, pues, los medios de comunicación y la “cultura” de los medios de comunicación determinan cambios ideológicos y sociales.

Ahora bien, al señalar que la interpretación de la evolución de las ideas que los objetos artísticos nos comunican o sugieren tiene el estatuto de síntomas de determinadas sensibilidades o situaciones histórico–sociológicas propias de la comunidad que las realizó, quiero hacer notar que en esta evolución –de los productos artísticos con sus resonancias filosóficas y espirituales– es posible leer la sensibilidad de un época o, si se quiere, la condición psicológica de la humanidad en una situación dada. Los cambios de sensibilidad, según mostraré, se reflejan en las variaciones de *estilo*, los que no son (y no pueden ser) arbitrarios o accidentales, sino más bien han de hallarse en conexión regular con los cambios que se verifican en la constitución psico-espiritual de la humanidad, cambios que se reflejan en la historia de los mitos, del inconsciente colectivo, de las religiones, de los sistemas filosóficos, de las instituciones de la sociedad occidental.

De este modo, cuando se haya descubierto esa conexión regular, la historia de la sensibilidad artística vendrá a situarse en el mismo *estatus* de la historia comparada de las religiones, la historia de la filosofía o de las instituciones, dando cuenta de las grandes encrucijadas de la psicología de la humanidad en un período histórico determinado. Así, por ejemplo, un estudio del estilo gótico ha de contribuir a desentrañar la historia del ‘alma’ humana, de su sensibilidad y de las formas en que se manifiesta.

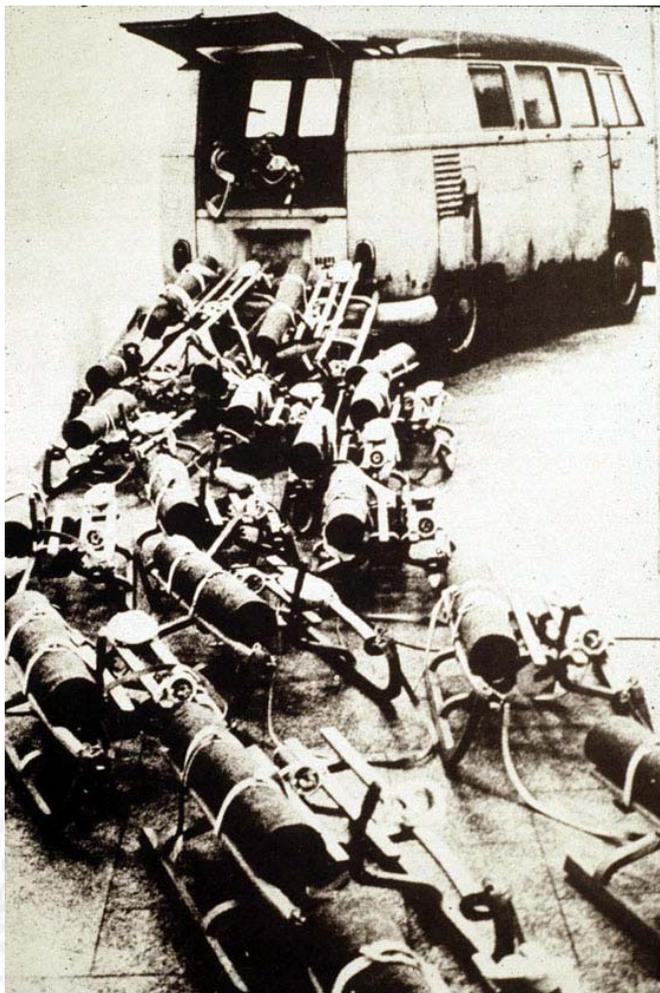
Por ello es necesario entender la lógica o discurso subyacente a los objetos o manifestaciones artísticas, sean estos cuadros, diseños de moda, obras arquitectónicas, etc. Baste para ello sólo mencionar las connotaciones ideológicas de la transformación estética de los espacios urbanos<sup>1</sup>. La interpretación y valoración de las ideas que estos objetos (como ‘residuos de una arqueología futurista’, o ‘restos fósiles de imágenes a la deriva’) nos transmiten, son síntomas, documentos y señales histórico-sociológicas de la comunidad que las realizó.

