

Cul de Sac #3/4
Enero de 2014

Edita: Ediciones El Salmón

Colectivo editorial: Juanma Agulles, Salvador Cobo,
Peri Martínez, Miguel Sanchez Lindo

Diseño, Maquetación e ilustraciones: Miguel Sánchez Lindo

Para pedidos e insultos: revistaculdesac@gmail.com

Depósito legal: M-36577-2013

ISSN-2255-0909

Impreso en Bookprint digital

Se puede reproducir el contenido de esta revista tranquilamente

Índice

5

Editorial

27

*El torbellino
de la modernidad,
Salvador Cobo*

41

*¿Es posible enseñar
literatura moderna?,
Alfonso Berardinelli*

49

*Las aporías
de la vanguardia,
H. M. Enzensberger*

65

*La tentación del vacío.
Ciudad y arquitectura
posmoderna,
Juanma Agulles*

87

*Los movimientos
de los años sesenta,
Cornelius castoriadis*

95

*¿Nietzsche posmoderno?,
Florian Cova*

107

*La ofensiva de los Estudios
de Género. Reflexiones
sobre la cuestión queer,
Séverine Denieul*

131

*Pier Paolo Pasolini,
un fuerza del pasado,
Salvador Cobo*

159

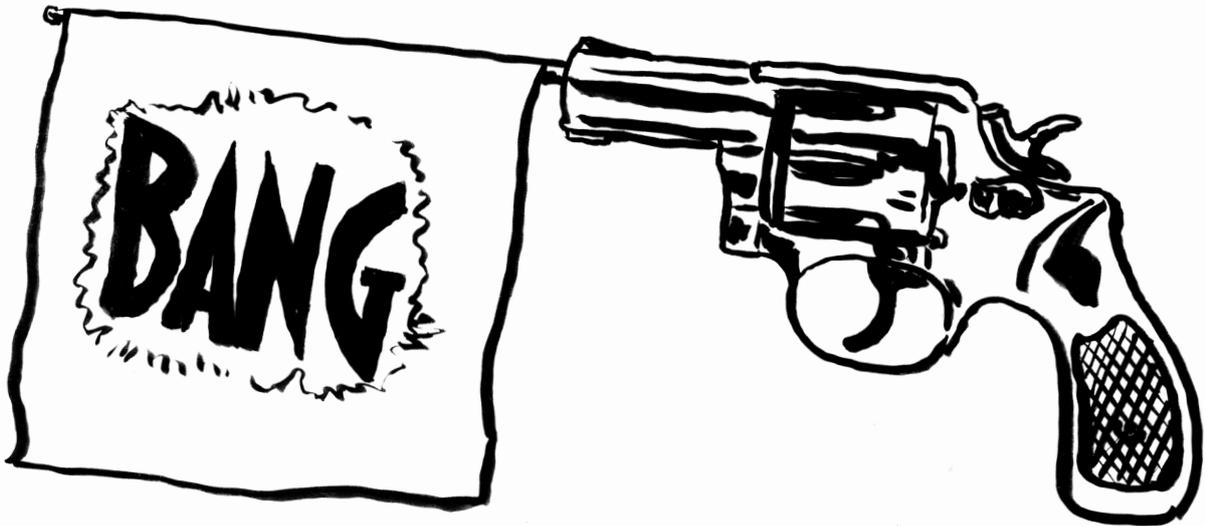
*Chemtrails, miseria
de la conspiración,
Miguel Sánchez Lindo*

167

*El fin de la posmodernidad,
Alfonso Berardinelli*

180

Reseñas



Editorial

Muchas personas han escuchado en alguna ocasión palabras como «posmoderno», «posmodernidad», o «posmodernista». En los debates y las tertulias de la radio o la televisión se nos dice que vivimos en un mundo posmoderno, algunos críticos culturales aseveran que la nuestra es una sociedad posmoderna, y en los museos se organizan exposiciones sobre arte posmoderno. El crítico cultural Alfonso Berardine-lli abre su artículo *El fin de la posmodernidad*, recogido en este número de Cul de Sac, diciendo a su lectores que

quizá no os hayáis dado cuenta, pero vuestra vida ha tenido lugar hasta ahora en el seno de una época llamada posmoderna. La palabra la conocéis. Circula desde hace años. Llega casi siempre de improviso, en un artículo, en medio de una conversación, durante un debate en la radio o en la televisión. Todo, en definitiva, es posmoderno, todos somos aquello que somos porque somos posmodernos, un fenómeno extraño e inexplicable se explica diciendo que es posmoderno. Con este término oscilante, sugestivo, decisivo, que parece aludir a algo preciso y técnico pero que al mismo tiempo se disipa, se consigue decir todo lo malo y todo lo bueno. Posmoderno es una acusación. Posmoderno es una alabanza. Algo posmoderno es algo degenerado, malo, empeorado, poco serio, un poco decadente, una copia barata, irresponsable, frívolo. Algo posmoderno, sin embargo, será también algo más actual, más moderno todavía, orientado al futuro, divertido y ligero, culto sin ser aburrido, sofisticado sin ser elitista, complejo sin ser oscuro.¹

La palabra «posmoderno» suele llevar aparejada, en definitiva, multitud de connotaciones: eclecticismo, marginalidad, revuelta, deformación, desintegración, deconstrucción, fragmentación, ruptura, otredad, caos, vanguardia, transgresión, arte pop, Andy Warhol, etcétera. Sin embargo, ¿de dónde surge este concepto y qué quiere decir?

La génesis del vocablo se la debemos al crítico literario Federico de Onís, quien, en su obra de 1934 *Antología de la poesía española e hispanoamericana* habló de tres fases del Modernismo literario: el Modernismo de Rubén Darío (1896-1905); el Posmodernismo (1905-1914), como fase de repliegue hacia el detalle y el humor irónico; y el Ultramodernismo (1914-1932) de Lorca, Vallejo, Borges, o Neruda, más radical e iracundo, en semejanza con las vanguardias europeas. El término reaparece en la obra del historiador Alfred Toynbee *A study of History*, publicada en 1947. Habla de una «post-modern age» para referirse a la época posterior a la guerra franco-prusiana de 1870, caracterizada según su criterio por el declinar del pensamiento nacionalista estatal en aras de una visión global occidental amenazada por unos pocos particularismos beligerantes, así como por el auge de la clase obrera industrial. En 1949 sale publicado un artículo titulado «The postmodern house», donde se describe cómo será la casa del futuro.

1. *El fin de la posmodernidad*, ver las pp. 167-179

Estas y otras escasas apariciones de los términos posmodernismo o posmoderno poseen, no obstante, connotaciones distintas a las que pronto comenzaría a adquirir: es en la década de los '60 cuando en algunos círculos académicos, si bien todavía de forma marginal, surge una discusión que gira en torno al agotamiento del Modernismo estético y cultural. Ello acaecerá en dos ámbitos, el de la arquitectura-urbanismo y el de la crítica literaria. 1962 es la fecha de publicación de dos libros clave para el debate sobre el Modernismo: *La imagen de la ciudad*, de Kevin Lynch, y *La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi, en los que ambos autores se muestran críticos con el modernismo «funcional» de los CIAM —Congreso Internacional de Arquitectura Moderna— fundado en 1928 con el liderazgo de Le Corbusier y disuelto en 1959. En el terreno de la crítica literaria cabe resaltar la publicación de dos títulos que reprobaban la literatura posmoderna: *Mass society and Postmodern fiction*, del crítico Irving Howe, y *What was Modernism?*, de Harry Levin, aparecidos respectivamente en 1959 y 1960. Argumentaban que el término posmodernidad aludía a un agotamiento de las formas expresivas del Alto Modernismo, cuyos epígonos habían llevado a la mediocridad, al tiempo que aparecía una cultura de masas encarnada en el pop-art, la poesía beat, etc., que ellos denostaban. Es necesario recalcar que de la existencia de estas posturas, pese al juicio negativo que emiten sobre el Modernismo de los años '50, no puede inferirse que se hubiera pasado ya a un paradigma «posmoderno», si bien las a cada instante más numerosas grietas abiertas en el edificio modernista no pasaban desapercibidas para todos estos críticos.

No llevaría mucho tiempo, empero, que se perdiera el tono peyorativo hacia lo posmoderno: en 1964 se editan los libros *The death of Avant-garde Literature*, de Leslie Fiedler, y *Notes on «Camp»*, de Susan Sontag, en los que se reivindica esta nueva literatura posmoderna de masas. No obstante, hasta ahora el debate había sido sustancialmente marginal, y el término posmoderno no se había extendido mucho. Tendríamos que esperar a los años '70 para que eclosionara. En 1971 se publica la primera monografía sobre arte posmoderno, y en 1972 se funda una revista que adquirirá mucha influencia y que llevará por subtítulo «Revista de Literatura y Cultura Posmoderna». El año 1972 constituye asimismo un hito para la arquitectura posmodernista, ya que si en otoño sale a la luz el texto considerado fundacional de ésta —si bien no se emplea aún la nueva termi-

nología—, titulado *Learning from Las Vegas*, del arquitecto Robert Venturi, pocos meses antes, en concreto el 15 de julio de 1972, tiene lugar un hecho que para muchos señala el paso definitivo hacia un paradigma posmoderno: se produce la voladura de un edificio de viviendas resultado de un concurso convocado por el CIAM, ejemplo del más rancio e inhumano modernismo arquitectónico, que había acabado siendo saboteado por los mismos habitantes de las casas. A partir de entonces se imponen las tesis posmodernas de arquitectos como Venturi.

En el terreno de las ideas y la filosofía el debate pareciera haber llegado mucho más tarde. En efecto, no es sino hasta 1979 cuando el vocablo «posmoderno» se incorpora a la discusión filosófica con la publicación de la conocida obra de Lyotard *La condición posmoderna*. Sin embargo, varios pensadores —Foucault, Derrida, Kristeva, Deleuze, o Baudrillard— llevaban años *salutando* el cambio a la nueva cosmovisión del mundo y, de hecho, el libro de Michel Foucault *Las palabras y las cosas*, publicado en 1966, podría ser considerado el pistoletazo de salida de la carrera por alejarse y romper con la Modernidad. ¿Qué verdades venía a anunciar la Posmodernidad? Que, precisamente, no había verdades. Se nos dice que los grandes «metarrelatos», es decir, las grandes interpretaciones teóricas de aplicación universal, deben ser denostados. La Posmodernidad se opone a una Modernidad juzgada como positivista, tecnocéntrica, y racionalista, identificada «con la creencia en el progreso lineal, las verdades absolutas, la planificación racional de regímenes sociales ideales y la uniformización del conocimiento y la producción», mientras que el Posmodernismo reivindicaría «la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras»². Debemos hacer hincapié en el clima intelectual pesimista nacido en los años setenta. Mayo del 68 constituyó uno de los últimos estallidos revolucionarios contra el orden establecido, con los jóvenes y los estudiantes rebelándose contra los valores de la próspera sociedad burguesa occidental, mientras tenía lugar la mayor huelga salvaje que haya visto la Historia: diez millones de obreros franceses dejaron de trabajar de manera indefinida. La derrota de este alzamiento, máximo exponente junto con los «años de plomo» italianos del segundo asalto a la sociedad de clases, unida al total des-enmascaramiento del comunismo soviético como una forma de tiranía y represión, llevó a muchos a abandonar la fe en la posibilidad de un cambio hacia una sociedad más justa e igualitaria. En la década de los '80 se populariza la críti-

2. Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 23.

ca al totalitarismo y se produce una masiva y definitiva *desmarxización* de la intelectualidad. La caída del Muro de Berlín y la disolución del Pacto de Varsovia vendría a sancionar este estado de las cosas, vitoreado por Fukuyama en su escrito *¿Fin de la historia?*. Resulta tentador establecer lazos afectivos entre el triunfo del capitalismo occidental con el abandono posmoderno de todo «metarrelato», aunque sobre ello volveremos más adelante. Con todo, desde mediados de los años ochenta surgieron muchas voces críticas con el discurso posmoderno, provenientes en especial desde círculos marxistas —saludablemente renovados—. El crítico literario Terry Eagleton satirizó aquél con sentido del humor:

El posmodernismo señala la muerte de estos «meta-relatos» cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana «universal». Estamos ahora en el proceso de despertar de la pesadilla de la Modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de la totalidad, al pluralismo desmantelado de lo posmoderno, ese espectro heterogéneo de estilos de vida y juegos de lenguaje que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse y legitimarse a sí mismo [...] La ciencia y la filosofía deben desembarazarse de sus grandiosas afirmaciones metafísicas para verse a sí mismas con más humildad, como otro conjunto de narrativas.

