

La posmodernidad

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156751



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 España de Creative Commons. Se puede modificar la obra, reproducirla, distribuirla o comunicarla públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), y siempre que la obra derivada quede sujeta a la misma licencia que el material original. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índice

1. Los orígenes de la posmodernidad.....	5
1.1. El concepto de <i>posmodernidad</i>	5
1.2. <i>Blade Runner</i>	6
2. Los primeros usos del término <i>posmodernismo</i>.....	10
2.1. Posguerra-posmoderno-poscolonial	10
2.2. El término <i>posmodernismo</i>	12
2.3. Modernidad-posmodernidad	21
2.4. Modernización-posmodernización	23
2.5. Modernismo-posmodernismo	23
3. La prefiguración teórica de la posmodernidad.....	25
3.1. <i>Boundary 2</i>	25
3.2. Ihab Hassan	26
3.3. <i>Learning from Las Vegas</i>	27
3.4. Charles Jencks	28
3.5. Jean-François Lyotard	29
3.6. Jürgen Habermas	30
4. La posmodernidad como período y como estética.....	32
4.1. La posmodernidad como período	32
4.2. La posmodernidad como estilo cultural y estético	36
5. Características generales del posmodernismo.....	39
5.1. El posmodernismo: conciencia de los límites del modernismo	42
5.2. Las manifestaciones del posmodernismo	43
6. Críticas al posmodernismo.....	46
6.1. El posmodernismo como ideología dominante del tardocapitalismo	46
6.2. El posmodernismo como neoconservadurismo	47
7. Dialéctica modernidad-posmodernidad.....	49
Bibliografía.....	57

1. Los orígenes de la posmodernidad

1.1. El concepto de *posmodernidad*

Según Fredric Jameson, el posmodernismo es la lógica cultural del **capitalismo tardío**. Unos hablan de sociedad postindustrial; otros, de sociedad de la información; y otros, del posfordismo, para describir a las sociedades que están caracterizadas por esta periodización. En general, se dice que esta sociedad (¿qué sociedad?, nos podemos preguntar) está caracterizada por un «nuevo tipo» de experiencia cultural: se afirma que ha existido una transformación fundamental en la estructura económica (en los modos de producción y consumo) de las sociedades posmodernas que ha provocado este cambio cultural. Es curioso que aunque muchos teóricos de la posmodernidad rechacen el marxismo, utilicen el modelo de interrelación infraestructura/superestructura de base marxista. Sin embargo, no existe una teoría global, sino un **conjunto de teorías** sobre la experiencia del posmodernismo en las sociedades capitalistas avanzadas del mundo occidental. Esto nos permitirá entender que los tiempos posmodernos quizá sólo han ocurrido en determinados lugares, mientras que otras épocas (preindustriales o modernas) siguen siendo la experiencia predominante en muchos lugares distintos.

Lo que es posmoderno sólo puede ser definido en relación con lo que es moderno. ¿Y cuál fue la experiencia y la estructura de la modernidad? Berman define los tres procesos de la industrialización, la urbanización y la mecanización como las transformaciones sociales clave en el centro de la condición de la modernidad, y cita, como instituciones clave, a la fábrica, la ciudad y la nación.

Desde esta perspectiva, no es difícil deducir que la posmodernidad puede estar caracterizada por la **desindustrialización**. Es decir, la transición hacia la **sociedad de la información**, en la que el sector servicios sustituye a la industria de la producción, el ordenador sustituye al turno y la información a la producción de artículos. Simultáneamente, y según este modelo:

- La mecanización será reemplazada por la automatización y la fábrica será desmembrada para dar lugar a una mano de obra localizada en sus propias casas, dispersa y computarizada.
- La ciudad industrial se ha roto y se ha dispersado hacia los barrios suburbanos contiguos.

Contenido complementario

Técnicamente, el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador.

- La nación se disgrega en dos direcciones. Por una parte, por el ascenso de las culturas «regionales», y por otra, por un proceso contradictorio de globalización en el que las fronteras geográficas de la nación son superadas por la publicidad, por el marketing y por la televisión por satélite, con su flujo transnacional de información y cultura.

Globalización

En la globalización, las fuerzas de fragmentación y de homogeneización entran en juego.

Todo esto se refiere al concepto de posmodernidad como un período. Pero también debemos considerar el concepto de posmodernismo como un **estilo cultural o estético**. En este caso, debe ser definido en relación con el modernismo, que fue la clave estética de la Europa de los siglos XIX y principios del XX.

La posmodernidad es, por lo tanto, un concepto que reúne varios niveles que se refieren a los diferentes cambios sociales y culturales que se han ido produciendo a finales del siglo XX en muchas sociedades avanzadas, como el rápido cambio tecnológico, con las posibilidades que ofrecen las telecomunicaciones y los ordenadores; los nuevos intereses políticos, y el auge de los movimientos sociales, especialmente los relacionados con los problemas raciales, étnicos, ecológicos y de género.

La cuestión es: ¿está desintegrándose la propia modernidad como entidad sociocultural, con todo el edificio de las concepciones del mundo de la Ilustración? ¿Está emergiendo un nuevo tipo de sociedad, quizá estructurada en torno a los consumidores y el consumo en lugar de en torno a los trabajadores y a la producción?