La necesidad de indagar la índole del hablar sobre arte, esto es, de la naturaleza del discurso estético, reside tanto en la riqueza conceptual de los objetos artísticos del siglo XX, como en la variedad de sus modos de constitución o producción, con toda su pluralidad de significados y variantes al ser incluidos en contextos diferentes. De modo que cada objeto se transforma en un “libro” donde se puede leer un mensaje originalmente cifrado. Así, hay que leer en el cuadro sólo mismo que en el poema; la experiencia estética más que estática, es dinámica. Esto implica la elaboración de delicadas discriminaciones y el discernimiento de relaciones sutiles, la identificación tanto de sistemas simbólicos y de caracteres dentro de estos sistemas como lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; se trata de “interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ A., José (Coord.) “*Arte efímero y espacio estético*”, Editorial Anthropos, Barcelona, 1988, p. 34.

<sup>2</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 243.



La aprehensión (interpretación o lectura) de la obra artística es el epílogo de la aventura emprendida por el artista y significa para el contemplador un descubrimiento y, por consiguiente, una conquista; por eso cautiva y reclama que volvamos a ella. La propia obra se da a conocer, entrega su dirección expresiva, sus niveles de significación, su intención germinal como lenguaje.

La contemplación activa es la única que supone la integración absoluta de las dimensiones objetivas y subjetivas, tanto de la obra como del espectador. El arte genuino, aquel que incita a la contemplación, nos lleva a entrar en nosotros mismos. En cambio, el arte llamado de masas o de consumo nos insta a volcarnos a la exterioridad y a devorar, sin razonar, las múltiples imágenes que se nos proponen como válidas.

El artista conceptual convierte la superficie de su obra en soporte de un discurso, un campo de sugerencias y de lecturas y relecturas que están acotadas con límites siempre móviles o resonancias difusas y con la potencialidad de hablar a las diversas sensibilidades contemporáneas.

El irse articulando del arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la 'idea' de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado. Queda así opacado el valor estético frente al valor cultural abstracto, con el consiguiente prevalecer de la poética sobre la obra del diseño racional, lo programático sobre la cosa diseñada.

Así, pues, esta investigación se propone hacer una revisión de las distintas poéticas o sensibilidades que cada sistema estético registra como una modificación en el concepto de arte.

## La razón poética

Antes de exponer los problemas que abordaré a propósito del análisis del proyecto de las vanguardias artísticas y del carácter del así denominado *momento postmoderno*, creo necesario acotar la idea de *poética* que aquí he introducido.

Con *poética* quiero indicar la conciencia crítica que el artista tiene de su ideal estético, del programa que todo artista, en cuanto tal, no sólo sigue, sino que sabe que sigue. Se trata del trasfondo cultural subjetivado por sus gustos y preferencias personales, el arquetipo del poeta convertido en modo de construcción.

La *poética* debe distinguirse claramente de la estética en cuanto que, mientras ésta teoriza, aquélla tiene valor personal en la experiencia y predilección ingénitas. Mientras que la estética busca darle rigor científico al gusto, la *poética*, por otro lado, pretende concretizar la vivencia de una fantasía, la construcción de un mundo poético.

La idea, ya referida, de que nuestro conocimiento de la realidad no es sencillamente reproductor sino creativo resulta decisiva para este punto. *La realidad* deviene construcción poética.

La razón poética es razón volcada hacia la revelación interpretativa de su objeto. En la razón poética aparece, lo que podemos denominar, una conciencia hermenéutica. Es ésta una razón volcada hacia la capacidad interpretativa de la razón.

Se puede ver que la *racionalidad postmoderna* se corresponde con una teoría del conocimiento no epistémica, que sólo está basada en, lo que se podría llamar, "valores de verdad relacionales", que sólo refiere a coherencias entre las partes, una verdad estética por tanto. *Saber*, en este sentido, es saber sobre la correcta estructuración de los elementos entre sí.

La función estética del discurso viene dada, pues, por la noción no ontológica que la racionalidad actual asume, y ello doblemente: por establecer mundos, o sistemas coherentes en sí mismos y, sobre todo, por los presupuestos cognoscitivos que el relativismo metafísico o constructivismo entraña.

La sociedad postmoderna, entendida ésta, en palabras de Debord, como una *Sociedad del Espectáculo*<sup>3</sup>, o como la llamará Lipovetsky un *Imperio de lo Efímero*<sup>4</sup> se caracterizaría, entonces, en que lo banal o trivial constituye un núcleo de identidad tal que puede ser establecido como fundamental para comprender los lazos internos de la estructura social. Con lo anterior anuncio que, teniendo como horizonte las relaciones entre estética y política, también entrarán en el ámbito de mi investigación fenómenos como el cine, la moda, el diseño y la arquitectura, entendidos éstos como sistemas productores de signos, adheridos a determinadas "lógicas narrativas", las que de acuerdo a su modo de constitución influyen de modo decisivo en el modo de ser, en el *ethos* postmoderno, el cual puede ser entendido desde dentro de su proceso de gestación sólo a partir de las claves hermenéuticas que nos proporciona el paradigma estético.