Ahora bien: ¿a qué tipo de Modernidad se opone la Posmodernidad? Otro escritor marxista, esta vez el geógrafo e historiador de las ideas David Harvey, formula así este interrogante:

¿Acaso el posmodernismo representa una ruptura radical con el modernismo, o se trata sólo de una rebelión dentro de este último contra una determinada tendencia del «alto modernismo» como la que encarna, por ejemplo, la arquitectura de Mies van der Rohe y las superficies vacías de la pintura expresionista abstracta de los minimalistas? [...] ¿Tiene un potencial revolucionario a causa de su oposición a todas las formas del meta-relato (incluyendo el marxismo, el freudismo y todas las formas de la razón de la Ilustración) y su preocupación por «otros mundos» y «otras voces» tan largamente silenciados (mujeres, gays, negros, pueblos colonizados con sus propias historias)? ¿O se trata simplemente de la comercialización y domesticación del modernismo, y de una reducción de las aspiraciones ya gastadas de este último a una *laissez-faire*, a un eclecticismo mercantil del «todo vale»? Por lo tanto, ¿so-cava la política neo-conservadora o se integra en ella?³

Las cuestiones esbozadas por David Harvey cabrían ser complementadas con alguna más: ¿por qué la crítica posmo-

derna tuvo tanto éxito en los ambientes académicos durante los años setenta y ochenta del pasado siglo, y extendió después su influencia a cada vez más campos de la vida social hasta nuestros días? ¿Era el posmodernismo la expresión cultural del capitalismo tardío o contenía, implícita, una crítica al mundo de la mercancía? ¿Se agotó el debate cultural sobre la modernización con la *clausura* del posmodernismo? ¿O se cerró en falso mientras el proceso de desarrollo industrial avanzaba hacia su fase «tecnológica»? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en este número doble de Cul de Sac, y para las que esperamos, si no obtener una respuesta satisfactoria, al menos esbozar un planteamiento para la discusión que los artículos recogidos abordan desde distintas perspectivas.

El nacimiento de la sensibilidad moderna

Para comprender mejor la naturaleza de la posmodernidad y el tipo de reacción que constituye frente a la modernidad, es imprescindible detenerse antes en ésta. En diferentes debates los seguidores de la posmodernidad parecen insistir en el método de dirigir sus ataques contra hombres de paja, es decir: embestir contra posiciones que sus contrincantes jamás han sostenido, o al menos no en la forma burda en que lo presentan. Esto, que sucede con la concepción que los posmodernos se hacen de la Ilustración, se repite en la imagen que construyen de la modernidad. Los redactores de una revista de arquitectura reivindicaban a finales de los ochenta el posmodernismo contraponiéndolo con un modernismo que ellos concebían como positivista, tecnocéntrico, racionalista, identificado con la creencia en el progreso lineal, las verdades absolutas, y no sabemos cuántos crímenes más. Visiones como esta desdeñan la extraordinaria riqueza, complejidad, y contradicciones que atravesó a la modernidad, y precisamente es sobre esta variedad y paradojas que versan los dos primeros artículos presentados en el monográfico: *El torbellino de la Modernidad*, de Salvador Cobo, y *¿Es posible enseñar literatura moderna?*, de Alfonso Berardinelli. El primero de ellos presenta el contexto material en el que se gesta la modernidad, ya que para su autor ésta sería consecuencia del proceso de modernización que revolucionó la estructura productiva del capitalismo y, con ello, la vida cotidiana de cada vez más personas del planeta. Frente a la rígida concepción que construyen para sí los teóricos posmodernos, el autor de este texto se detiene en las numerosas tensiones que padecieron diferentes pensadores, artistas y escritores sobre todo desde mediados del siglo diecinueve. Frente al afán

3. *Ídem*, p. 59.

del proyecto de la Ilustración de reorganizar racionalmente la sociedad⁴, muchos autores consideraron imposible entender y apropiarse de la realidad como un todo unívoco y representable. «Después de 1848», escribe David Harvey, «la idea de que había una única forma posible de representación comenzó a resquebrajarse». La continua transformación de las bases materiales del capitalismo, sus relaciones productivas, espaciales, y temporales, comportaba que los artistas se sintieran compelidos a su vez a renovar continuamente la representación de esos procesos. El novelista Gustave Flaubert anhelaba captar toda la realidad de forma simultánea: «uno debería poder oír los mugidos del ganado, los suspiros de los amantes y la retórica de los funcionarios, todo al mismo tiempo». A medida que transcurría el siglo XIX, la modernidad estética y cultural caminó al lado de la otra modernidad, la modernización capitalista, tratando de seguir su ritmo, sintiéndose en ocasiones atraída por ella, para encontrarse repudiándola en otras: de estos vaivenes y altibajos en la relación de una con la otra se ocupa, en definitiva, este primer escrito.

Salvador Cobo forma parte del colectivo editorial El Salomón y de la redacción de Cul de Sac.

Por su parte, Alfonso Berardinelli en *¿Es posible enseñar literatura moderna?* sitúa el foco de la atención en la incompatibilidad entre la literatura moderna y una organización vertical y burocrática como la universidad. La experiencia de Berardinelli de más de veinte años impartiendo clase en la universidad, así como su opinión respecto a las relaciones entre literatura y sociedad, resulta fundamental para comprender su postura, y a pesar de la resonancia que posee su nombre en el ámbito cultural italiano, en España es absolutamente desconocido, no existiendo en castellano ninguna edición de sus numerosos libros⁵. Por este motivo, y debido a la enorme afinidad que sentimos con su obra, para nosotros es un honor presentar su figura a los lectores de la revista.

Alfonso Berardinelli nació en Roma en 1943, hijo del proletariado urbano del popular barrio romano del Testaccio. Estudió la primaria y la secundaria en una escuela salesiana, y ya desde entonces se destacó como un voraz consumidor de lecturas extraescolares (Faulkner, Camus, Sartre, Lorca, Machado, Eliot). Estudió Letras Modernas (cuyo

equivalente español podría ser Filología de varias lenguas y literaturas) en la Universidad de Roma, y pasó pronto a la docencia universitaria: de profesor de Historia de la Crítica Literaria en la Universidad de Cosenza a titular de Historia de la Literatura Moderna y Contemporánea en la Universidad de Venecia. Sin embargo, en 1995, decepcionado con el funcionamiento de la universidad, realizó algo inaudito en aquel entonces en Italia: renunció a su cátedra, de la cual era titular vitalicio, abandonando desde entonces la institución educativa. Esto desató una sonora polémica en el *establishment* cultural y universitario italiano, que salpicó incluso a los medios de comunicación. Su incompatibilidad con la enseñanza universitaria comenzó a intuirse dos o tres años antes, tal y como relata en una divertida anécdota recogida en el artículo presentado en el monográfico:

Cuando me sucedió que leí casi por casualidad esas pocas líneas [del *Diario* de Kierkegaard] delante de mis estudiantes, divertidos y pasmados, comprendí que algo en mí se había hecho pedazos, y que aquellas frases que Kierkegaard me enviaba desde el más allá me llevaban, por así decirlo, a un *punto de no retorno*. Rompían la relación estable de confianza institucional que los estudiantes habían empezado a construir en su seno y de la que yo formaba parte esencial en mi rol de docente. Frente a ese texto, parecía que las paredes morales de la institución educativa se resquebrajaban. Tuve la precisa impresión de que, en realidad, la literatura moderna, como ciertos textos religiosos, no puede ser enseñada sin más, o enseñada según la ascética, funcional, utilitaria, y eficientista concepción moderna de la enseñanza. A la literatura moderna se accede a través de la participación. No es propiamente un objeto de estudio, es una experiencia que, como otras, comporta riesgos que no se pueden prever por anticipado [...] Después de haber leído aquel violento desahogo de Kierkegaard y de haberlo hecho con una manifiesta adhesión y participación, sin apenas darme cuenta de todo lo que ello implicaba, observando el desconcierto de mis estudiantes, aumenté la dosis con este comentario: «¿Qué pasa? ¿Creéis que yo soy un docente? No, no lo soy».

¿El mío era el modo más sincero de ser hipócrita, o era un recurso aparentemente hipócrita para decir la verdad? Estaba atrapado en la paradoja, y salir de ella no habría sido ni fácil ni, quizá, indoloro.

En un intercambio epistolar con un colega suyo de la universidad, aparecido en la prensa italiana, Berardinelli aclaraba que la suya no era la única decisión posible, que era

4. El crítico Isaiah Berlin desgrana los tres axiomas que poseería el pensamiento iluminista: *toda pregunta debe tener una y sólo una respuesta verdadera, siendo todas las demás falsas; estas respuestas debían ser cognoscibles mediante métodos racionales y comunicables a otras personas; y todas las respuestas debían ser compatibles entre sí, sin contradecirse entre ellas*. Cf. «Primer ataque a la Ilustración», en *Las raíces del Romanticismo*, pp. 43 y ss.

5. Al castellano sólo han sido traducidos tres artículos, relativos a poesía, en un medio digital argentino. Los dos artículos presentados en este número de Cul de Sac constituyen, por tanto, la primera traducción al castellano en el estado español y en un medio impreso. Existe asimismo en castellano una interesante entrevista aparecida en la revista argentina de poesía *Fénix* en su número 16-17, que está accesible en su versión digital en el siguiente enlace revistafenix.blogspot.com.es/2011/07/revista-fenix-nro-1617.html#alfonso.

consciente de que abandonar la universidad quizá no sirviera para nada, y que no abogaba por una «práctica generalizada de dimisiones» siguiendo su ejemplo. Desde entonces, colabora como crítico y articulista en diferentes publicaciones italianas, además de impartir conferencias y haber publicado varios libros.

En sus artículos y conferencias, Berardinelli se mueve siempre en un mismo terreno: las relaciones entre cultura y sociedad, entre literatura y política, entre arte y vida. Y la suya es una postura de absoluta heterodoxia e independencia intelectual, ahondando en su obra en una herencia donde aparecen nombres como Orwell, Baudelaire, Krauss, Canetti, Simone Weil, Adorno, Kafka, Hannah Arendt, o Günther Anders. Berardinelli no teme de hecho ser tachado de reaccionario, o de antimoderno, y llega al punto de comparar al escritor con un misántropo:

Yo entiendo que la misantropía es un antídoto notable para tener presente en las sociedades modernas, en las cuales la socialización, la coacción a ser partícipes, a hacer lo que todos hacen, a decir lo que todos dicen, a tener los gustos que todos tienen, es un gran peligro. La misantropía, entonces, en un cierto sentido es una de las bases caracteriales de ese individualismo y de ese sentido de la libertad individual que las democracias necesitan, porque, de lo contrario, se convierten en meros regímenes de masa. Las democracias modernas son regímenes de masa, pero les hace falta también una responsabilidad y un sentido del individuo, la defensa de los derechos del individuo, aun cuando el individuo no se parezca a los demás individuos.

¿Qué tiene de particular el individuo? El individuo tiene de particular que no es exactamente como todos los otros. Todos tienen derechos semejantes, pero todos son diferentes entre sí. Vale decir, semejanza y diferencia. Por lo tanto, creo que la misantropía, la desconfianza con respecto a la sociedad, una cierta distancia en relación con la doxa, con los lugares comunes compartidos, es una de las levaduras, de las inspiraciones fundamentales del pensamiento crítico.

Berardinelli reclama un espacio crítico que no esté mediado por la *doxa* de turno, se esté o no se esté de acuerdo con ella (vive todavía el consejo que diera Orwell en un prefacio inédito a *Rebelión en la granja*: «el reemplazo de una ortodoxia por otra no es necesariamente un progreso. El verdadero enemigo es el espíritu reducido al estado de gramófono, y esto es así tanto si se está de acuerdo o no con el disco que suena en un momento dado»). Considera además necesario que dicho espacio sea ajeno a fines utilitarios:

El primer deber público de los intelectuales debería ser la *crítica del capitalismo político*, la desconfianza en las luchas entre los poderosos y en

cualquiera que posea el don de inducir a los demás a hacer cosas que por propia iniciativa no harían. En este sentido, el intelectual debería de estar orgulloso y ser celoso de su propia impotencia política, considerándola como la condición indispensable para el conocimiento y el ejercicio del pensamiento crítico. La misma actividad política requiere que existan, fuera de ella, lugares en los que sea posible entender y pensar no instrumentalmente, no con fines a la lucha y la competición, no calzados con la urgencia de la praxis.