1.2. *Blade Runner*

Para facilitar la introducción a la posmodernidad, puede ser adecuado seguir las reflexiones que David Lyon realiza sobre la película *Blade Runner* (1981-1982), de Ridley Scott, ya que se trata de la película posmoderna por excelencia.

El escenario de *Blade Runner* es de decadencia urbana, edificios abandonados que debieron ser majestuosos en el pasado, calles cosmopolitas abarrotadas de gente, con inacabables mercados, basura sin recoger y una llovizna gris constante. El progreso está en ruinas; no se puede reconocer Los Ángeles, podría ser cualquier lugar. Columnas griegas y romanas, dragones chinos y pirámides egipcias se mezclan con gigantescos anuncios con luces de neón de Coca Cola y Pan Am. Aunque sobrevuelen las calles vehículos de transporte iluminados y haya escenas donde aparecen las resplandecientes habitaciones de la Tyrell, la imagen dominante es de **decadencia, desintegración y caótica mezcla de estilos**.

Lectura recomendada

Este apartado es un resumen adaptado del capítulo «Introducción: realidades sociales y replicantes». En **D. Lyon** (2009). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza (pág. 15-20).

Guión de *Blade Runner*

Transcurre en Los Ángeles, en el año 2019. Un grupo de replicantes, casi personas producto de la bioingeniería, que normalmente habitan el espacio exterior, han vuelto para enfrentarse a sus creadores, la Tyrell Corporation. Su exigencia es simple: se oponen al hecho de que su vida dure cuatro años y quieren conseguir estatus humano. Deckard, el *blade runner*, tiene la tarea de localizarlos y eliminarlos o «retirarlos». Los replicantes no son robots, sino simulacros. Sus vidas son rápidas y violentas. Constantemente aparecen en diferentes lugares sin que aparentemente hayan viajado. Y son sometidos a pruebas por los humanos para determinar si son replicantes o no. Uno de ellos, Rachel, le muestra una fotografía de su madre, lo que le provoca la sensación de que tiene un pasado «verdadero», una historia, como los humanos; a raíz de esto, Deckard inicia una relación amorosa con ella.

La adaptación de la novela de Philip K. Dick supuso algunos cambios importantes, sobre todo respecto al lugar en el que transcurre la acción (un superpoblado Los Ángeles sustituye a un casi despoblado San Francisco después de una Tercera Guerra Mundial) y al personaje principal, que en el film no está casado y vive mucho más preocupado por cuestiones éticas y metafísicas. Pero mantiene el espíritu del libro al utilizar la ciencia-ficción como medio de extrapolar tendencias sociales actuales hacia un futuro probable. En este sentido, buena parte de las visiones futuristas del film responden a **problemas** claramente detectables en la actualidad: contaminación, superpoblación, formación de guetos de extranjeros y marginados en las grandes ciudades, creación de robots y desarrollo de la inteligencia artificial o el intento de control de los individuos. Incluso **aspectos de la iconografía** (vestuario, maquillajes, peinados, etc.) son de clara inspiración *punkie*.

Al principio de la película, una explicación nos introduce en la acción: «Principio del siglo XXI. La Tyrell Corporation hace avanzar la evolución robótica hasta la fase Nexus, un ser virtualmente idéntico a un humano y conocido como replicante. Los Nexus 6 replicantes serían superiores en fuerza y agilidad, y casi iguales en inteligencia, a los ingenieros genéticos que los habían creado. Serían utilizados como esclavos en el mundo exterior, en la azarosa exploración y colonización de otros planetas. Después de una sangrante rebelión de un equipo de Nexus 6 en una colonia, los replicantes fueron declarados ilegales en la Tierra, bajo pena de muerte. Escuadrones especiales de policía –las unidades *blade runner*– tenían órdenes de tirar a matar si detectaban a cualquier replicante. No se llamaba ejecución, se llamaba retiro. Los Ángeles, noviembre 2019».

La confrontación de los replicantes con su creador, su «padre», a quien acabarán matando, y con el policía, a quien crean un conflicto de identidad, intensificado cuando se enamora de una chica que resulta ser también una replicante, llevan la película hacia unos terrenos que superan los de la simple acción. La necesidad de visualizar el futuro de una gran ciudad y de sus habitantes, haciéndolo creíble, obligó a Ridley Scott a trabajar junto con un gran número de **colaboradores-especialistas**, dibujantes, diseñadores de vestuario, maqui-

lladores, que hicieron los esquemas previos de ambientes y de personajes, y con todo tipo de técnicos que desarrollaron la concreción de estos esquemas. Incluso las secuencias de acción fueron dibujadas plano a plano (*storyboard*).

¿Qué hace posmoderna a *Blade Runner*?