La situación del arte contemporáneo no se puede explicar a partir de una mera significación ideológica, sino más bien como un acontecimiento histórico-ontológico; como una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de *discursos* que nos pertenecen, que los deciden y los codeterminan.

Es en este sentido que se puede afirmar que el arte ya no existe como fenómeno específico, sino como algo que a todos nos concierne. En la postmodernidad no podemos separar arte y vida.

---

<sup>3</sup> DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Editorial Pre-textos, Valencia 1999

<sup>4</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Editorial Anagrama, Madrid, 1990.

## La post-vanguardia como academia y museo, como clasicismo de la contemporaneidad

La crisis de las vanguardias ha sido una de las referencias principales para el debate postmodernista.

La primera suposición vanguardista cuestionada por el postmodernismo, es la de una radical ruptura con la tradición sacralizadora de las *Bellas Artes*, subestimando cándidamente la habilidad con que el sistema de convenciones institucionales habría de reingresar el gesto iconoclasta al inventario calculado (razonado) de las desviaciones permitidas, neutralizando así el ademán irreverente y reeducando el exabrupto.



La post-vanguardia ya no es, en este sentido, básicamente ruptura, es, por el contrario, academia y museo; de manera tal que lo que en su momento pudieron ser estrategias conspirativas – maniobras insurrectas– se ha convertido hoy en nuestra “tradición”: en la tradición artística de la contemporaneidad. Desde los medios de comunicación de masas y las instituciones de cultura, públicas o privadas, el horizonte estético de la vanguardia se transmite ya como *clasicismo de la contemporaneidad*<sup>5</sup>.

La sospecha del postmodernismo alcanzó también la ideología vanguardista del progreso, que buscaba destruir los símbolos retardatarios de la academia o de la institucionalidad, liquidando toda atadura con el pasado (emancipándose): exacerbando una dialéctica continuidad-ruptura que resolvía el salto intransigente del corte fundacional. Las categorías postmodernas de lo asincrónico (la inarmonía en todas sus formas o deformaciones, lo atonal) y lo discontinuo, refutan la continuidad historicista de esa lógica vanguardista basada en una recta evolutiva de avances y superaciones, argumentando el fracaso de las racionalidades uniformes. Tal fracaso cancela el valor metafísico (o epistemológico) de una historia guiada ascendentemente por una finalidad última que sobredetermina la marcha de su acontecer.

La herencia de las vanguardias históricas se mantiene, pues, en la neovanguardia (postmodernidad) pero en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión (desplazamiento) de la estética fuera de los lugares tradicionalmente asignados a la manifestación artística: la sala de conciertos, el teatro, la galería, el museo; de esta manera se realiza una serie de operaciones –como el *land art*, el *body art*, las *instalaciones* o las *performances*– que respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas se revelan más contenidas (limitadas o modestas), pero también más cercanas a la

<sup>5</sup> JIMENEZ, José, *La vida como azar; complejidad de lo moderno*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p.139.

experiencia concreta actual, con todo lo que ella tiene de efímera y posiblemente banal, aun cuando estas connotaciones, según cabe advertir, son –en muchos casos– sólo guiños irónicos, propios de la actitud postmoderna en su enfrentamiento con la pretensión de trascendencia características del clasicismo artístico.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión integral entre estética y cotidianidad, implica superar los confines simbólicos y materiales de la institución artística y desmontar la noción maniqueísta del arte como alternancia de vida. Implica reconciliar arte y vida en un todo sin divisiones. Las divisiones de lenguaje y las compartimentaciones de esferas y valores son las culpables –para ese vanguardismo artístico– de haber reforzado la lógica interna de cada práctica, forzándola a la clausura de la autorreferencia.

Consideraré además –a este respecto– el problema de la utilización del léxico arquitectónico, como metáfora fundamental, para dar cuenta del pensamiento. Advierto que no digo *estructura* del pensamiento –como se impondría– ya que ello me situaría dentro del léxico que deseo deconstruir. Ahora bien, con ello no pretendo plantear la arquitectura como una técnica extraña al pensamiento y no apta quizá, entonces, para representarlo en el espacio, para constituir casi su materialización, sino que intento exponer el problema arquitectónico como una posibilidad del pensamiento mismo.