Después del huracán: la (neo) vanguardia en tiempos de paz

Pocas palabras encuentran hoy un uso tan extendido y aceptado en el capitalismo cultural, desde en sus manifestaciones —presuntamente— artísticas hasta en el terreno de la moda y la publicidad, como el término «vanguardia». El vocablo posee no obstante un origen militar. Compuerto por la expresión latina *ab ante* —sin nadie delante— y la voz francesa *garde* 'guardia' —procedente a su vez de la voz germánica *wardow*, 'guardar, vigilar, custodiar, proteger'—, hacía alusión a la parte de un ejército que marchaba delante del grueso de las tropas. El uso bélico se remontaría, según Matei Calinescu, a la Edad Media, desarrollando en el Renacimiento un significado figurativo. Aunque Calinescu encontró una referencia a la idea de vanguardia en un texto de 1581, relativa al famoso debate literario conocido como *Querrela entre los Antiguos y los Modernos*, fue en el siglo XIX cuando esta expresión pasó desde el vocabulario militar al terreno de las ideas políticas y estéticas. Desde la década de 1790, fruto de los trastornos políticos desencadenados con la Revolución Francesa, la noción de «vanguardia» comenzó a emplearse en el terreno de la política revolucionaria: un periódico de 1794, cuyo subtítulo rezaba «Libertad o Muerte», se llamaba *L'Avant-garde de l'armée des Pyrenées orientales*. Pocas décadas después, en torno a 1825 la vanguardia es invocada en los círculos literarios de los discípulos del utopista Saint-Simon, quien consideraba que «las cosas deben avanzar hacia delante con los artistas en cabeza, seguidos por los científicos, y que los industriales deben seguir a estas dos clases». En 1845, un crítico de arte de nombre Gabriel Désiré Laverdan, defensor del socialismo utópico de Fourier, empleaba la palabra vanguardia al referirse a la misión del arte y el papel del artista. Como el lector sin duda sospecha ya, la fortuna del término «vanguardia» procede de la poderosa presencia en el imaginario colectivo de dos creencias que confluían felizmente en las vanguardias artísticas y literarias: por una parte la idea de que la civilización debía perseguir el Progreso y, desde el pensamiento socialista, que por tanto la vida debía

ser cambiada radicalmente; y, por otra, que el artista-poeta debía desempeñar un rol fundamental en el parto de ese nuevo mundo, concepción que estaría ligada a la más antigua del poeta como profeta: «el poeta», escribió Shelley en su famosa *Defensa de la poesía*, «es el reconocido legislador del mundo». Según corría el siglo XIX la metáfora de la vanguardia fue ampliando su radio de acción y su popularidad —si bien la valoración no fuera siempre positiva: Baudelaire, implacable crítico de la idea de Progreso, no tuvo más piedad con la de Vanguardia⁶—, y pese a que a finales de siglo, en torno a 1880, las «dos vanguardias», política y artística, parecieron caminar de la mano con éxito, en el tránsito al nuevo siglo se produjo lo que Renato Poggioli denominara «el divorcio de las dos vanguardias»: una separación que, en realidad, nunca fue definitiva, y que desde 1917 hasta el final de la II Guerra Mundial estaría atravesada de alianzas, pactos, deserciones y traiciones.

Como de todos es sabido, las coordenadas geográficas y temporales de la vanguardia deben buscarse en los agitados años de la Europa de entreguerras, desde 1914 hasta la década de los '30. Sin embargo, para alcanzar una debida comprensión del caldo de cultivo en que se gestó el espíritu vanguardista, es necesario ahondar en las profundas e impactantes transformaciones que operó el capitalismo industrial en prácticamente todos los ámbitos de la vida justo antes de 1914. Como señala el historiador Norman Pounds,

El tercer cuarto del siglo XIX fue una época de cambios acelerados en la mayor parte de Europa. La primera fase de la Revolución industrial se había caracterizado por la expansión de las industrias textiles y de bienes de equipo. Sólo después del tendido de la red de ferrocarril, después de que se hubiesen construido fábricas y se hubiesen equipado con máquinas de vapor, y después de que la mayor parte de la población estuviese adecuadamente vestida, descubrieron los industriales que había otros mercados que cultivar y conquistar [...] Este fenómeno, en general, no supuso más que la asunción por parte de la clase media de los esquemas de la clase alta, y de los de la media por parte de la baja y de la trabajadora⁷.

En el cambio de siglo empezaba a percibirse el olor a quemado que emanaba de la aceleración del proceso modernizador, palpable no sólo en el ámbito material sino también en el terreno de la moral y las costumbres. En un fascinante

te ensayo que estudia el periodo de 1900 a 1914, el escritor Philipp Blom describe los «años de vértigo» presos de velocidad, euforia, frenesí, urgencia vital, angustia, y vértigo, «años en que las ciudades aumentaron a toda prisa de tamaño y las sociedades se transformaron; en que la producción en serie se adueñó de la vida cotidiana, los periódicos se convirtieron en imperios mediáticos, el público cinematográfico se contaba por decenas de millones y la globalización traía carne de Nueva Zelanda y cereales de Canadá a las mesas británicas»⁸. En parte como consecuencia de esos cambios, el inicio del siglo XX estuvo marcado por la sensación de comienzo de un nuevo tiempo, la organización de una sociedad nueva y la creación de un hombre nuevo. Pero para ello, debía tener lugar en primera instancia una labor destructora. Así lo creyeron desde filósofos como Nietzsche: «Quienquiera que tenga que crear, los valores del bien y del mal, en verdad deberá convertirse en un aniquilador y hacer añicos los valores», a revolucionarios como Bakunin, quien escribe en su exilio alemán que «la pasión destructora es también una pasión creadora», y en el panfleto *Catecismo revolucionario*, escrito junto a Necháiev, se puede leer que «nuestra tarea es simplemente la destrucción, terrible, completa, universal, y despiadada». Roger Griffin ha denominado a esta cosmovisión predominante desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX *Aufbruch* o «sensación de comienzo». Según expone este historiador inglés en su libro *Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, en ese periodo cristalizó la creencia de que la Humanidad se encontraría en el umbral de un nuevo mundo, que los «trastornos históricos de la época eran los estertores del mundo moderno» y «la historia se encontraba en un punto de inflexión y que los humanos podían determinar su curso»⁹. Para describir ese estado de ánimo Griffin se sirve de unas palabras de Siegfried Kracauer, extraídas de su estudio *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*: «[ese estado de ánimo] se puede definir con la palabra *Aufbruch*. En aquella época este término tenía un significado especial, aludía a la huida de un mundo destrozado, una partida desde el ayer en dirección al mañana sobre la base de conceptos revolucionarios [...] De pronto, la gente entendía la importancia de los cuadros vanguardistas y se veían reflejados en los dramas visiona-

6. En su cuaderno personal *Mi corazón al desnudo*, publicado póstumamente, escribía sobre «la apasionada predilección del francés por las metáforas militares [...] La escuela militante de literatura. Estar de guardia. Lleva alta la bandera... Más metáforas militares: los poetas de combate. Los literatos de vanguardia. Esta debilidad por las metáforas militares es un signo de las naturalezas que no son ellas mismas militaristas, pero están hechas para la disciplina —es decir, para el conformismo—, naturalezas congénitamente domésticas».

7. Pounds, Norman J.G., *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*.

8. Blom, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente (1900-1914)*.

9. Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo: la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*.

rios que anunciaban a una humanidad suicida el mensaje de una nueva era de hermandad».

El mundo de ayer, al que Stefan Zweig lanzara un canto fúnebre en sus memorias, se desmoronaba por momentos, y en los intersticios existentes entre sus ruinas y los cimientos del mundo que nacía, sobrevivía una generación de artistas y escritores que trataba no sólo de amoldar su lenguaje expresivo al caos vital que presidía la vida urbana moderna, sino de competir contra los nuevos medios técnicos que, como la fotografía o el cine, eran capaces de capturar ese mundo en movimiento. En 1886 el físico y filósofo austriaco Ernst Mach fotografió una bala en plena trayectoria, apreciándose el movimiendo del aire que desplazaba el proyectil. Así, la estética del modernismo debía situarse frente a la progresiva compresión del espacio y del tiempo: la velocidad se había convertido en la religión de la época, tanto para la circulación de personas y mercancías como para la transmisión de noticias y comunicaciones. Blom constata que «correr a toda velocidad era una de las obsesiones de la época; más aún, era la droga favorita»:

El veintiocho de octubre de 1903 la compañía alemana AEG ya había probado una locomotora eléctrica que alcanzó los doscientos diez kilómetros por hora, convirtiéndose así en el vehículo más rápido construido por el hombre. Sólo una semana antes, una locomotora parecida, obra de la compañía rival Siemens, había llegado a los doscientos seis kilómetros por hora.

Incluso si se la contempla retrospectivamente, puede concebirse que en esa época el afán de rapidez no debía ser comprendido entre un sector de las clases populares. En la tercera y última entrega de la saga cinematográfica *Regreso al futuro*, ambientada en esta ocasión en el «Viejo Oeste» de 1885, encontramos a este respecto una divertida escena: los dos viajeros en el tiempo protagonistas de la trilogía inquietan al conductor de un tren si éste sería capaz de alcanzar los 140 km por hora (velocidad a la que su máquina del tiempo, un coche, realiza los saltos temporales), a lo que el ferroviario responde: «¡Demonios! ¿Quién iba a tener tanta prisa?». No obstante, esta *necesidad* de ir cada vez más deprisa fue especialmente censurada por conscientes críticos de la técnica como Lewis Mumford o George Orwell, o por el escritor Octave Mirbeau en el relato que hiciera de un viaje en coche por la Francia de comienzos de siglo:

Hay que admitirlo [...] el automovilismo es una enfermedad, una enfermedad mental. Y esa enfermedad tiene un bonito nombre: velocidad [...] [El automovilista] ya no puede estar quieto; trepida, los nervios tensos como muelles, impaciente por volver a partir en cuanto llega a algún sitio, ansioso por llegar a otro sitio, siempre a otro sitio, más lejos incluso [...] En todas partes la vida se precipita locamente como una carga de caballería, y se desvanece cinematográficamente como árboles y siluetas a lo largo de un camino. Todo lo que rodea al hombre salta, baila, galopa en un movimiento que está desfasado con el suyo¹⁰.

El Modernismo artístico y literario procedió a engrasar sus obsoletas articulaciones en aras de preparar el salto estético que debía situarla a la altura de la bala fotografiada por Mach: el nuevo lenguaje modernista se transformaba entonces, en palabras de la escritora Virginia Woolf, en «el sonido de algo que se rompe y cae, del estrépito y la destrucción». Empleando técnicas estilísticas como el «fluir de la conciencia» o el monólogo interior, que James Joyce o la misma Woolf pusieran en práctica en novelas como *Ulises* o *La señora Dalloway*, el Modernismo perseguía rivalizar con las técnicas fotográficas y cinematográficas en su misión de apresar de forma simultánea el «fragor y el resplandor» de la vida moderna.

Sin embargo, aún se podía ir un paso más allá, porque el intento modernista por captar el mundo moderno no significaba que lo ensalzara: fue la Vanguardia la que, desdeñando el componente «eterno e inmutable» de la estética moderna de Baudelaire, se concentraba de ahora en adelante únicamente en el elemento transitorio y fugitivo; Marshall Berman percibió con inteligencia la diferencia entre los *modernos* de los siglos XIX y XX:

Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico.