- Se **cuestiona la realidad**. Los replicantes quieren ser personas reales, pero aparentemente la prueba de realidad es una imagen fotográfica, una identidad construida. Ésta es una manera de ver la posmodernidad: un debate sobre la realidad.
- Cuando queremos describir la posmodernidad **topamos con la modernidad**. En los edificios y calles de *Blade Runner* descubrimos vestigios de modernidad, residuos de progreso. La posmodernidad es, pues, un debate sobre la modernidad. ¿Se ha terminado la modernidad? ¿Se ha frenado?
- El orden industrial moderno parece dar lugar a **nuevos principios** organizadores estructurados **en torno al conocimiento**, no del trabajo y del capital, como afirmaba Marx, y basados en máquinas que incrementan el poder de la mente, y no de los músculos. En *Blade Runner*, el conocimiento ha producido un negocio cuyo lema, en palabras de Tyrell, es "más humano que humano"; la ingeniería genética introduce los simulacros humanos. Los replicantes existen en un mundo que ha vencido las limitaciones del tiempo y del espacio gracias a las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). No hay realidades sociales, económicas o políticas inmunes a los cambios relacionados con las TIC, que estimulan el desarrollo de una nueva cibercultura. A las estructuras espaciales, características de los tiempos modernos y tradicionales, se suman los espacios virtuales.
- Pero la antigua clase obrera no ha desaparecido del todo en la era de la información. Los emigrantes del Tercer Mundo que viven en Los Ángeles constituyen el explotado proletariado postindustrial. De hecho, se cuestiona la idea de que la clase (o el género o la diferencia étnica) sea un fenómeno meramente nacional. **La producción se ha internacionalizado**: nadie compra ya un coche que se haya fabricado en un solo país (el diseño se hace en un lugar, los complementos, en otro, las cadenas de montaje, en otro, el control de los trabajadores, en otro, y así sucesivamente). De esta manera, se debilita la coherencia de las «sociedades» individuales, ya que las relaciones sociales globales desgastan la antigua percepción del tiempo y del espacio. Los flujos de capital, personas, datos e imágenes forman nuevos modelos. Esta mezcla económica, política y cultural, subrayada por los nuevos medios, da a la posmodernidad sus referentes sociales.
- Todo nos lleva a la sociedad de los consumidores, en la que **todo es un show**, un espectáculo, y lo único que cuenta es la imagen pública. Algunas replicantes van vestidas como maniqués; una de ellas, Zhora, se estrella contra los escaparates de una galería comercial aparentemente inacabable

y muere. Al lado de las marcas más conocidas de bebidas y líneas aéreas, se anuncia la posibilidad de establecerse en el espacio exterior. El consumismo y el consumo son motivos posmodernos centrales: somos lo que consumimos. Disneylandia se ha convertido en más real de lo que pensábamos.

- Los replicantes son casi humanos porque han introducido en su constitución tantas características humanas que se ha vuelto aventurado establecer la diferencia. El título de la novela de Phillip K. Dick en la que se basa *Blade Runner*, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, también alude a la cuestión de la **imposibilidad de definir los cuerpos y la humanidad**. Pero las TIC permiten introducir características de las máquinas en la experiencia humana y en los cuerpos humanos hasta el punto de que se están cuestionando los límites convencionales y las características del cuerpo. La inteligencia artificial, la ingeniería genética y la cirugía estética reconfiguran nuestro cuerpo, de manera que el *cyborg* ya no pertenece sólo a la serie *Star Trek*, sino que también nos lo encontramos por la calle.
- *Blade Runner* plantea **cuestiones de identificación, identidad e historia**. El mundo de la posmodernidad se enfrenta a complejos dilemas que se complican por la magnitud de los problemas –el entorno global, el futuro del cuerpo humano– y la disminución paralela de los recursos éticos. Además, la angustia de la opción ética recae más que nunca sobre individuos aislados. ¿Son la decadencia y la muerte la condición terminal posmoderna?

2. Los primeros usos del término *posmodernismo*

2.1. Posguerra-posmoderno-poscolonial

Tenía mucho sentido llamar a la parte central del siglo XX la era de posguerra. El término parece neutral y cronológico, meramente descriptivo, pero posee otras resonancias que se han mostrado mediante la aparición de otros términos relacionados. A lo largo de una sola generación, la sociedad occidental se declaró no sólo de posguerra, sino posmoderna y postindustrial, post-histórica, posfilosófica, post-ilustración, poscrítica, posthumanista e incluso posthumana. Desde mediados de los años ochenta, *posmoderno* y *poscolonial* se han convertido en términos dominantes, y se puede ver claramente cómo los conceptos de posguerra, posmoderno y poscolonial son caracterizaciones íntimamente vinculadas entre sí del período **posterior a la Segunda Guerra Mundial**.

«A pesar de las persistentes controversias sobre lo que constituye los rasgos característicos de la nueva era, el término *posmoderno* se aplica ahora a todos los fenómenos culturales que han surgido desde la Segunda Guerra Mundial y que son indicativos de un cambio de sensibilidad y actitud y que hacen del presente una era "post lo que es moderno"».

M. Kohler (pág. 8).

La ideología de la modernidad con su legitimador mito de la historia como una fuerza progresiva bajo el liderazgo europeo fue la **tapadera** o justificación del **colonialismo europeo**; recíprocamente, el final del colonialismo –que abarca el período de 1947 a 1976– coincidió con la desintegración gradual del paradigma moderno. Al mismo tiempo, estos dos términos se refieren implícitamente a la «posguerra», ya que fue la Segunda Guerra Mundial la que acabó con la ideología moderna/colonialista al desacreditar las aspiraciones europeas al liderazgo moral en el mundo.

Lecturas complementarias

M. Kohler. «Postmodernismus: Ein begriffsgechichtlicher Überblick». *Amerikastudien* 22.

Para ampliar este tema, podéis consultar:

T. McEvelley (1991). "¿Art History or Sacred History?". *Art and Discontent: Theory at the Millennium*. Nueva York: McPherson and Company.

T. McEvelley (1996). "History, Quality, Globalism". *Capacity: History, the World and the Self in Contemporary Art and Culture, con Roger Denson*. Nueva York: Gordon and Breach.