### **La insubordinación de los signos; reformulaciones socio-estéticas**

Sumariamente, los problemas fundamentales que surgen en el Proyecto de las Vanguardias y que denominaré genéricamente, según una expresión al uso, la *insubordinación de los signos*<sup>6</sup>, son los siguientes:

- El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto social y reproductivo de la visualidad de masas.
- El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la 'obra maestra' (las historias del arte, el museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto mediante prácticas como la '*performance*' o las video-instalaciones que desorientan la tradición reificadora del consumo artístico, estableciéndose de este modo un acosamiento sistemático a la pintura en su acepción mercantil del cuadro como objeto de transacción y bien atesorable<sup>7</sup>.
- La trasgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinan varios sistemas de producción de signos (del texto a la textualidad, la imagen, el gesto) y que rebasan especificidades propias de técnicas y de formato, mezclando –transdisciplinariamente– el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política.
- La negación de las fronteras entre arte y vida, rechazo de la distinción entre el espectador y el acontecimiento, la compulsión por el efecto inmediato (*happenings, living theatre, Body Art*).

<sup>6</sup> RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 1994.

<sup>7</sup> Como los '*happenings*' o los '*ready made*' de Marcel Duchamp, los cuales están hechos voluntariamente para no durar, para evitar terminar en un museo (aunque no siempre lo logran).



- El desmantelamiento de la originalidad y de los conceptos afines como autenticidad, obras originales y autoría como práctica discursiva compartida por el museo, el historiador y el artífice. A lo largo del siglo XIX todas estas instituciones aunaron sus esfuerzos para encontrar la marca, la garantía, el certificado del original. Es con la deconstrucción de las nociones de autoría y originalidad, con lo que la postmodernidad provoca un cisma en el dominio conceptual de la vanguardia.
- La experimentación problematizadora de las relaciones entre imagen y palabra en el espacio plástico. La irrupción de los *poemas-objetos*.
- La declinación del arte objetual, la inflación de los objetos. Lo que necesariamente condujo a una serie de manifestaciones anti-objetuales en las que “prevalcía la idea por sobre la realización, el proyecto por sobre el objeto”<sup>8</sup>.
- El proyecto o la ideación de un motivo en el que la obra misma se sitúa para evidenciar una imagen mental preconcebida.
- La actual situación de la crítica de arte contemporánea que se corresponde con las exigencias de minorías étnicas, sexuales y políticas, que en los últimos tiempos han logrado instalar férreamente sus exigencias en cuanto a la defensa y reivindicación de sus diferencias: crítica feminista, crítica de las minorías políticas etc. Además, estas nuevas perspectivas marcan algunas tendencias en la producción de arte, como es el caso de artistas que, por ejemplo, trabajan a partir de referentes etnográficos. Es precisamente en las variables clase, raza, género, donde descansa la visión sesgada y discriminatoria de la institucionalidad artística. En estas exigencias de deconstrucción de paradigmas se establece la necesidad de dismantelar las bases metodológicas sobre las que se asienta la historia del arte.

---

<sup>8</sup> DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1986, p. 98.

## Precisiones historiográficas

A modo de inventario y por la necesidad metodológica de hacer una recensión histórica me permito establecer –con las inevitables simplificaciones– las siguientes precisiones:

De manera provisoria propongo entender aquí “vanguardia” o, si se prefiere, “actitud vanguardista”, de un modo general, esto es, sólo en términos de oposición y ruptura, dejando que las disquisiciones más complejas aparezcan a su debido tiempo. Por lo pronto baste con aclarar que el “vanguardista” es el que se opone al sistema existente; suponer que quien está a la vanguardia está también en la frontera del futuro significa ser presa de una visión unidimensional que lo colocaría, según esa misma perspectiva, a la retaguardia.

De este modo intento evitar caer en la simplificación, ampliamente difundida, de igualar vanguardia y modernidad, así como equívocos semejantes surgidos de una visión artificialmente sincrónica de los cambios habidos en la cultura. Advierto, pues, que es necesario atender al carácter discontinuo de los procesos y movimientos artísticos que a menudo se superponen, refutando así la tendencia a simplificaciones que buscan articular una lectura de “continuidad” respondiendo, exclusivamente, a los afanes propios del historicismo.