Uno de los primeros movimientos de vanguardia, el Futurismo italiano, practicaba además con violencia terrorista el culto a la velocidad: es de sobra conocido su apego por el maquinismo —baste citar la famosa y nauseabunda sen-

10. Mirbeau, Octave, *El E628-E8: un viaje en automóvil*.

tencia «un coche en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia», y en Rusia dicha afección era también consustancial a su vanguardia. Encontramos, además, que el *ritmo de la vida moderna*, según los futuristas rusos, debe ser transferido al *ritmo de la creación poética*. Así lo expresaba el poeta ruso Vladimir Majakovskij:

La poesía del Futurismo es la poesía de la ciudad, de la ciudad moderna. La ciudad ha enriquecido nuestras sensaciones con nuevos elementos urbanos que los poetas del pasado desconocían [...] Los teléfonos, los aeroplanos, los ascensores, las rotativas, las aceras, las chimeneas, las moles de ladrillo de las casas, el hollín, el humo: estos son los elementos de la belleza de la nueva naturaleza urbana. Nosotros contemplamos más a menudo las farolas eléctricas que la vieja y romántica luna. Nosotros ciudadanos no conocemos los bosques, los campos, las flores, sino los túneles de las carreteras [...] Pero lo sustancial está en el hecho de que ha cambiado el ritmo de la vida. Todo ha devenido vertiginoso y transcurre con rapidez, como en una película cinematográfica [...] Los ritmos calmos, plácidos, y uniformes de la vieja poesía no corresponden con la mente del hombre moderno, con el hombre de la ciudad. La febrilidad es el símbolo de nuestro ritmo de vida.

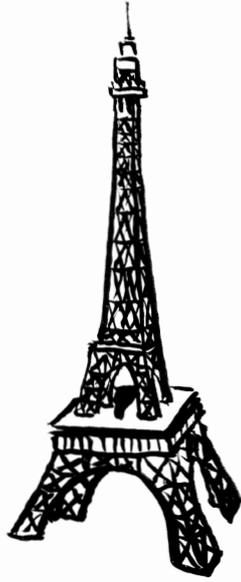
Los futuristas italianos, con Marinetti a la cabeza, pretendían que la poesía expresara «la sensibilidad moderna con el lenguaje de la era de la mecánica. La nueva dicción poética [...] tenía que convertirse en el lenguaje telegráfico del alma». En el manifiesto *Una gota de hiel*, escrito en diciembre de 1915, Majakovskij exigía «hacer astillas la vieja lengua, incapaz de galopar al ritmo de la vida», y hacia el final del manifiesto afirmaba que «el Futurismo, con una dentellada de acero, ha asido a Rusia». Se jactaba de haber invadido «los susurros amorosos de los delicados pórticos con el paso del ciempiés de los siglos», e insiste sobre qué marca el ritmo del futurismo ruso: «la cacofonía de las guerras y las revoluciones». Majakovskij compara la energía del ritmo, «fuerza esencial del verso», con el magnetismo y la electricidad. El propósito de «hacer astillas la vieja lengua» no fue entonces sino la constatación definitiva de la imposibilidad de representar con ella el nuevo mundo, y así, la estética vanguardista concluyó un proceso abierto en el siglo XIX de distanciamiento entre significado y significante, contenido y forma, en la obra de arte, conduciéndolo hasta su total aniquilación. El arte y la poesía «puros» decimonónicos encontraban ahora su correlato en la voluntaria supresión de todo significado en el plano de la expresión: el arte no podía ni debía ser la correspondencia de una reali-

dad «superior» o «trascendental», ni ser el portador de un mensaje «social». El eslogan futurista de «zarandear la sintaxis» llevó, en su versión más extrema y radical, a la poesía transmental o transracional: el *zaumnyj jazyk* o «lenguaje abstraído de sentido». A este punto llegaron poetas como Kručënyx y Kamenskij, quienes «llegaron a escribir versos sólo con combinaciones arbitrarias de sonidos [...] rudos experimentos con sílabas sin sentido¹¹». Para Kručënyx la novedad no dependía del contenido, sino de la forma: ésta determinaría a aquél. Se vindicaba «la palabra autónoma y autosuficiente», despreciando la palabra como objeto. La poesía de Xlebnikov, por su parte, y aunque tomara como unidad básica el morfema —portador en última instancia de un significado mínimo—, carecía de valor denotativo alguno, y no poseía correspondencia ni relación con ningún aspecto identificable de la realidad objetiva. En el Majakovskij anterior a la Revolución de 1917, encontramos una postura afín a estos postulados. Así, en un discurso pronunciado en 1913 afirma que «la palabra es el fin en sí de la poesía (el nacimiento y el desarrollo de la obra poética están condicionados por la vida interna de la palabra misma)». Este grado extremo de arreferencialidad de la materia verbal de la que hacía gala en estas palabras Majakovskij es similar al de Kručënyx, quien por el mismo año declara que «la azucena es bellísima, pero la palabra 'lilija' [en ruso] es fea, violada, gastada», así que propone rebautizarla 'euy' para restituírle así su «pureza original».

Este tipo de juegos con el lenguaje encontró en el movimiento Dadá su versión más inteligente y combativa. Para sus integrantes, el divorcio al que había llegado la poesía y la vida constituía el síntoma más evidente del divorcio que la vida había efectuado previamente con la sociedad. El intento de la estética burguesa por mantener las formas *como si no pasara nada* era para ellos una muestra de hipocresía que denostaban con firmeza: sólo un arte incoherente, irracional, absurdo e híbrido podía aspirar a *representar* el caos de un mundo cuyos valores parecían desmoronarse. Este experimentalismo, que en el mejor de los casos pretendía destruir las fronteras entre el arte y la vida, se ejerció con la descarada intención de provocar, escandalizar, y cabrear a la burguesía, propinando una «bofetada al gusto público», nombre de un manifiesto futurista ruso donde se leía que

el pasado es angosto. La academia y Pushkin son más incomprensibles que los jeroglíficos. Hay que echar a Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, ecé-

11. Erlich, Victor, *El formalismo ruso*.



tera, de la nave de nuestro tiempo. Quien no olvide el primer amor no conocerá nunca el último.

En el manifiesto *Una gota de hiel*, se exige «1. Destruir el frigorífico de todo tipo de cánones, que cambian la inspiración en hielo [...] 3. Echar fuera de la nave de la modernidad a los grandes del pasado [...] ¡Muera Severianín! No atañe a los futuristas llorar el olvido de la vieja literatura». Los futuristas italianos se mueven en términos muy parecidos al exigir «destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo [...] Exaltar toda forma de originalidad, aunque osada y violenta». Trotsky, no sin cierta agudeza, dirige a este tipo de postulados el siguiente reproche:

Este llamamiento a la ruptura con la tradición literaria deja totalmente de tener sentido en cuanto se dirige al proletariado. La clase obrera no tiene necesidad de romper, ni puede romper, con la tradición literaria, porque no se encuentra en absoluto en las ataduras de semejante tradición. La clase obrera no conoce la literatura antigua [...] La ruptura de los futuristas con el pasado es, en definitiva, una tempestad en el mundo cerrado de la *intelligentsia*.

Esta violencia contra la tradición y el pasado artísticos acaso contenía la desesperación de un animal acorralado entre el conformismo del arte burgués y la naciente cultura de masas. Y además portaba dentro de sí el germen de su autodestrucción. Porque desde el momento en que se consideraba, en palabras de Majakovskij, que «la novedad es obligatoria en la obra poética¹²», en su afán por romper una y otra vez con toda la tradición estética persiguiendo de forma constante la originalidad, la vanguardia aceleraba no sólo los cambios en las formas estéticas, sino que renovaba incesantemente la base misma del juicio estético, situando por ello las obras de arte en el mismo plano que los objetos de consumo de masas salidos de las fábricas: la vanguardia quedaba «condenada a conquistar», escribía Poggioli, «por la influencia de la moda, la popularidad que alguna vez desdénó, y ese es el comienzo de su fin»:

Se pretende realizar un arte nuevo, distinto en cuanto que no esté integrado en la sociedad [...] mas hoy día ha podido verse que la vanguardia tradicional era incapaz de una labor radical en ese campo. Las novedades instauradas eran asimiladas rápidamente, digeridas, por el mercado

del arte y las clases sociales que lo manejaban [...] la vanguardia se rebela, estructuralmente hablando, contra la mercantilización estética, para terminar, como hemos dicho, precipitándose en ella; a nivel estructural, ella tiene un enemigo declarado en el museo, que, como en los peores cuentos, acaba por devorarla tranquilamente [...] Tratando de luchar contra el museo mediante la innovación, la novedad, etc., se instalaba en el dominio del mercado, y con ello se encaminaba directamente al museo. La vanguardia era así asimilada¹³.

Este proceso de asimilación de las obras de vanguardia en el museo y en el mercado, existente ya antes de la II Guerra Mundial, se consolidó progresivamente desde 1945 dentro de un proceso más amplio que cabría llamar la *neutralización de la Modernidad*. Los países occidentales, ávidos por dejar atrás la conflictividad social y política que había conducido a cuatro décadas de revoluciones, dictaduras, guerras y genocidio, se esforzaron en extender la pacificación social también al terreno de la cultura, tratando de integrar dentro de los parámetros oficiales todas las expresiones estéticas de la Modernidad, incluidas las más radicales de la vanguardia. Pero esta absorción del modernismo de los tres primeros decenios del siglo implicó a su vez una reconsideración de los criterios que a partir de ahora debían fundar toda actividad artística y literaria: la transgresión vanguardista se había convertido en la norma. El artículo de Hans Magnus Enzensberger *Las aporías de la vanguardia*, escrito en 1962 y que rescatamos del olvido para este número de Cul de Sac, se situó en las primeras coordenadas críticas con la concepción vanguardista del arte. Enzensberger no se limita a denunciar la contradicción de la vanguardia y el museo¹⁴ —apuntada también por Boris Groys: «quien ve las obras de la vanguardia colgadas en los museos olvida que, según el propio proyecto vanguardista, no debían existir ni esos museos ni esas obras»—, sino que denuncia la noción de progreso en el terreno de las ideas estéticas y culturales, así como el agotamiento al que, según su juicio, habría llegado el modernismo al adoptar una rebelión estética gestada en el laboratorio: a unos tiempos de «Guerra Fría» sólo podía corresponderle una práctica artística de «Vanguardia fría». Peter Bürger lo exponía así:

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a un exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercie-

12. Aunque la búsqueda de la novedad por parte del futurismo y de las vanguardias en general está fuera de toda duda, esta postura fue en ocasiones matizada; el mismo Majakovskij rechazaba haber renegado de los clásicos: «jamás he cometido una necedad semejante [...] Tan sólo digo que ningún clásico conserva su función de vanguardia en cualquier época. Estudiadlos, amadlos en la época en que han trabajado. Pero no pongáis su enorme culo de bronce en el camino, obstaculizando a los jóvenes poetas que tratan de abrirse paso hoy».

13. AA.VV. *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, Madrid, Comunicación, 1973, pp. 10-11.

14. Sus reservas ante la vanguardia no han cambiado mucho desde los años sesenta. En una entrevista de 2010 concedida a *El País*, aun siendo consciente de poder pasar por reaccionario, afirma no sentir aprecio por la pintura abstracta ni por el arte posterior a la vanguardia: «La vanguardia tras la vanguardia es una contradicción, y a mí me cansa, me aburre».

ron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su «obra» acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario.

El artículo de Enzensberger se inscribe precisamente en un momento en que las críticas al agotamiento de las fórmulas de la modernidad estaban transformándose en una progresiva renuncia a muchos de los valores que ella pretendía encarnar. Dicho en otras palabras: la dimensión crítica de la cultura resultaba cada vez más arrinconada no sólo entre el público burgués domesticado para que aceptara la transgresión vanguardista como el primer mandamiento cultural, sino entre los mismos artistas siempre más deseosos de formar parte del *establishment* artístico, cultural, y mediático. La Posmodernidad, en palabras de Berardinelli, «trasladaba el *shock* moderno a un más allá pacificado», y de esa forma el proceso de integración del Arte en la sociedad de masas llegaba a su culminación. Así, el afán de las vanguardias más radicales de propinar una «bofetada al gusto público» acabó por transformarse bajo el dominio del pastiche posmoderno capitalista en el «gusto público por la bofetada».

Hans Magnus Enzensberger, nacido en el estado alemán de Baviera en 1929, es un polifacético escritor e intelectual, autor de libros de poemas, obras teatrales, novelas, y ensayos. Tras estudiar en diversas universidades de su país y en La Sorbona en París, fue miembro del Grupo 47, movimiento que perseguía la regeneración democrática de la lengua y literatura alemanas tras el paréntesis del nazismo y la II Guerra Mundial. Ajeno a toda ortodoxia política e ideológica, ha traducido al alemán a poetas como Rafael Alberti y César Vallejo, amén de realizar en los años setenta un reportaje sobre el revolucionario anarquista español Buenaventura Durruti, titulado *El corto verano de la anarquía*, que más tarde llevara también a las pantallas en forma de documental.

En la clínica modernista de la posguerra.