De manera que posguerra, posmoderno y poscolonial se refieren a los mismos cambios internos producidos en el mismo período. La guerra fue el repicar de campanas que acabó con la modernidad y, así, con el colonialismo.

El prefijo *post* subraya una fuerte sensación de **disyunción** con respecto a lo que había ocurrido antes. Se refiere a la impresión de que el período en concreto parece haber sido un punto de inflexión cognitivo de dimensiones históricas –por lo menos, en el mundo occidental–, un ejemplo de lo que Gaston Bachelard llamó una ruptura epistemológica. La historia del arte, en el período de descolonización de 1947 a 1976, fue testigo de cambios más radicales en la práctica y en la teoría que en cualquier otro período históricamente visible.

La terminología –modernidad/posmodernidad– sufre un exceso de énfasis en la sucesión cronológica. Lo que llamamos modernidad y posmodernidad son actitudes culturales que, en *ratios* cambiantes, hace milenios que están presentes en la tradición occidental. «La posmodernidad», tal como Hassan la veía, es «el pleno florecimiento de aquello que desde hacía mucho tiempo era una corriente subterránea en la historia de la cultura occidental».

En términos de la historia del arte del siglo xx, las fuerzas escépticas que ahora se llaman posmodernas ya habían hecho su aparición en escena en la época de la Primera Guerra Mundial, en las obras de los dadaístas, pero se mantuvieron en un segundo plano. Los *ready mades* de Duchamp rechazaban implícitamente la tradición de lo que es sublime y sugerían que lo que constituye la realidad son las apariencias de las cosas cotidianas, no un código espiritual superior supuestamente escondido dentro de éstas. Este **cambio de acento** se produjo dos veces en este siglo:

- Durante la Primera Guerra Mundial, con Duchamp y el dadaísmo.
- Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, en una variedad de manifestaciones, desde *Les Nouveaux Realistes* hasta el neodadaísmo o Fluxus, pasando por la Black Mountain.

«Aquello que aparece en un plan como la última moda, el lanzamiento publicitario y el espectáculo vacío, forma parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales; se trata de una transformación en la sensibilidad para la que el término *posmoderno* resulta, al menos por ahora, totalmente adecuado. La naturaleza y profundidad de este cambio son materia de debate, pero la transformación existe. No quiero que se me interprete mal: no me refiero a una transformación a gran escala del paradigma del orden cultural, social o económico; no hay duda de que una afirmación parecida podría ser destruida. Pero en un sector importante de nuestra cultura, se ha producido un desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y en las formaciones discursivas que distingue un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones posmodernos de lo que corresponde a un período anterior».

A. Huyssens (1984).

Ruptura epistemológica

No debe entenderse que una *coupure épistemologique* implica hacer tabla rasa: un inicio totalmente nuevo. Lo que ocurre después de la ruptura mantiene alguna relación –alguna continuidad– con lo que pasó antes de ella, por opuesto o revisionista que esto pueda resultar.

Lectura complementaria

A. Huyssens (1984). «Mapping the post-modern». *New German Critique. Modernity and Postmodernity* 33 (otoño).

2.2. El término *posmodernismo*

El término *posmoderno* es utilizado por primera vez por el artista británico John Watkins Chapman, en 1870, en el programa de una exposición de pinturas a la que calificó de posmoderna (*postmodern painting*), para designar una corriente pictórica que intentaba superar las limitaciones expresivas del impresionismo sin caer en el convencionalismo de la pintura académica. Parece que quería decir que la pintura de su exposición iba más allá de lo que era moderno – entonces, el impresionismo francés –, lo que era un indicio de una cierta atmósfera que hacía posible dudar de la supremacía de lo que era moderno.

Entre 1905 y 1914, se produce una breve reacción poética hispanoamericana al modernismo de Rubén Darío, encabezada por el poeta mexicano Enrique González Martín, quien en 1911 publicó un soneto que era un claro desafío a la poesía de Rubén Darío.

La muerte del cisne

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas;
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno.

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

J. M. Topete (1953, pág. 273-277).

Después, en 1914, J. M. Thompson, en un artículo en la revista filosófica trimestral *The Hibbert Journal*, utiliza este término para describir los **cambios en las actitudes y creencias** en la crítica a la religión:

«La razón de ser de la posmodernidad es huir de la doble estrechez de miras del modernismo para ser exhaustiva en su crítica y extenderla a la religión, así como a la teología, a los sentimientos católicos, y a la tradición católica».

J. M. Thompson (1914, pág. 744-745).

En 1917, el término aparece en el libro de Rudolf Pannwitz *La crisis de la cultura europea*, sobre el nihilismo y el colapso de valores en la Europa de la Primera Guerra Mundial. Siguiendo a Nietzsche, Pannwitz habla del nuevo «hombre posmoderno»: **nacionalista, militarista, elitista**.

En 1926, lo utilizó el sacerdote católico Bernard Iggins Bell, presidente del Saint Stephen's College. En su obra, el término *posmodernismo* respondía, a rajatabla, al contenido del libro, una reacción ante la incapacidad del moder-

Lecturas complementarias

J. M. Topete (1953). «La muerte del cisne». *Hispania* 3. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (vol. 36).

J. M. Thompson (1914). «Post-Modernism. The Hibbert Journal 4 (vol. XII, julio).

nismo para explicar los **problemas espirituales** del hombre. En 1939, Bell publicó otro libro, *Religión para la vida*, con un subtítulo que decía: Un libro para posmodernistas. Este libro contiene un preludio en el que se describen rasgos y actitudes del posmodernista, que fluctúan entre el rechazo del liberalismo y la negación del totalitarismo y reclaman, frente al cientificismo modernista, la primacía de la razón moral en los temas relativos a los últimos fines de la vida humana. En este libro, Bell se manifiesta muy crítico y escéptico con el cientificismo de la época.