Ahora bien, la utopía de la modernidad protagonizada por las vanguardias históricas del siglo XX entró en crisis a mediados de los 70 para morir, inevitablemente, con la entrada de los 80. En su esencia, los movimientos artísticos de esta época son modernos –de hecho, tan sólo el Pop Art ha sido considerado precozmente postmoderno por su declarada tendencia a la figuración y por su exaltación de la cultura de masas–; no obstante, ya se aprecia en ellos un evidente desplazamiento de los ideales totalitarios de las primeras vanguardias que tomará cuerpo y se radicalizará durante la siguiente década.

A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y de su compromiso social –aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo– de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos.

Ahora bien, por imprecisa que pueda ser la acostumbrada identificación de vanguardia y modernidad, esa igualación ha llevado a pensar que lo que hoy se conoce como postmodernidad podría con igual precisión –o imprecisión– denominarse posvanguardia o transvanguardia, como también ha sido calificada.

Es necesario precisar que el término 'postmodernidad', que pese a estar notablemente extendido para referirse no sólo al arte y a la cultura sino a los rasgos más significativos de nuestra sociedad, manifiesta sin embargo gran inestabilidad semántica, de forma que acaba convirtiéndose en una metáfora agotadora, inflacionaria, obsesionante y asfixiante. Tal indeterminación en su significado permite, por ejemplo, su confusión con otros términos categoriales, como los de 'vanguardia' o 'neovanguardia' e incluso 'modernismo'. De hecho, muchos teóricos defienden que existe una continuidad básica entre modernismo y postmodernidad. En cualquier caso, se admite generalmente, *grosso modo*, que la vanguardia cuestiona todos los cánones estéticos establecidos y entiende el arte como praxis social dirigida contra la institución burguesa del arte y su ideología autónoma, mientras que el modernismo constituye una tendencia artística caracterizada por la ruptura de las convenciones dominantes del siglo XIX en arte y literatura y el énfasis en los procesos de autorreflexión estética, todo ello producido desde una visión del mundo pesimista, conservadora, trágica y fragmentada.

### Dialéctica modernidad – postmodernidad

Aquí me ocuparé de las relaciones entre modernidad y postmodernidad, de la condición de un arte postmoderno y de la modernidad misma, teniendo como marco el debate que gira en torno a la crítica de la razón ilustrada.

Identificaré el término postmodernidad, como lo hace Habermas, con las coordenadas de la corriente francesa contemporánea de Bataille a Derrida, pasando por Foucault, con particular atención al movimiento de la *deconstrucción* de indudable actualidad y notoria resonancia en los círculos intelectuales.

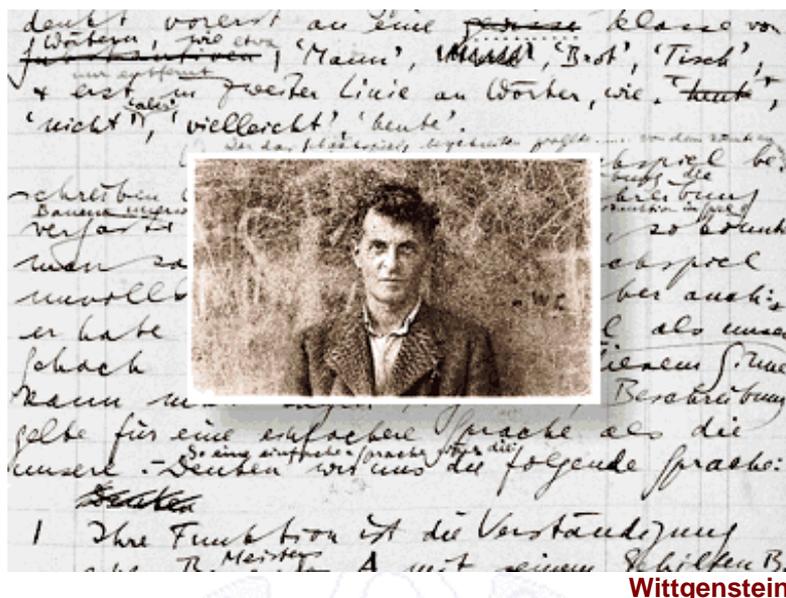
La era moderna nació con el establecimiento de la subjetividad<sup>9</sup> como principio constructivo de la totalidad. No obstante, la subjetividad es un efecto de los *discursos* o *textos* en los que estamos situados<sup>10</sup>. Al hacerse cargo de lo anterior, se puede entender por qué el mundo postmoderno se caracteriza por una multiplicidad de *juegos de lenguaje* que compiten entre sí, pero tal que ninguno puede reclamar la legitimidad definitiva de su forma de mostrar el mundo.