Hay que empezar diciendo que el posmodernismo fue una crítica a un tipo determinado de modernismo que podría verse representado del siguiente modo:

El hombre moderno nace en una clínica y muere en una clínica; ¡así que también debe vivir en una clínica!¹⁵

Esta convalecencia en la que se encontraban las sociedades modernas respondía a la voluntad de mantener el proceso de modernización en alza y, a la vez, construir un entorno seguro, a salvo de las fuerzas destructivas que el propio proceso de industrialización desataba. El funcionalismo y el *purismo* del modernismo de posguerra eran el correlato de un proceso más vasto de integración y desarrollo económico, cuyo lema principal era «estabilidad y crecimiento». La reconstrucción de Europa, a partir de 1945, y el nuevo papel hegemónico de Estados Unidos como motor de la economía mundial, hicieron surgir una cultura modernista muy emparentada con el capital monopolista y las grandes corporaciones, de un lado, y con el proyecto de socialismo soviético de otro. Especialmente en la arquitectura, el modernismo aspiró a restaurar la «aureola sagrada» que el proceso de modernización había arrancado a las sociedades tradicionales, y a convertirse así en «la religión de un mundo sin religión». Las máquinas de habitar, las máquinas de circular, las máquinas de consumir y las máquinas de administrar, se extendieron por todo el mundo, desarrollando una estética propia, desnuda de todo ornamento y referencia histórica, vuelta sin ambages hacia el futuro. En su etapa «heroica» el modernismo celebraba la desaparición de los particularismos y los irracionalismos que habían retrasado el cumplimiento de las promesas radiantes de la modernidad. El pasado de separación, divisiones y guerras en el mundo occidental debía ser enterrado, y la tarea de los Estados surgidos de la posguerra, a lo largo de los llamados «treinta gloriosos», fue construir aquella clínica en la que las sociedades occidentales curarían sus heridas de guerra. En todos lados parecía como si la condición para volver a mirar al futuro con optimismo consistiese en cerrar filas en torno a una versión única de lo que significaba la modernidad y el progreso.

En el contexto de la lógica de bloques y de la Guerra Fría, esta institucionalización y encauzamiento del conflicto social eran coherentes con las exigencias geopolíticas del momento. No exentas de contradicciones y tensiones sociales, a la búsqueda de lo que Le Corbusier llamó «las alegrías esenciales», las sociedades occidentales pretendieron hacer tabla rasa del pasado y celebrar, por fin, el nacimiento del Hombre Nuevo tras un doloroso parto. Del lado soviético, el futuro (supuestamente) ya se había instaurado, por lo que sus esfuerzos se debían orientar a un fin no menos complejo: seguir creciendo económicamente sin que los desequilibrios provocados por el desarrollo amenazasen las conquistas de la Revolución. Así, se podía encontrar un mo-

15. Robert Musil, *El hombre sin atributos*.

dermismo que para mirar al futuro tenía que desligar al presente de su pasado y, del otro lado, un modernismo que para conservar su presente debía desconfiar del futuro y parapetarse en un glorioso pasado revolucionario. El despliegue de ambas lógicas atendía sin embargo a un requerimiento de base casi idéntico: continuar el desarrollo de las potencias económica y militar, manteniendo al mismo tiempo la paz social interna y la tensión bélica hacia el exterior.

Lo sorprendente no es que esta forma de regulación se colapsase a mediados de los años sesenta, sino que funcionase en gran parte del mundo durante tanto tiempo. De modo que, cuando resonaron con fuerza las primeras críticas al modernismo de posguerra, éste había comenzado ya a morir de éxito.

La crítica de la sociedad de masas al modernismo

Una de las causas que hizo tan atractiva la crítica posmoderna fue, precisamente, la denuncia del estancamiento y la esclerosis que el modernismo había producido en serie durante casi treinta años. Nuevas voces discordantes entraron en escena entonces para romper el monólogo modernista, y apuntaron a un cambio de paradigma en los ámbitos de las artes, las ciencias humanas y los movimientos políticos. Las críticas al urbanismo monótono y funcional de los CIAM habían sido adelantadas por Henri Lefebvre y la Internacional Letrista a mediados de los años cincuenta; como lo hicieron más tarde y desde otra perspectiva urbanistas como Jane Jacobs y Kevin Lynch, o arquitectos como Aldo Rossi, a quienes difícilmente cabe situar en coordenadas netamente posmodernas. En el artículo *La tentación del vacío. Ciudad y arquitectura posmoderna*, de Juanma Agulles, se realiza un análisis del proceso por el que las críticas al modernismo funcionalista en arquitectura fueron desembocando en un cuestionamiento no sólo de la función social de la arquitectura, sino de su mismo lenguaje y hasta de sus códigos más elementales, para ir creando una ficción arquitectónica muy emparentada con el nuevo capitalismo tecnológico. Las realizaciones que, desde los años noventa aproximadamente, se acercaron a las teorías de la *deconstrucción* y a los lenguajes más crípticos del posmodernismo cultural, han constituido un ejemplo palpable y muy físico de la amoralidad y el cinismo que muchas realizaciones posmodernas asumían en su desarrollo. La ciudad, lejos de contemplarse como un ámbito físico regulado por las leyes de la economía, y escenario de las confrontaciones sociales, pasó a conceptualizarse por las nuevas élites y sus arquitectos estrella como un espacio vacío, carente de sentido, en el que el diseño y el derroche irracional apuntalaban las nuevas condiciones de domi-

nación social, celebrando con sus construcciones de superficies brillantes la debacle que en el campo social hacía estragos. Como señala el autor del artículo:

«¿Qué nos quería decir en el fondo esta nueva arquitectura del poder? El mensaje, una vez pasado el inicial optimismo y los grandes fastos, está claro: *abandonad toda esperanza*. El vacío finalmente se había constituido en el centro mismo del desarrollo económico e industrial, y los procesos de descomposición social barnizados con una capa de «tecnología liberadora» están hoy lejos de contraponer una forma de habitar el espacio que vuelva a situar en el centro de su actividad las viejas aspiraciones revolucionarias».

El posmodernismo se hizo fuerte en ese ambiente *fin de siècle* en el que dinamismo de la economía encontraba serios problemas para su perpetuo crecimiento. Así, a medida que las contrapartidas del proceso de modernización se hacían más evidentes, tuvo lugar un cuestionamiento —al principio parcial— del proyecto de la modernidad, que poco a poco fue adoptando los rasgos de una impugnación a la totalidad.

La crítica posmoderna seducirá también por ser, paradójicamente, muy *moderna* en el sentido original del término, pues proponía reequilibrar los pares universal-local, producción-reproducción, abstracción-representación, estabilidad-cambio, alta cultura-cultura popular, etcétera. Se podría decir entonces que *el posmodernismo surgió como una impugnación moderna al modernismo* hecha, sobre todo, desde el ámbito cultural, pero que lentamente fue calando en el resto de la sociedad. Esta aparente contradicción es lo que hace tan difícil su definición y, en parte, lo que provocó que muchos intelectuales y críticos se posicionaran a favor y en contra de las tesis posmodernas del cambio social. El debate, como hemos apuntado, surgió en el momento en que el modelo de acumulación de posguerra entraba en crisis y, con él, muchos de los valores que alentaban el proyecto modernizador.

Juanma Agulles forma parte del colectivo editorial El Salmón y de la redacción de Cul de Sac. En el segundo número de Cul de Sac, dedicado a internet y las nuevas tecnologías, escribió el artículo *Materiales de derribo. Reflexiones desde la vida en ruinas*. Es asimismo autor de los libros *Non legor, non legar. Literatura y subversión* (Ed. El Tábaro, 2008) y *Sociología, estatismo y dominación social* (Bruylot, 2010), así como de diferentes artículos, entre los que cabe destacar *La crisis como momento de dominación social*, *La ciencia social al servicio del orden*, y *Sin mundo. Vagabundos y mendigos en la urbe planetaria*, aparecidos todos ellos en la revista Ekintza Zuzena.

Paisajes posmodernos para después de la batalla.

Los términos de la controversia en torno a la posmodernidad, cuyo clímax podría situarse en la discusión entre Habermas y Lyotard, son largos de explicar y la bibliografía al respecto tan abrumadora —y enrevesada— como para desanimar a cualquiera.

Una de las principales víctimas del posmodernismo fue la concepción de la historia y su escritura, haciendo énfasis en la inoperancia de los «grandes metarrelatos» (fundamentalmente los del liberalismo y el socialismo históricos) para dar cuenta de las transformaciones del capitalismo tardío. Esta impugnación tenía mucho que ver con el desencanto de una clase intelectual en alza respecto a los fines de las grandes utopías sociales y los resultados desastrosos de su puesta en práctica por lo que se comenzaron a denominar, de modo genérico, *totalitarismos*. No hay que descartar que el impacto de los aplastamientos por parte del Ejército Rojo de las revueltas en Hungría, Checoslovaquia y Polonia, o la publicación de *Archipiélago Gulag* en Francia a principios de los setenta, ejerciesen una influencia determinante en el ambiente cultural e intelectual de donde surgirían las críticas posmodernas a la viabilidad de los grandes relatos históricos.

Cornelius Castoriadis, uno de los inspiradores de los discursos de Mayo del 68 en Francia —animador junto a Claude Lefort del grupo *Socialismo o barbarie*, que mantuvo relaciones con la izquierda heterodoxa parisina desde H. Lefebvre a Guy Debord—, recogió en su artículo *Los movimientos de los años sesenta*, la hipótesis de que el surgimiento de ciertas elaboraciones teóricas de corte nihilista y anti-humanista, emparentadas con el primer posmodernismo, eran una tentativa de reescribir la historia y, al cabo, una consecuencia de la derrota de las aspiraciones emancipatorias del '68 y no, como algunos sostienen, sus precursoras. Castoriadis constataba «el perfecto acuerdo existente entre la ideología de la muerte del sujeto, del hombre, de la verdad, de la política, etc.» y el estado de ánimo que siguió al *extraño* fracaso de Mayo y a la descomposición del movimiento de las ocupaciones. Y adelantaba la siguiente explicación para el éxito *posterior* de autores como Lacan, Foucault o Derrida:

«[...] [a] decenas o cientos de miles de personas que se habían movilizado entre mayo-junio pero que no creían ya en un movimiento real, que querían hallar una justificación o legitimación tanto para el fracaso del movimiento como para su propia privatización incipiente conservando

al mismo tiempo una “sensibilidad radical”, el nihilismo de los ideólogos, que a la vez se las habían arreglado para subirse al tren de una vaga “subversión”, les venía estupendamente».

Fue entonces la derrota de un movimiento que ya había nacido emparentado con la sociedad de masas, lo que permitió el advenimiento de ciertas corrientes de interpretación que, al mismo tiempo que conservaban cierto halo de radicalidad, venían a decir que las realidades sociales eran poco más que convenciones y construcciones del lenguaje, y que el poder se había disipado a todos los sujetos, que ejercían en su vida cotidiana como llaves de paso para las relaciones de dominación. Esto significaba dos cosas: primero, que las estructuras de dominación eran intrínsecas a la naturaleza humana y que los movimientos sociales contruidos sobre ideales universales habían derivado —y *por tanto* siempre lo harían— en barbarie, y, segundo, que los individuos podían subvertir esos circuitos de la microfísica del poder para interrumpirlos momentáneamente y encontrar ciertos espacios de libertad o, al menos, jugar al escondite con las fuerzas de la opresión. Sin embargo, el nihilismo que sostenía a esta visión relativista en la que toda realidad era pura convención, no era exactamente postmoderna —en el sentido literal de *venir después* de la modernidad—, sino que, en muchos casos, era *premoderna* y recordaba bastante a aquella frase de Demócrito: «Por convención es lo dulce, por convención lo amargo, por convención lo caliente, por convención lo frío, por convención el color; pero en realidad sólo hay átomos y el vacío».

Perspectivismo radical y ausencia de realidad.