El término y la idea de posmoderno suponen la familiaridad con lo «moderno». Y ambos no parecen provenir del centro del sistema capitalista, sino de la **periferia: Latinoamérica y España**. Si el término *modernismo* como denominación de un movimiento estético fue acuñado por Rubén Darío, poeta nicaragüense que escribía en un diario guatemalteco sobre un encuentro literario ocurrido en Perú, la idea de «posmodernismo» también tiene resonancias hispánicas. Según Kohler y Hassan, el término *posmodernismo* fue utilizado por primera vez por Federico de Onís en la década de 1930. Este amigo de Unamuno y Ortega, y filólogo español, lo introdujo para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo. El crítico y ensayista de Salamanca intuyó que el modernismo era la forma que había adoptado la crisis universal de las letras y el espíritu, con la que se inició hacia 1885 la disolución del siglo XIX. Y definió el posmodernismo como una **reacción conservadora** del propio modernismo que, como toda revolución triunfante, acaba por restaurar aquello que al principio negó.

Lectura recomendada

Se trata del discurso pronunciado el día 28 de enero del 2002 por el profesor Pinillos, al ser investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia:

J. L. Pinillos Díaz (2002). Postmodernismo y Psicología. Una cuestión pendiente. *Anales de psicología* 2002 1 (junio), (vol. 18, pág. 1-11). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

El año 1942, Dudley Fitts volvía sobre el tema del posmodernismo con una antología poética hispano-norteamericana, y remarcaba que la figura clave de la revolución contra la **retórica decorativa** de Rubén Darío había sido el poeta mexicano Enrique González Martínez, el soneto a cuyo cisne se podía considerar un manifiesto del posmodernismo. Afirma que la poesía ha vuelto a la gente y se posiciona contra el elitismo poético y en pro de una cultura de masas que empezaba a vislumbrarse en América.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, lo que es posmoderno había empezado a extenderse rápidamente por el mundo intelectual anglosajón. En 1945, Bernard Smith, un historiador del arte, llama posmodernos a unos artistas australianos que pertenecían al modernismo de entonces. Ese mismo año, el arquitecto Joseph Hundnut publica un artículo titulado «The post-modern hou-

se» para referirse a un modelo de casas prefabricadas. En la década de los cincuenta, los arquitectos Jean Labaut y Nikolaus Pevsner también utilizan este término.

El término reapareció en el mundo anglófono en 1954, en un contexto muy diferente y como **categoría histórica** más que estética. En el primer volumen de su *Estudio de la Historia*, publicado en 1934, Arnold Toynbee argumentaba que la conjunción del industrialismo y del nacionalismo había modelado la historia reciente de Occidente. Pero, desde finales del siglo XIX, habían entrado en contradicción destructiva, a medida que la industria rompía las barreras de las nacionalidades y el nacionalismo se difundía entre comunidades étnicas cada vez más pequeñas. La Primera Guerra Mundial manifestaba que los poderes nacionales ya no podían ser autosuficientes. La tarea del historiador consistía en encontrar un nuevo horizonte adecuado a la época, que se encontraba en el nivel de las **civilizaciones**, más allá de la desgastada categoría de los Estados-nación. Ésta fue la tarea que Toynbee se propuso en los seis volúmenes de su *Estudio*, publicados hasta 1939. Cuando 15 años después reanudaron su publicación, la Segunda Guerra Mundial había corroborado sus ideas iniciales:

- Aversión al nacionalismo.
- Desconfianza hacia el industrialismo.

También la **descolonización** había confirmado el escepticismo de Toynbee ante el imperialismo occidental. La periodización que había propuesto veinte años antes adquiriría una forma más clara. En el octavo volumen, publicado en 1954, Toynbee denominó edad post-moderna a la época que se inició con la guerra franco-prusiana; pero su definición seguía siendo negativa:

Cita

«Las comunidades occidentales que se convirtieron en modernas únicamente produjeron una burguesía lo bastante numerosa y competente como para convertirse en el elemento predominante de la sociedad.»

Study of History (pág. 338).

Por contraste, en la edad posmoderna esta clase media ya no llevaba las riendas. La edad posmoderna está marcada por dos **procesos**:

- El auge de una clase obrera industrial en Occidente.
- El esfuerzo de las sucesivas *intelligentsias* del resto del mundo por dominar los secretos de la modernidad y volverlos contra Occidente:
 - El Japón de la era Meiji.
 - La Rusia bolchevique.
 - La Turquía kemalista.
 - La China maoísta.

Ante la perspectiva de una confrontación nuclear, de una tercera guerra, Toynbee decidió que la categoría de civilización, mediante la que quería reescribir el esquema del desarrollo humano, ya no era pertinente. En cierto sentido, la civilización occidental se había convertido en universal, pero, como tal, sólo prometía la destrucción recíproca de todos. Una autoridad política global, basada en la hegemonía de una sola potencia, era la condición de toda salida segura de la guerra fría. Pero, a largo plazo, sólo una nueva religión universal podía asegurar el futuro del planeta. Las conclusiones de Toynbee serían pronto olvidadas, y con ellas, la pretensión de que el siglo XX podía describirse como una edad posmoderna.