Con la deslegitimación de la racionalidad totalizadora procede lo que ha venido en llamarse el *fin de la historia*. La postmodernidad revela que la *razón* ha sido sólo una narrativa entre otras en la historia; una gran narrativa, sin duda, pero una de tantas. Estamos en presencia de la muerte de los *metarrelatos*, en la que la razón y su sujeto –como detentador de la *unidad* y la *totalidad*– vuelan en pedazos. Si se mira con más detenimiento, se trata de un movimiento de deconstrucción del *cogito* y de las utopías de unidad. Aquí debe subrayarse el irreductible carácter *local* de todo discurso, acuerdo y legitimación. Esto nos instala al margen del discurso de la tradición literaria (estética) occidental. Tal vez de ahí provenga la vitalidad de los engendros del discurso periférico.

Debo insistir en el carácter local de todo discurso, acuerdo y legitimación. Aquí se podría hablar de un concepto de *razón* pluralista, lo que remite a la autonomía de los múltiples e intraducibles *juegos de lenguaje* del *segundo* Wittgenstein, enredados entre sí, no reductibles unos a otros; por formularlo como regla: "juega... y déjanos jugar en paz".

<sup>9</sup> HABERMAS, Jürgen, *El pensamiento postmetafísico*, Editorial Taurus, Madrid, 1990, p. 85.

<sup>10</sup> El dominio del sujeto se ve subvertido por el hecho de que siempre nos encontramos situados de antemano en lenguajes que no hemos inventado (donde la *Razón* es equiparada a una subjetividad dominante, a una *voluntad de poder*) y que necesitamos para poder hablar de nosotros mismos y del mundo.



El problema hoy no viene presentado por un exceso de proyectos de unificación, sino por la desintegración de legalidades autónomas que, como sustitutivos de la totalidad, exigen para sí el monopolio de un ámbito teórico o práctico específico.

La destotalización del mundo moderno exige eliminar la nostalgia del todo y la unidad. Como características de lo que Foucault ha denominado la *episteme*<sup>11</sup> posmoderna podrían mencionarse las siguientes: deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión. Estos términos expresan el rechazo del *cogito* que se había convertido en algo propio y característico de la filosofía occidental, con lo cual surge una “obsesión epistemológica” por los fragmentos.

La ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de los *grands récits*, es decir, de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y el retorno de las *petites histoires*. Tras el fin de los *grandes proyectos* aparece una diversidad de pequeños proyectos que alientan modestas pretensiones. Aquí me permito insistir en el irreductible pluralismo de los juegos de lenguaje, acentuando el carácter *local* de todo discurso, y la imposibilidad de un comienzo absoluto en la historia de la razón. Ya no existe un lenguaje general, sino multiplicidad de discursos. Y ha perdido credibilidad la idea de *un* discurso, consenso, historia o progreso en singular: en su lugar aparece una pluralidad de ámbitos de discurso y narraciones.

Deseo llamar aquí la atención sobre este cambio en el ámbito de la *producción y disponibilidad del saber*. El análisis del saber en las sociedades informatizadas –dominadas por la lógica de las bases de datos– nos lleva a decir adiós al “proyecto de la modernidad”, que consistía en aferrarse a las conquistas de la Ilustración (unidad de la razón, emancipación de los seres humanos, etc.). La modernidad, caracterizada por la pretensión de validez universal del discurso racional y científico, está enredada en un discurso de legitimación cuyas aspiraciones no puede satisfacer.