Relacionado con el problema de la reinterpretación de la historia y la incapacidad de cualquier sujeto colectivo para transformarla, se planteaba el de la verdad, la ciencia y «los juegos de lenguaje». Haciendo un uso muchas veces fraudulento de las teorías de la física contemporánea¹⁶, algunos autores posmodernos sostenían que la enunciación de una verdad, o el proyecto de hallarla, modificaba la realidad sobre la que se pretendía enunciar tal verdad, de modo que todo conocimiento se veía condenado a ser un mero enunciado más dentro de una multitud de combinaciones posibles, inestables y en perpetuo cambio. El texto, el significante, se podía desligar así de la realidad, y abdicar de su pretensión de *representarla*. El *como si* se empezó a adueñar de las interpretaciones sociales y las ciencias humanas se acercaron a la ficción, del mismo modo que la ficción pretendía confundirse

16. Cf. A. Sokal y J. Bricmont: *Imposturas intelectuales*.

con la realidad (y en ocasiones suplantarla). El relato de la ciencia, que había pretendido ostentar un puesto privilegiado respecto a la verdad, había de ser interpretado también como un «texto» que al ser enunciado variaba el campo de juego sobre el que buscaba su legitimidad, dejando abierto a perpetuidad el problema de la veracidad y la indeterminación. Evidentemente, este *perpetuum mobile* de la interpretación posmoderna era una garantía segura para los nuevos aspirantes a intelectuales críticos, ya que el campo de la hermenéutica y la epistemología se concebía como un juego infinito de posibilidades y combinaciones innovadoras. Títulos de trabajos «críticos» como *Dimensiones posmodernas en el Ulises de Joyce* o *Identidad sexual e intercambio libidinal en el Quijote*, no son bromas que se nos ocurran al vuelo, y en muchas facultades universitarias sabrán de qué hablamos.

El perspectivismo radical de la crítica posmoderna y la desaparición del concepto de verdad bajo un manto de oscuridad retórica, tiene mucho que ver con la relectura que algunos ideólogos hicieron de la obra de Friedrich Nietzsche, casi un siglo después de que el filólogo alemán publicase su primera obra: *El nacimiento de la tragedia* (1871). El artículo de Florian Cova, *¿Nietzsche posmoderno?*, intenta analizar las falsas interpretaciones y lecturas interesadas que el posmodernismo ha realizado de la obra de Nietzsche, cuyo estilo aforístico y alusivo se caracterizaba, hay que decirlo, por poder servir a cualquier fin. Kurt Tucholsky escribió «dime lo que necesitas, y yo te procuraré una cita adecuada de Nietzsche», lo que podría ser refutado por el escritor alemán con su sentencia «el hombre más sabio sería el más rico en contradicciones». Cova adelanta la hipótesis de la utilización de Nietzsche, por lo menos en el contexto francés, como un revulsivo para el exceso de estructuralismo y una forma de alejarse del marxismo tradicional. El valor que Nietzsche daba al individuo, al solitario filosofar como forma de transvalorar y conmocionar el mundo con el solo acto del pensamiento, serviría, según Cova, para justificar la decisión de los ideólogos posmodernos de no comprometerse con ninguna lucha social o política concreta, bien parapetados en el empíreo de la teoría y el análisis lingüístico. El autor del artículo nos dice:

Una de las características más sorprendentes de la Deconstrucción (y similares) es su silencio acerca de la forma en que puede ejercer una acción eficaz sobre la sociedad el simple hecho de deconstruir una tradición filosófica.

Después de analizar los distintos momentos de la recepción y posterior interpretación de los textos de Nietzsche

en Francia, Cova aporta sus argumentos para desmentir el perspectivismo radical atribuido al filósofo y la supuesta destrucción de la metafísica occidental a que se habría encomendado, así como el rechazo que se le ha atribuido de conceptos como «verdad» o «realidad». El autor se sitúa contra la interpretación que hace de Nietzsche un relativista de *todo* conocimiento. Si bien admite que podía ser un relativista radical en el terreno de la moral, Cova propone que la crítica de la verdad como costumbre y convención social que hace Nietzsche partiría de un concepto más bien corriente de verdad, y que no descarta —al contrario, recomienda— el método científico como forma de aproximarse a los hechos. De igual modo, la realidad, por más que se aprecie siempre desde distintas perspectivas, no deja de existir por ello.

La crítica posmoderna, sin embargo, declaraba «la muerte del autor» y la desaparición de los límites entre vida y arte, copia y original, representación y modelo y, llevando al límite el argumento, la incapacidad de distinguir entre realidad y simulacro. Más aún, en opinión de Baudrillard, el simulacro era más real que la realidad misma. La lógica del *ready-made*, el *happening* y la *performance* culminaba cuando la frontera con la vida cotidiana desaparecía y era precisamente el acontecer diario de la sociedad capitalista lo que se asemejaba a un *happening* constante, por lo que la intervención artística, el simulacro, se volvía hiperreal. Lo paradójico de todos estos juegos retóricos posmodernos —que en ocasiones parecen más bien trabalenguas— era que, si ahora la realidad estaba condenada a ser una versión disminuida del simulacro, no se entendía bien qué papel podía tener un comentarista «crítico» en el curso de los acontecimientos, a no ser que fuese, él también, un simulacro. Algo que, dicho sea de paso, muchos autores posmodernos sostendrían con orgullo. Del mismo modo, cuando Foucault terminaba *Las palabras y las cosas* con la imagen del ser humano desapareciendo como un rostro dibujado en la arena de la playa al subir la marea, cabría preguntarse entonces qué sentido tenía la denuncia, de la que Foucault participó activamente, de los mecanismos del poder/saber (en la cárcel, el psiquiátrico, la escuela, la sexualidad...) si, en último término, no se dirigía a salvaguardar algo parecido a la integridad humana.

Articulando todas aquellas construcciones teóricas —que al mismo tiempo pretendían no serlo—, la melodía de fondo realizaba una crítica a la razón instrumental frente a las pulsiones del deseo y el retorno de lo reprimido por la sociedad. En su punto álgido estas críticas podían inculpar a la Razón misma por los desmanes del proyecto moderniza-

dor, desde la creación de una ficción «falocéntrica, occidental y burguesa» llamada «Hombre», hasta la bomba atómica. Así, con este asalto a la razón desde un relativismo radical, se abandonaba en muchos aspectos la posibilidad de realizar una crítica *razonable* al proceso de modernización y sus altos costos.

Es cierto que gran parte de estas críticas se podían encontrar en autores y movimientos intelectuales que no se pueden considerar, en sentido estricto, posmodernos. La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, y su atención a la cultura de masas y al ámbito del consumo como momento fundamental en la reproducción del orden social, ya apuntaba algunas cuestiones que la crítica posmoderna reelaboraría más tarde —aunque lo hiciese a menudo en un sentido muy alejado de la crítica social. No hay que olvidar que en su *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno llegaron a escribir: «La Ilustración es totalitaria», lo que pensado desde su exilio en Estados Unidos, y viendo cómo iban las cosas en Europa, se puede comprender retrospectivamente, pero no nos deja mucho margen para la duda en cuanto al uso que el «pensamiento débil» entronizado por el posmodernismo ha hecho de ésta y otras diatribas contra el proceso de Ilustración.

Florian Cova es estudiante de post-doctorado en el Centre Interfacultaire en Sciences Affectives en la Universidad de Genève y centra su interés en el papel desempeñado por las emociones en la formación de los juicios morales, además de dedicar trabajo a otras cuestiones filosóficas como la naturaleza del juicio estético, la compatibilidad del determinismo con la responsabilidad moral, la existencia de Dios, o las lecturas no posmodernas de Nietzsche.

El cuerpo como último bastión del individuo.

De igual forma, la centralidad del deseo reprimido y las pulsiones del inconsciente para realizar la crítica al mundo de la mercancía, podrían encontrar sus orígenes en las vanguardias de los años veinte y treinta —sobre todo en el surrealismo—, pero también en la obra de Marcuse *Eros y civilización* o, en un sentido distinto, en *La función del orgasmo* de Wilhelm Reich; y, cómo no, en Foucault y su *Historia de la sexualidad*. Que el «cuerpo» desplazase a la economía política como eje central sobre el que vertebrar la crítica social podía atender, es cierto, a una especie de sobreexposición a la doctrina marxista de muchos intelectuales que se hastiaron de la *unidimensionalidad* de la vida moderna. Así podría explicarse cierta reacción pendular que iba desde la eterna espera de las «condiciones objetivas» para la revolución social, a proclamar un subjetivismo sin fisuras. Pero de

ahí a sostener la desaparición de las condiciones económicas —y lo que significa en la formación de grupos y clases sociales— para celebrar el advenimiento de un *sujeto sexuado*, media un salto al vacío.

En *La ofensiva de los gender studies: reflexiones sobre la cuestión queer*, Séverine Denieul ofrece una crítica pormenorizada de las premisas de los llamados *estudios de género* abanderados, principalmente, por la teórica Judith Butler. Denieul afirma que con el desplazamiento del interés hacia las cuestiones de género y raza, cierta «izquierda cultural» en los Estados Unidos abandonó el terreno de la economía política y la lucha de clases, para entablar sus disputas en torno a las cuestiones de la identidad, la diferencia y los usos del lenguaje. La autora del artículo ve aquí el inicio de «una lenta pero inexorable degradación conceptual que alcanzará su apogeo con Butler y su prolongación en la teoría *queer* [...]». El constructivismo social de Butler y su antihumanismo radical, sitúa a la teoría *queer* ante el problema de delimitar qué tipo de transformación social se pretende, siendo que sus propuestas rara vez van más allá del uso «subversivo» del lenguaje (uso consistente, por lo general, en adoptar los propios insultos o denominaciones peyorativas como señas de identidad). Según Denieul, la teorización de Butler, al igual que las de otros *estudios culturales*, tiende a identificar el poder con toda relación social nacida en las condiciones actuales de opresión, y por tanto a considerar que cualquier tentativa de transformación está condenada al fracaso por operar en el campo de unas relaciones ya heredadas sobre las que sólo cabe una rebelión individual, que tampoco socava las estructuras sociales en las que se sustenta. Como otras elaboraciones teóricas posmodernas, las teorías *queer* suelen culminar en un quietismo desconcertante. En palabras de Denieul:

«No se trata únicamente [...] de criticar la visión contemplativa y etérea de una Butler que invoca los cambios sociales desde las alturas de su cátedra, sino de señalar con el dedo la pura y simple ausencia de perspectiva política: si no hay punto de partida ni perspectiva de llegada, ¿cómo pensar el movimiento político sino como el arte de quedarse quieto?»

Este *quietismo* fue asimismo criticado por Alfonso Berardinelli. En un reciente artículo publicado este verano, el crítico italiano embestía contra una de las palabras fetiche en la crítica posmoderna en general y en la *queer* en particular: la biopolítica.

[...] Hemos llegado a la Biopolítica: que dice todo y nada. Que va más allá de la política como se entiende comunmente, y que ofrece o promete

perspectivas de pensamiento y de acción, de nuevas comunidades indeterminadas o utópicas que desmantelan o sobrepasan (como preferirías) todas las categorías políticas tradicionales y convencionales.

Parecería que hubiéramos descendido finalmente a lo concreto. En realidad se profundiza en abstracciones más amplias de las ya conocidas. El uso del término biopolítica es siempre más difuso, en acepciones o muy precisas o muy escurridizas. Como ha explicado Laura Bazzicalupo en su último libro sobre el tema, esto estaría justificado por el hecho de que hoy la política se ocupa cada vez más «de los problemas de la vida» y «se vuelve central el cuerpo de aquellos que tienen el poder y de aquellos que sufren el poder».

Pero entonces, ¿por qué no hablar de biosociología, biopedagogía, bioturismo, biolegislación, biomoda, bioarte, bionovela, bioarquitectura? Si no me equivoco, la vida y el cuerpo de los seres humanos siempre han estado en juego cada vez que no se habla de rocas, animales, plantas, cuerpos celestes, etcétera.

[...] Tengo la impresión de que el uso tan frecuente del término 'biopolítica' es un mero intento para rebautizar cosas ya sabidas, llamando la atención con un uso verbal que sabe a especialización y a técnica. Se finge una innovación teórica y una original mutación de análisis, mientras se lanza al mercado cultural un nuevo tic verbal que alude a una especial profundidad y a una urgente actualidad.