Después de la Segunda Guerra Mundial, D. C. Somervell, en un sumario de *A Study of History* de Arnold Toynbee, habla de una ruptura «posmoderna» con la modernidad. Parece que el compilador de la versión abreviada de la obra de Toynbee le sugirió que utilizara la expresión *postmodern* en sustitución de *Western IV*. Toynbee, como hemos visto, adoptó el término en posteriores volúmenes de esta misma obra, cuando se refiere a cuatro eras diferentes en la historia de Occidente:

- La Edad Oscura (675-1075).
- La Edad Media (1075-1475).
- La Edad Moderna (1475-1875).
- La Edad Posmoderna (1875-).

La estabilidad social, el racionalismo, el progreso y la clase media burguesa caracterizan la Edad Moderna.

Las características de la Edad Posmoderna son, por el contrario, la ruptura con la Moderna, las guerras, la turbulencia social, la revolución, la anarquía, el relativismo y, en general, el colapso del racionalismo y del *ethos* de la Ilustración.

El término *posmoderno* según Toynbee

Para Toynbee, *posmoderno* es un concepto negativo: regresión deplorable, pérdida de valores tradicionales, de certezas y estabildades.

En **América del Norte**, el término llegó de la mano de Charles Olson, quien en el verano de 1951, al regresar de Yucatán, hablaba en una carta a su amigo y poeta Robert Creeley de un «mundo post-moderno» que estaba más allá de la edad imperial de los descubrimientos y de la Revolución Industrial. El 4 de noviembre de 1952, el día en el que Eisenhower fue elegido presidente, con el pretexto de ofrecer informaciones para una guía biográfica de *Autores del siglo XX*, redactó un manifiesto que empezaba: «Mi estratagema es suponer que el presente es prólogo, y no el pasado», y acababa con una descripción de éste «presente vivo y actual» como «post-moderno, post-humanista y post-histórico».

En una carta del 3 de octubre de 1951, titulada *The Law*, declara que el acto de terrorismo nuclear cierra la Edad Moderna.

«Hace muy poco, una puerta se ha cerrado de golpe. La bioquímica es post-moderna. Y la electrónica es ya una ciencia de la comunicación: lo que es "humano" ya es la "imagen" del ordenador».

C. Olson; R. Creeley (1987, pág. 75, 115 y 241).

En 1957, Peter Drucker denomina sociedad postmoderna a lo que hoy se considera **sociedad posindustrial**. Con el **optimismo** propio de los teóricos de la sociedad postindustrial, Drucker creía entonces que el «mundo postmoderno» asistiría a la eliminación de la pobreza y la ignorancia, al final de la ideología y del Estado-nación, a una modernización universal.

El término reapareció hacia finales de los años cincuenta para designar lo que **no era más, sino menos que moderno**. En 1959, tanto C. Wright Mills como Irving Howe, pertenecientes a la izquierda neoyorquina, lo utilizaron en este sentido negativo. Para Wright, designa una edad en la que los ideales modernos del liberalismo y del socialismo estaban a punto del derrumbe.

«Estamos ante el final de lo que se llama Edad Moderna. Así como a la Antigüedad la siguieron varios siglos de ascendencia oriental que los occidentales denominan, provincianamente, Edad Oscura, a la Edad Moderna le sigue ahora un período postmoderno».

C. Wright Mills (1993).

El crítico se apropió del término para describir cierta ficción contemporánea incapaz de mantener la tensión moderna ante un entorno social cuyas divisiones de clase se volvían cada vez más amorfas con la prosperidad de la posguerra.

Según él, el carácter radical de la nueva época consistía en el hecho de que el liberalismo y el socialismo, «nacidos de la Ilustración», estaban virtualmente liquidados como explicaciones válidas del mundo. De las ideas de libertad y de razón sólo quedaban las apariencias. La gente empezaba a comprender que el desarrollo de la racionalidad no implicaba necesariamente el incremento de la razón, y se estaba dando cuenta de que el nexo intrínseco que Occidente daba por supuesto entre la razón y la libertad era ficticio.

En 1960, Harry Levin, remontándose a la terminología de Toynbee, utilizó el término *posmoderno* para retratar una literatura de epígonos que había renunciado a las arduas pautas intelectuales de la modernidad en favor de una relajada síntesis para intelectuales de andar por casa, señal de una nueva **complicidad entre el artista y el burgués**, en un sospechoso cruce entre la cultura y el comercio. Es aquí donde debemos encontrar los inicios de una versión inequívocamente peyorativa de lo que es posmoderno.

Lecturas complementarias

C. Olson; R. Creeley (1987). *The Complete Correspondence* (vol. 7). Santa Rosa.

C. Wright Mills (1993). *La imaginación sociológica*. México: FCE.

El posmodernismo según Wright Mills

Las dos grandes narrativas que se derivan de la Ilustración –liberalismo y socialismo– no eran suficientes para hacer frente a los problemas del mundo contemporáneo.