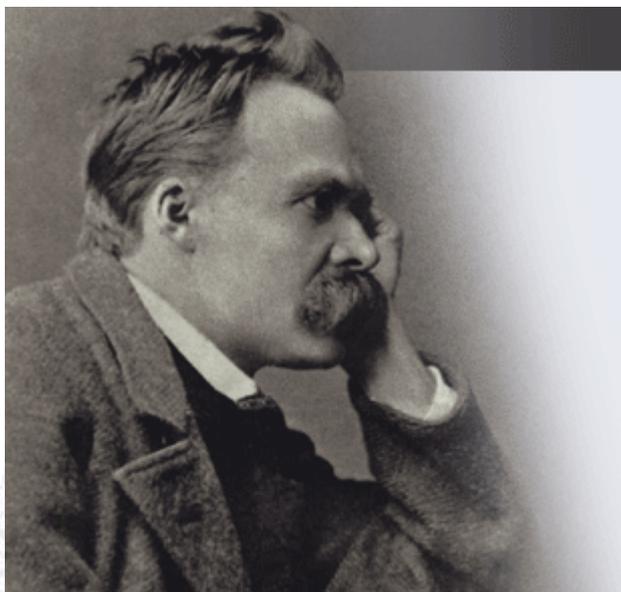
Además de señalar que la desmitologización de los *grandes relatos* es lo característico de la postmodernidad, es necesario aclarar que estos *metarrelatos* no son propiamente mitos, en el sentido de fábulas. Ciertamente tienen por fin legitimar las instituciones y prácticas sociales y

<sup>11</sup> “La *épistémè* no es una teoría general de toda ciencia posible o de todo enunciado científico posible, sino la normatividad interna de las diferentes actividades científicas tal como han sido practicadas y de lo que las ha hecho históricamente posibles”. Cf. FOUCAULT, Michel, “La *vie: L'expérience et la science*”, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1 enero-marzo de 1985, R. 10.

“En una cultura en un momento dado, nunca hay más que una sola *épistémè*, que define las condiciones de posibilidad de todo saber. Sea el que se manifiesta en una teoría o aquel que está silenciosamente envuelto en una práctica”. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Ed. Gallimard, París, 1966, p. 179.

políticas, las legislaciones, las éticas. Pero, a diferencia de los mitos, no buscan esta legitimación en un acto fundador original, sino en un futuro por conseguir, en una idea por realizar. De ahí que la modernidad sea un proyecto.

El postmodernismo aparece, pues, como resultado de un gran movimiento de des-legitimación llevado a cabo por la modernidad europea, del cual la filosofía de Nietzsche sería un documento temprano y fundamental.



La postmodernidad<sup>12</sup> puede ser así entendida como una crítica de la razón ilustrada tenida lugar a manos del cinismo contemporáneo. Baste pensar en Sloterdijk y su *Crítica de la razón cínica*<sup>13</sup>, donde se reconoce como uno de los rasgos reveladores de la Posmodernidad la nostalgia por los momentos de gran densidad crítica, aquellos en que los principios lógicos se difuminan, la razón se emancipa y lo apócrifo se hermana con lo oficial, como acontece según Sloterdijk con el nihilismo desde Nietzsche, y aun desde los griegos de la Escuela Cínica.

La ruptura con la razón totalizadora aparece, por un lado como abandono de los *grandes relatos* – emancipación de la humanidad–, y del fundamentalismo de las legitimaciones definitivas y como crítica de la “totalizadora” ideología sustitutiva que sería la Teoría de Sistemas.

La postmodernidad ha impulsado –al amparo de esta crítica– “un nuevo eclecticismo en la arquitectura, un nuevo realismo y subjetivismo en la pintura y la literatura, y un nuevo tradicionalismo en la música”<sup>14</sup>. La repercusión de este cambio cultural en la filosofía ha conducido a una manera de pensar que se define a sí misma, según he anticipado, como fragmentaria y pluralista, que se ampara en la destrucción de la unidad del lenguaje operada a través de la filosofía de Nietzsche y Wittgenstein.

---

<sup>12</sup> El término posmodernidad nace en el dominio del arte y es introducido en el campo filosófico hace una década por Jean Lyotard con su trabajo *La condición moderna* (1983). La noción se ha difundido ampliamente pero en general su uso indiscriminado conduce a confusión, ya que en realidad pueden distinguirse tres actitudes posmodernas. La primera, la de aquellos que van a la zaga de la escuela neomarxista de Frankfurt; los Habermas, los Adorno, los Eco etc, que critican a la modernidad en aquello que le faltó llevar a cabo como proyecto moderno de los filósofos del Iluminismo. En una palabra, su crítica a la modernidad radica en que no acabó su proyecto. La segunda, es la de aquellos representantes del pensamiento débil, los Lyotard, Scarpetta, Vattimo, Lipovetsky etc., que defienden un postmodernismo inscrito en la modernidad. Es decir que son los autores que en su crítica a la modernidad proponen una desesperanzada resignación. Pero sin abandonar su confianza en la razón entendida al modo moderno. Finalmente, la tercera actitud es la de aquellos pensadores como R. Steuckers, G. Fernández de la Mora, M. Tarchi, P. Ricoeur, G. Locchi y otros que, someten a crítica la modernidad con un rechazo de la misma. No sucede en este caso como en el denominado «pensiero debole», que es un hijo desencantado de la modernidad, sino que aquí la oposición es frontal y además ofrece propuestas de superación.