[...] Jamás ha habido política que no haya sido biopolítica. Pero no hay dudas de que biopolítico es hoy el discurso político de quienes tienen poco que ver con la política. En efecto, los biopolíticos no dicen qué se puede hacer políticamente: esto sería una tarea vil y arriesgada. Son o exrevolucionarios o utópicos imaginarios que ven en el horizonte, y más a menudo detrás de cada esquina, la revuelta definitiva, contra toda organización, del puro Ser Social, para que triunfe su potencia originaria, o para que la felicidad reine sobre la Tierra. Como gritan los ascetas de Buñuel, santos fallidos: ¡Viva la Apocatástasis!¹⁷

La condición de posibilidad para que estas críticas prosperasen y se desarrollasen en el sentido en el que las conocemos hoy, como parte de un vago concepto de posmodernismo, fue la transformación de las sociedades modernas en conglomerados de clases medias cada vez más alejadas tanto del arquetipo del «burgués» como del «proletario». La sociedad de masas crecía y arraigaba en la indeterminación, causando tensiones irresolubles con la cultura modernista que seguía hablando un lenguaje aferrado a las identidades estables y universales. El problema central era que, como modelo hegemónico, el modernismo tuvo que deshacerse de su espíritu de contradicción, refugiándose en el funcionalismo y el formalismo abstracto, donde el conflicto social quedaba

latente. Al convertirse en cultura oficial y de élite, el modernismo se separó de un cuerpo social que se estaba transformado radicalmente por el desarrollo de la economía a escala mundial, las nuevas tecnologías de la comunicación y la centralización estatal. En ese contexto, la pujanza de una nueva clase intelectual, que extraía su poder de influencia de la des-diferenciación¹⁸, del recurso a la cultura popular y a lo vulgar-comercial, hizo que el posmodernismo se abriese camino cada vez con mayor éxito. Así, se instaba a suspender los límites entre cultura y consumo, a barrer las fronteras entre arte y existencia cotidiana, a desatar lo que la Razón atenazaba. El interés político se trasladaba *en última instancia* al ámbito de la reproducción social, fijando la atención en las cuestiones de identidad, los derechos de las minorías de todo tipo, la condición sexual, el feminismo, el ecologismo, o las luchas urbanas frente a la degradación del proceso metropolitano. Más allá de las reivindicaciones de clase tradicionales y las luchas sindicales de decenios anteriores, se abría un campo inexplorado para la crítica cultural.

Ese nuevo interés por lo que Foucault bautizó como *microfísicas del poder*, era recibido por una clase paraintelectual¹⁹, que se movía entre el consumo cultural y la reivindicación política de la vida cotidiana frente a las instituciones del capitalismo organizado. Sin duda, ese fue el sustrato para el surgimiento de nuevos movimientos sociales y formas de expresión artísticas que pretendían rescatar al modernismo de su inmovilidad y que, en algunos casos, constataban una metamorfosis de la cuestión social que requería de nuevas elaboraciones críticas. Haciendo la crítica del posmodernismo, no podemos incurrir en el mismo error que los relativistas radicales al hablar de la Ilustración o de la Razón. Si se nos permite el *desvío* de una frase atribuida a Flaubert: *un poco de posmodernismo nos aleja del dogmatismo, mucho nos acerca*.

Es cierto que el posmodernismo —seguramente el que surgió en los sesenta más que el que se desarrolló después de mayo del 68— tenía una vertiente crítica que no hay por qué negar. En su estudio clásico, Huyssens la definía así:

La dimensión crítica del posmodernismo reside precisamente en el cuestionamiento radical de los supuestos que vinculaban al modernismo y la vanguardia con la mentalidad de la modernización.²⁰

Séverine Denieul es la directora de la revista francesa {L'Autre Côté}, de la que hasta este momento han apareci-

17. «È la biopolitica, bellezza», 25-07-2013, en www.ilfoglio.it

18. Cf. Scott Lash: *Sociología del posmodernismo*.

19. Cf. Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo*.

20. Andreas Huyssens: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*.

do tres números: N°1 / «La French Theory et ses avatars» (verano de 2009), donde se realiza una crítica a los últimos estandartes de la posmodernidad; N°2 / «Culture de masse: l'illusion du choix» (junio de 2011), en que se pone en duda la capacidad de elección bajo la cultura de masas del capitalismo; N°3 / «Les raisons d'une fascination: Heidegger, sa réception & ses héritiers» (otoño de 2012), que cuestiona la figura del filósofo alemán Martin Heidegger. Uno de los artículos de este número ha sido publicado en formato libro por Ediciones El Salmón con el título *¿Sólo un dios puede aún salvarnos? Heidegger y la técnica*. Para más información puede consultarse la página web www.revuelautreco-te.com.

Una crítica moderna a la modernización

Si un nuevo ciclo de luchas sociales y una crítica a la ortodoxia marxista bebieron de aquellas críticas en los sesenta, también se fue generando el ambiente propicio para el nacimiento de las nuevas *élites* del capitalismo tardío, el relativismo más obscuro y el oportunismo político. De ahí las múltiples biografías de «contestatarios» de los sesenta que acabaron como magnates de grandes empresas tecnológicas, teóricos de la sociedad de la comunicación, o eurodiputados «verdes». Esta doble vertiente no es fácil de reducir a una sola dimensión. Y no sería hasta mediados de los setenta cuando la versión más cínica del posmodernismo se impusiera como hegemónica, frente a aquellos que, permaneciendo dentro de las claves del proyecto moderno, hacían una crítica al proceso de modernización en curso y al desastre que había producido la culminación de la sociedad industrial: es el caso del intelectual italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Tanto en España como en el resto del mundo, Pasolini es famoso sobre todo por su labor como director de cine de películas como *Accattone*, *El Evangelio según San Mateo*, *Edipo Rey*, o *Saló o los 120 días de Sodoma*, mientras que su faceta literaria —novelas como *Los chicos del arroyo* o *Una vida violenta*, y libros de poemas como *Las cenizas de Gramsci*, *La religión de mi tiempo* o *Poesías en forma de rosa*— permanece en un segundo plano. No obstante, como demuestra Salvador Cobo en su artículo, Pasolini fue sobre todo un firme enemigo del «neocapitalismo» nacido de la segunda revolución industrial. Desde el comienzo mismo del proceso modernizador en la Italia de los años cincuenta, en su literatura y sus películas, así como en multitud de entrevistas, declaraciones, y artículos, el escritor italiano atacó la deshumanización operada por la urbanización, los medios de comunicación de masas —sobre todo la televisión—, la tecnología o la motorización. Pasolini se de-

claraba «una fuerza del pasado», apegado al olor de la tierra cultivada, a la filosofía estoico-epicúrea del lumpenproletariado previo a la modernización y el consumo, y a los valores vitales emanados de las formas de vida preindustriales del sur de Italia o de los países del Tercer Mundo que visitaba continuamente; y aunque era consciente de que no se podía volver al pasado, luchaba desesperadamente para que el poderoso partido comunista de su país «echara la mano al freno de emergencia» del desarrollo industrial disociado del progreso, y propiciara un modo de vida más racional fundado en la agricultura y totalmente alejado de la industria, los *mass-media*, o el consumo. A pesar de la fama y la resonancia de sus películas, novelas o sus polémicas en la prensa, Pasolini entendía que ese éxito era «la otra cara de la persecución», puesto que durante toda su vida sufrió de forma ininterrumpida incompreensión, condenas, ataques, y múltiples procesos judiciales: una persecución que culminaría en su muerte en la madrugada del 1 al 2 de noviembre de 1975, supuestamente a manos de un chaperero. Absorbida su figura por parte de la gestión cultural capitalista, en su artículo Salvador Cobo denuncia la neutralización y el lavado de cara al que es sometido hoy el escritor italiano, y reivindica la vigencia de su crítica antimodernizadora precisamente en la medida en que la deshumanización propiciada por el estado, la tecnología, y el mercado, sigue su curso.

De la crítica al delirio

Sin embargo, y según sus teóricos más sofisticados, el valedicto sobre el posmodernismo debía quedar en suspenso, puesto que una conclusión era contraria a sus mismas premisas. Al desarrollar una crítica a *toda* identidad y *toda* razón, era imposible enunciar una crítica razonada de sus logros y sus fracasos, pues se trataba precisamente de poner en duda constantemente la legitimidad para establecer las reglas del juego, y en ese perpetuo decir sobre el decir se agotaba cualquier diálogo antes incluso de haber comenzado. La *clausura* que teorizaban autores como Derri-da, se convertía así en un salvoconducto para el crítico posmoderno que, defendiendo la «indecibilidad de lo Otro», lo inabarcable de aquello ajeno a la razón y al lenguaje, podía librar a sus textos de rendir cuentas con la realidad. Algo que hubieran conseguido con menos esfuerzo, hay que decirlo de una vez, dejando de escribir sobre la imposibilidad de escribir.

Una de las características del proceso de modernización industrial es transformar de tal modo y a un ritmo tan acelerado la cultura material de las sociedades, que los productos culturales llegan a cristalizar cuando esas mismas trans-

formaciones los han hecho ya obsoletos. El posmodernismo supuso, entonces, la tentativa de renunciar a la vanguardia en lo social para poder seguir revolucionando las formas sin necesidad de asumir ningún compromiso. En este aspecto era perfectamente coherente con el ascenso de una sociedad global en la que los sujetos se hacían cada vez más irresponsables sobre sus condiciones de existencia y más dependientes de la vida administrada, pero que necesitaban de constantes transgresiones simbólicas para insuflar vida de modo vicario al anquilosado cuerpo social.

Si la cultura material del capitalismo de posguerra había tratado de poner fecha de caducidad al conflicto social —al menos tal y como había existido hasta finales del siglo XIX—, la crítica posmoderna vino a dar el certificado de defunción al proyecto de la modernidad. Pero sólo pudo hacerlo en términos *modernos*, suponiendo que el dinamismo del capitalismo era perpetuo y que la lucha consistía en no «morir de aburrimiento». Sin embargo, en el momento en que la crítica posmoderna se abría camino, las estructuras económicas del capitalismo estaban siendo puestas en duda por los límites materiales de su propio crecimiento, dependiente tanto de la disponibilidad de petróleo barato como de la estabilidad del patrón oro en los intercambios financieros. En base a esto, Jameson caracterizó al posmodernismo como la «lógica cultural del capitalismo avanzado», en una identificación que no deja de ser problemática. Pues tanto el modernismo como el posmodernismo mantuvieron una afinidad electiva con el proceso de modernización industrial, que unas veces se expresaba en relación de compatibilidad y otras de incompatibilidad radical. En realidad, el reto que lanzaba la crítica posmoderna era: mantener el proceso de modernización en auge y, al mismo tiempo, flexibilizar sus formas de reproducción social para dar cabida a lo particular; o acabar de una vez con el proyecto de la modernidad y dejar vía libre a las fuerzas destructivas que desataba en todo el mundo el proceso de modernización tecnológica.

De modo que a la pregunta de si el posmodernismo fue «decadencia o resistencia» podríamos responder que, en sus mejores momentos, no pasó de ser una resistencia decadente. El posmodernismo planteó las preguntas, pero no fue una respuesta. No podía serlo por esa voluntad de construir una forma de razonamiento *autófago* que destruía las premisas de cualquier pretensión crítica. El mismo hecho de soliviantar a la realidad con una propuesta de compromiso social repelía a aquella nueva clase de intelectuales y

críticos que defendían su derecho a no andar por delante de los acontecimientos, pero tampoco por detrás, sino exactamente al *margen de ellos*. De ese modo, amparada en su ambigüedad y su rechazo a toda responsabilidad social de largo alcance, de todo proyecto colectivo —por considerarlos, a priori, sospechosos de *totalitarismo*—, la crítica posmoderna se transformó en un coro excéntrico y colorido para el capitalismo de fin de siglo y su evangelio del fin de la historia; o quedó asumida como una vanguardia estética, atrapada en los mismos lenguajes, gestos rupturistas e instituciones culturales que pretendió deconstruir.

Albrech Wellmer²¹ lanzó la siguiente hipótesis:

[...] parece como si la Ilustración europea se hubiera consumido en un juego a la contra entre afirmaciones y negaciones dialécticas, mientras el proceso de modernización industrial avanzaba sin interrupción.