En los años sesenta, América del Norte empieza a tomar conciencia de que el posmodernismo está amparado por una poderosa sociedad de masas, poco dispuesta a reconocer la superioridad de otra cultura reservada exclusivamente a las élites. El término se popularizó en Nueva York en la década de los sesenta, cuando fue utilizado por artistas, escritores y críticos jóvenes, como Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Friedler, Hassan y Sontag, para aludir a un movimiento que iba más allá del alto modernismo «exhausto», al que se rechazaba a causa de su institucionalización en el museo y la academia.

A mediados de la década de los sesenta, el crítico Leslie Fiedler intervino en un simposio apoyado por el Congreso de Libertad Cultural, institución creada por la CIA para el trabajo en el frente intelectual de la Guerra Fría. En este ambiente inverosímil, Fiedler celebró la aparición de una nueva sensibilidad entre las jóvenes generaciones de América, que eran «*drop-outs* de la historia», **mutantes culturales**, cuyos valores de indolencia y pasotismo, de los alucinógenos y los derechos civiles, hallaban oportuna expresión en una nueva literatura posmoderna. Según Fiedler, esta nueva literatura mezclaba los géneros, repudiaba las ironías y las solemnidades de la literatura moderna, en un retorno desinhibido a lo que es sentimental y burlesco. La interpretación de Fiedler del posmodernismo, con sus pretensiones de emancipación de la masa y liberación de instintos, se podía ver como una resonancia prudentemente despolitizada de la rebelión estudiantil de aquellos años. En el ensayo *Cross the Border. Close the Gap* («Cruza la frontera. Salta el foso»), en el que urgía la supresión de las distancias que separaban al artista del público, a las minorías selectas del pueblo y al crítico del lector, Fiedler condenaba sin paliativos el elitismo literario de los modernistas. El momento de Proust, Joyce y Tomas Mann, de T. S. Elliot o Paul Valéry, decía, ya había pasado.

La idea de un arte para cultos y de un *subarte* para el pueblo formaba parte del juego de una minoría selecta que había sido barrida por la nueva sociedad industrial.

El sociólogo Amitai Etzioni, famoso por su prédica de la comunidad moral, en su libro *The Active Society* (1968), dedicado a sus estudiantes de Columbia y Berkeley del año de la rebelión del campus, presenta un período posmoderno iniciado con el final de la Guerra; un período en el que el poder de las grandes empresas y de las élites establecidas estaba declinando y la sociedad podía convertirse por primera vez en una **democracia** que era «dueña de sí misma». La inversión del argumento de *The Sociological Imagination* de Wright Mills era casi completa.

El término posmoderno en las artes de los años sesenta y setenta

Durante los años sesenta y setenta, recibieron el calificativo de «posmoderno» nuevas **formas de arte anti- o post-** modernas como el *pop art*, la cultura del cine, los *happenings* y los conciertos de *rock*. Se borra la distinción entre arte de élite y arte popular, entre crítico y aficionado, entre artista y público, y aparecen las formas culturales de masas. Se declara la muerte de la vanguardia y de la novela, de los valores tradicionales, del

victorianismo, del racionalismo, del humanismo. El término amplía su circulación y pasa a referirse primero a la arquitectura y después a la danza, al teatro, a la pintura, al cine y a la música.

Hacia finales de la década de los setenta, el posmodernismo emigró hacia **Europa** vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo adoptaron en Francia y Habermas en Alemania. Mientras, en **Estados Unidos**, los críticos habían empezado a discutir la articulación del posmodernismo con el postestructuralismo francés en su singular adaptación norteamericana. Pronto empezó a circular entre Europa y Estados Unidos, a medida que la búsqueda de explicaciones y justificaciones teóricas del posmodernismo artístico pasaba a incluir discusiones más amplias sobre la posmodernidad y llegaba a teóricos como Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard y Jameson.

En 1971, el crítico literario Ihab Hassan publica *La desmembración de Orfeo, hacia una literatura posmoderna*, un libro en el que explica que la nota más representativa del posmodernismo es la designada por la palabra *unmaking* –**deconstruir, desmontar**–. La nueva literatura posmoderna no sólo no lamenta la muerte del todo, es decir, de aquello que pronto François Lyotard llamará «grandes relatos», sino que además **combate la totalidad** con todas sus fuerzas, dado que la totalización es un totalitarismo en potencia.

Hacia principios de los años ochenta, la constelación modernismo/posmodernismo en las artes y la constelación modernidad/posmodernidad en la teoría social se habían convertido en uno de los terrenos más disputados en la vida intelectual de las sociedades occidentales. Y el terreno se disputa precisamente porque hay en el tema mucho más que la existencia o inexistencia de un nuevo estilo artístico, mucho más que la línea teórica «correcta».

Cualquier referencia al término *posmodernismo* nos expone al riesgo de que nos acusen de seguir la corriente general, de perpetuar una moda intelectual más bien superficial e insignificante.