<sup>13</sup> SLOTERDIJK Peter, *Crítica de la razón cínica I y II*, Ed. Siruela, 2004.

<sup>14</sup> INNERARITY, Daniel, *Dialéctica de la Modernidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990, p. 114.

Lo específicamente *postmoderno* son los nuevos *contextualismos* o *eclecticismos*. La concepción dominante de la postmodernidad acentúa los procesos de desintegración. Subyace igualmente un rechazo del racionalismo de la modernidad a favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones; la sensibilidad característica de la Ilustración se transforma en el cinismo contemporáneo: pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de franqueza directa, “así y también así” en lugar del unívoco “o lo uno o lo otro”, elementos con doble funcionalidad, cruces en lugar de unicidad clara<sup>15</sup>. Así, con la postmodernidad se dice adiós a la idea de un progreso unilineal, surgiendo una nueva consideración de la simultaneidad, se hace evidente también la imposibilidad de sintetizar formas de vida diferentes, correspondientes a diversos patrones de racionalidad.

La postmodernidad, como proceso de descubrimiento, supone un giro de la conciencia, la cual debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de constituirse, ya no de ser, sino de sentir, de hacer. Descubrir la dimensión de la pluralidad supone descubrir también la propia inmersión en lo múltiple.

### El momento postmoderno

El *momento* postmoderno es un momento antinómico, en el que se expresa una voluntad de desmantelamiento, una obsesión epistemológica con los fragmentos o las fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías políticas, sexuales o lingüísticas.



**Bacon**

---

<sup>15</sup> “Ni sí ni no, sino todo lo contrario. El último reducto posible para la filosofía” En *Discurso de Guadalajara*, en “Nicanor Parra tiene la palabra”, Compilación de Jaime Quezada, Editorial Alfaguara, Santiago, 1999.

Es necesario, a este respecto, tener presente que en la expresión “*momento postmoderno*” la palabra *momento* ha de tomarse literalmente<sup>16</sup>; y, por decirlo paradójicamente, como categoría fundamental de una conciencia de época, claramente posthistórica.

La complejidad del momento postmoderno no es sólo una cuestión de perspectiva histórica –o más bien de falta de ella–, sino que viene dada por el propio movimiento de repliegue sobre sí mismo característico de la postmodernidad (frente a los desarrollos lineales de la periodización moderna o clásica) lo que la dota de un espacio histórico informe y desestructurado donde han caído los ejes de coordenadas, a partir de los cuales se establecía el sentido y el discurso de la escena histórico-cultural de una época.

La caída de los discursos de legitimación que vertebraban los diferentes meta-relatos de carácter local y dependiente, ha producido –como se ha señalado – una nivelación en las jerarquías de los niveles de significación y la adopción de prácticas inclusivistas e integradoras de discursos adyacentes, paralelos e incluso antagónicos.

La postmodernidad es aquel momento en que las dicotomías se difuminan y lo apócrifo se asimila con lo oficial.

Desde un determinado punto de vista, la “revolución de la postmodernidad” aparece como un gigantesco proceso de pérdida de sentido que ha llevado a la destrucción de todas las historias, referencias y finalidades. En el momento postmoderno el futuro ya ha llegado, todo ha llegado ya, todo está ya ahí. No tenemos que esperar ni la realización de una utopía ni un final apocalíptico. La fuerza explosiva ya ha irrumpido en las cosas. Ya no hay nada que esperar. Lo peor, el soñado *Final* sobre el que se construía toda utopía, el esfuerzo metafísico de la historia, el punto final, está ya entre nosotros. Según esto, la postmodernidad sería una realidad histórica–posthistórica ya cumplida, y la muerte de la modernidad ya habría hecho su aparición.

En este sentido, el artista postmoderno se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas, no pueden ser juzgadas según un canon valorativo, esto es, según categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra buscan. De modo que artista y escritor trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que *habrá llegado a ser*. La negación progresiva de la representación se vuelve aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra ha de llevar a cabo de nuevo.

---

<sup>16</sup> *Augenblick* puede traducirse como *parpadeo*, “abrir y cerrar de ojos”.