El posmodernismo aparecería entonces como una fase de negación cultural del proyecto de la modernidad que, sin embargo, no se oponía frontalmente al proceso de modernización industrial. Más bien era la culminación de ese proceso y sus corolarios respecto a la continuidad histórica o a las aspiraciones emancipatorias, lo que desataba cierto ánimo crepuscular en las realizaciones culturales. El profundo descreimiento respecto a cualquier tentativa de modificar las condiciones sociales existentes lanzó a la crítica posmoderna hacia lugares insospechados, emparentándola tanto con movimientos anti-autoritarios como con las elaboraciones teóricas más reaccionarias y, en sus últimas derivaciones, hacia concepciones místicas, ocultistas o conspiratorias. El artículo de Miguel Sánchez Lindo, *Chemtrails, miseria de la conspiración*, se adentra precisamente en las derivas del pensamiento que suponen las abundantes teorías de la conspiración, a las que, como recuerda René Riesel, más que de conspiraciones, de lo que no andan sobradas es de teoría. Si bien, como recuerda el autor del texto, el *run run* de la conspiración ha estado presente en las sociedades modernas desde hace varios siglos, en la actualidad las teorías de la conspiración viven una segunda juventud gracias en gran medida a la demolición del criterio de verdad auspiciada por los autores posmodernos y consagrada con la vasta cacofonía de internet. El nombre del artículo alude a las estelas que dejan los aviones pero que, según los conspiranoicos, son en realidad compuestos de sustancias químicas disueltas en el aire con el fin de volver dócil y obediente a la sociedad. De esta forma, la muy real sumisión ciudadana a

21. Cf. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*.

los mandatos del mercado y el estado se disfraza de artera maniobra de los amos del mundo para contener a una población que, *de saber la verdad*, se rebelaría en masa contra el orden establecido, un poco a lo *V de Vendetta*, con máscaras y a lo loco. Miguel Sánchez Lindo, que para el número anterior de la revista realizó una crítica a los libros electrónicos con *El planeta de los e-books*, forma parte del colectivo editorial El Salmón y de la redacción de Cul de Sac, siendo asimismo el maquetador y diseñador de los mismos.

Mientras tanto, como sostenía Wellmer, el proceso de modernización industrial continuó avanzando con determinación, destruyendo a su paso muchas de las resistencias que había encontrado en siglos anteriores.

El fin de la posmodernidad

Con excepción de unos pocos reductos, especialmente académicos y universitarios, en los años ochenta la discusión intelectual en torno a la posmodernidad comenzó a perder fuelle. El imparable debilitamiento de las ideologías fuertes herederas de la Ilustración se producía al tiempo que el capitalismo del espectáculo parecía afrontar la nueva década post-crisis del petróleo con una fortaleza y salud arrolladoras. El convulso periodo 1968-1980, atravesado por innumerables tensiones bélicas, sociales, políticas, y económicas, parecía arribar exhausto a las orillas de la playa neoliberal, y la modernización iniciada tres decenios antes había barrido por completo todos los rincones de occidente, de modo que el horizonte vital de la población comenzó a orientarse de forma definitiva en torno a la ideología del consumo, el bienestar, y el éxito personal. Los últimos embates de esos años, como la lucha contra la energía nuclear o la oposición a la inclusión de España en la OTAN, semejaban los estertores del moribundo cuerpo de la modernidad, a punto de agotarse. No obstante, muerta ésta, ¿qué lugar ocupaba entonces la posmodernidad? En el artículo que cierra este número doble de Cul de Sac, Alfonso Berardinelli se interroga sobre su fin, y para ello traza un cuadro completo de la cultura de la segunda mitad del siglo XX. El crítico italiano incide en argumentos ya esbozados en las páginas precedentes —el agotamiento de las fórmulas de la modernidad, el irresistible ascenso de la industria cultural, etc.— para llegar a la siguiente conclusión: *todos somos posmodernos*. Berardinelli distingue entre una «poética posmoderna» filosófica y estilística, y una «condición posmoderna» como periodo histórico del que no se puede escapar: todos los pensadores, artistas, y escritores que han elaborado su obra desde 1945 han sido bien conscientes de estar actuando en un «después» del proyecto de la moderni-

dad, fundado sobre la fe en la razón y el progreso. Por tanto, y según su criterio, aun los más firmes enemigos de la posmodernidad, como Habermas o Steiner, están inmersos en ella. Esto, desde luego, no contaría con la aprobación de los susodichos, y Berardinelli admite esa posibilidad. En un artículo de prensa de mediados de 1984, el dramaturgo marxista Alfonso Sastre se mofaba de esta especie de credo del «después»:

Socialmente viviríamos en la edad postindustrial. Culturalmente, en la edad posmoderna. Parece significarse con todo eso que estamos viviendo *después*: en el día después. ¿Pero después de qué? ¿Después de la industria? ¿Ya no hay, pues, industria? ¿Después de la modernidad? ¿Después de la Edad Moderna? ¿Pero no es y ha sido siempre así? Pues moderno viene a ser, si nos acordamos del latín, lo ocurrido hace un momento, *casi ahora mismo*: lo inmediatamente pasado.

Es innegable que, como mínimo desde los años '60, en los países occidentales se hubo de tener una más o menos clara conciencia del agotamiento de la modernidad, pero durante todo ese periodo existió al menos la voluntad de aferrarse a sus promesas y significados esenciales, por confusas y distorsionadas que fueran las formas bajo las que se presentaron, y en favor de «los últimos modernos» debe decirse que sus luchas constituyeron el último intento de resistir o acaso reorientar el totalitario proyecto modernizador del capitalismo.

La ética posmoderna y el espíritu del capitalismo tecnológico

Es difícil, por todo lo que hemos visto hasta ahora, llegar a una conclusión sobre los debates que el posmodernismo abrió en el último tercio del siglo XX. Lo que sí podemos constatar, con sólo echar una mirada a nuestro alrededor, es que la marcha del proceso de modernización no ha sufrido muchos cambios, si no han sido los derivados de su aceleración y profundización. Las teorías posmodernas han sugerido en ocasiones que este proceso de disolución, que comenzó con la primera industrialización, culminaría, en el tardocapitalismo tecnológico y de la comunicación, con la apertura a oportunidades ilimitadas de plantear nuevos conflictos o «desordenes del discurso», pero en lo que afecta a la cultura material, al muy delicado asunto del sustento del ser humano, a la dependencia energética de todo el modelo de producción industrial y a la destrucción de las condiciones de vida de millones de personas en todo el planeta, poco o nada han tenido que decir los más avezados críticos culturales posmodernos.

Prácticamente desde su nacimiento, el posmodernismo desarrolló su propia negación (hasta en su nombre no podía definirse más que *a la contra*), y ya durante los años ochenta se solía hablar de la «muerte del posmodernismo». Sin embargo, muchos de sus presupuestos se vulgarizaron y pasaron al dominio de la vida cotidiana de manera fulgurante, generando una especie de ética posmoderna para el final del milenio. Esta ética se caracterizaría por un individualismo nivelador a través del consumo. La experiencia individual se alzaba soberana ante cualquier tentativa de explicación histórica, y se nivelaba en el consumo de masas porque se pretendía haber universalizado el confort de las clases medias a todo el mundo. Precisamente por esa extensión de un pretendido *bienestar*, a partir del posmodernismo el gusto personal y el consumo diferenciado, sobre todo en la cultura y las ideas, serían las formas preeminentes de *distinción* y orientarían la construcción de la identidad. Ya no era de recibo una lógica del enfrentamiento, cuando cada cual podía consumir el estilo de vida que mejor le conviniese. La pretendida pluralidad y tolerancia de todos los «puntos de vista», herederas de aquel relativismo radical de los años setenta, celebraba la diferencia evitando el conflicto, o escenificándolo en las producciones culturales como mera parodia. La muletilla de «el fin de la historia» (que el propio Fukuyama después tuvo que matizar) caló en el ánimo de aquellas clases medias proletarizadas por las políticas neoliberales que, ante el espectáculo del capitalismo tecnológico, pensaron que, efectivamente, ya estaba todo inventado. Tanto en el arte como en la política, en la música como en la arquitectura, nada nuevo existía bajo el sol; tan sólo quedaba recombinar los elementos para provocar efectos de reconocimiento o repulsión, según fuese el temperamento del artista o la moda del momento. Lo único que sí parecía avanzar era el desarrollo tecnológico que en gran parte cumplía con la función de ampliar casi al infinito las posibilidades de combinación y reproducción de elementos ya conocidos.

Por ello, si el debate cultural entre modernidad y posmodernidad pasó de moda muy pronto, se puede decir que la vulgarización de algunos conceptos que elaboró el posmodernismo sirvió muy bien para legitimar las formas sociales nacientes en el capitalismo tecnológico, en esa vuelta de tuerca del proceso de modernización que se inauguró desde los años noventa del siglo xx y que aún hoy vivimos.

Los ataques del posmodernismo a conceptos como «verdad», «razón», «representatividad», «relato histórico», etc., pusieron las bases en las sociedades desarrolladas para el advenimiento de un nuevo individualismo, la formación

de una masa formada por un cúmulo de sujetos que podríamos calificar como «analfabetos digitalizados». La multiplicidad de perspectivas, la sobreproducción de información, el crecimiento de los canales por los que el sujeto posmoderno se ve permanentemente conectado, no han generado ningún tipo de comunidad virtual ni un aumento de las capacidades críticas frente a la opresión, sino que se han convertido en malos sustitutos de una sociabilidad que el proceso de modernización ha conseguido llevar a mínimos sin precedentes. Una mujer muy sabia comentaba, ante la pasión que desata el hecho de que alguien obre su propio pan, cultive sus hortalizas o haga su vino, que en poco tiempo nos tendremos que felicitar también porque dos personas sean capaces de sostener una conversación sin recurrir a su *smartphone*.

A la supuesta destrucción de la «metafísica occidental» que proponía el posmodernismo, no le ha seguido una elaboración más abierta para transformar la sociedad o siquiera acercarla a condiciones de autonomía mayores. Más bien se ha profundizado el sometimiento, pero se lo ha adornado con multitud de prótesis tecnológicas que «hacen la vida más fácil», al mismo tiempo que cualquier tentativa de independizarse del mundo de la mercancía se ve obstaculizada y reprimida con dureza. No han faltado aquellos que, en su indignación, ante los graves problemas que afronta y afrontará en los decenios siguientes el modelo de acumulación de la industria globalizada, y frente a su abierta crisis de legitimidad política, han visto en las «democracias digitales» un futuro prometedor, con referéndum vía Internet y democracia directa de candidatos que hacen campaña a través de Youtube.

El sujeto ético de la posmodernidad exhibe su ambigüedad como una virtud, cuando en realidad es una necesidad perentoria: no ha quedado ninguna forma de regulación social que pueda asumir las consecuencias nefastas del proceso de industrialización, por eso debe estar capacitado para asumir cualquiera (incluso las más autoritarias, que son en realidad las que se adivinan en un horizonte cercano). Calificándose genéricamente de «ciudadano» puede reclamar sus derechos sin necesidad de cuestionar las relaciones de opresión y dependencia. La ética posmoderna es, en fin, el aceite que engrasa el mecanismo de la vida administrada. Oponerle cualquier identidad fuerte, cualquier pensamiento ideológico, es trabajo perdido: puede asumirlos convirtiéndolos en una opción más para aquellos que ya no ven ninguna opción.

El posmodernismo ganó la batalla de las ideas porque se alió con las élites del capitalismo tecnológico y financiero,

y si ha desaparecido como crítica cultural es porque gran parte de sus supuestos se han asumido y hoy casi nadie los cuestiona. Concedámosle esa ventaja y pasemos a asuntos de más largo alcance. Emancipar al «pensamiento» sin que eso suponga luchar por establecer condiciones de autonomía y libertad de juicio para todos, sólo puede generar modas intelectuales, gurús y cantidades ingentes de literatura indigerible. Pero nada más.

• ★ •

En el apartado de reseñas ofrecemos en primer lugar la crítica del libro sobre la denominada «CT» o *Cultura de la Transición*, a cargo de Javier Rodríguez Hidalgo, quien ya colaborara en el número 1 de la revista con el artículo «Imaginarios apocalípticos», y del que recientemente hemos publicado en Ediciones El Salmón el libro *¿Sólo un dios puede aún salvarnos? Heidegger y la técnica*. Tenemos asimismo la colaboración de José Ardillo, quien participó en los dos anteriores números con sendos artículos sobre Lewis Mumford y Jacques Ellul, y que en su *Lecturas comparadas sobre un puente* analiza cómo la literatura de masas aborda la cuestión del progreso y la crisis ecológica. Por último Peri Martínez, integrante del colectivo editorial El Salmón y de la redacción de Cul de Sac, realiza dos aportaciones, en la primera de las cuales analiza la crisis de la minería y las posibilidades de transformación social a la luz del libro de Orwell *El camino de Wigan Pier*, mientras que en la segunda se ocupa precisamente de la última novela de José Ardillo, *La repoblación*.