«Cuando resulta posible que la gente describa como posmoderno la decoración de una habitación, el diseño de un edificio, la narración de una película, la construcción de una historia, [...] un anuncio televisivo, o un documental artístico, o las relaciones intertextuales entre ellos, el diseño de una página en una revista de moda o de un periódico crítico, una tendencia anti-teleológica desde la epistemología, el ataque a la metafísica de la presencia, una disminución general del sentimiento, la desazón colectiva y las proyecciones enfermizas de una generación de posguerra de hijos del *boom* demográfico que se enfrentan con desilusión a la mediana edad, la difícil situación de la reflexividad, un grupo de los tropos retóricos, la proliferación de superficies, una nueva fase en el fetichismo de la mercancía, la fascinación por las imágenes, códigos y estilos, un proceso de fragmentación cultural, política o existencial y/o de crisis, el descentramiento del sujeto, la incredulidad hacia los metarrelatos, la sustitución de los ejes del poder unitario por una pluralidad de formaciones de poder/discursos, la implosión del significado, el colapso de las jerarquías culturales, el miedo generado por la amenaza de la autodestrucción nuclear, la decadencia de la universidad, el funcionamiento y los efectos de las nuevas nanotecnologías, los grandes cambios sociales y económicos en los medios, el consumo o la fase multinacional, un sentido (dependiendo de quien lo lea) de ubicuidad o de abandono de la ubicuidad (regionalismo crítico) o (incluso) una sustitución generalizada del espacio por coordenadas temporales –cuando se convierte en posible describir todas estas cosas como posmodernas (o simplemente utilizando un prefijo corriente como post o muy post)–, entonces está claro que estamos en presencia de una palabra de moda».

Lectura complementaria

D. Hebdige (1986). «Postmodernism and the other side». *Journal of Communication Inquiry* 2 (vol. 10).

D. Hebdige (1986, pág. 78).

Uno de los inconvenientes es que el término, al mismo tiempo, está de moda y elude de manera exasperante una definición:

«Esta palabra no tiene significado. Utilízadla tanto como sea posible» («This word has no meaning. Use it as often as possible»).

Independent (1987).

«El posmodernismo ha muerto, y ahora el tema es el pos-posmodernismo».

R. Palmer (1977, pág. 364).

Si se trata de una moda efímera, sus críticos dejan constancia de quiénes son los responsables de su prominencia:

«Los teóricos pagados de hoy, que indagan el campo desde sus librescos estudios en escuelas politécnicas y universidades, están obligados a inventar movimientos porque sus carreras –al igual que las de los mineros y los pescadores– dependen de ello. Cuantos más sean los movimientos a los que puedan dar nombre, más éxitosas serán».

M. Pawley (1986, pág. 10).

Para otros, son indicadores y barómetros muy claros del malestar existente en el corazón de la cultura contemporánea.

«No es difícil comprender esta corriente cultural y estética hoy conocida como posmodernismo –en el arte, la arquitectura, la música, el cine, el teatro y la ficción– como reflejo de [...] la actual oleada de reacción política que inunda el mundo occidental».

R. Gott (1986, pág. 10).

Sin embargo, es demasiado fácil ver el posmodernismo como un reflejo reaccionario y mecánico de cambios sociales y censurar a académicos e intelectuales por poner en circulación un nuevo término como parte de sus juegos de distinciones. Son pocos los términos académicos que han tenido tanta **popularidad**. Debemos tener presente el interés que éste ha suscitado tanto dentro como fuera del ámbito académico, y debemos preguntarnos por la gama de objetos, experiencias y prácticas culturales que los teóricos etiquetan como «posmodernos».

Sorprende el amplio conjunto de **campos artísticos, intelectuales y académicos** en los que se ha utilizado el término *posmodernismo*:

- Música: Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici y Laurie Anderson.
- Arte: Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer, Warhol y Bacon.
- Ficción: *Matadero cinco*, de Vonnegut, y las novelas de Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard y Doctorow.
- Cine: *Body Heat*, *The Wedding*, *Blue Velvet* y *Wetherby*.

Lecturas complementarias

«Modern-day Dictionary of Received Ideas». *Independent* (24 diciembre 1987).

R. E. Palmer (1977). «Post-modernity and Hermeneutics». *Boundary*, n.º 2, pág. 22.

M. Pawley (1986). «Architecture: All the History that Fits». *Guardian* (3 de diciembre).

R. Gott (1986). «The Crisis of Contemporary Culture». *Guardian* (1 diciembre).

Nota

No todo el mundo estaría de acuerdo con esta lista.

- Teatro: Artaud.
- Fotografía: Sherman, Levine y Prince.
- Arquitectura: Jencks, Venturi y Bolin.
- Teoría y crítica literarias: Spanos, Hassan, Sontag y Fiedler.
- Filosofía: Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo y Rorty.
- Antropología: Clifford, Tyler y Marcus.
- Sociología: Denzin.
- Geografía: Soja.

Para entender mejor el significado de «posmodernismo» es útil identificar a la familia de términos derivados de lo que es posmoderno, y la mejor manera de hacerlo es contrastarlos con los que derivan de lo que es moderno, tal como se presenta en la siguiente tabla. Si *modernos* y *posmodernos* son los términos genéricos, queda patente que el prefijo «**post**» alude a aquello que viene después, a una **ruptura** con lo que es moderno, que se define por una **distinción** respecto a éste.

Moderno-posmoderno

Moderno	Posmoderno
Modernidad	Posmodernidad
Modernización	Posmodernización
Modernismo	Posmodernismo

Sin embargo, el término *posmodernismo* se basa con más fuerza en una negación de lo que es moderno, en la percepción de un abandono, una ruptura de los rasgos definitorios de lo que es moderno, con el acento puesto en el sentido del alejamiento relacional. Esto haría de lo posmoderno un término mal definido, en la medida en que estamos sólo en el umbral del supuesto cambio, y no en una posición que permita contemplar lo posmoderno como una positividad plenamente desplegada.

2.3. Modernidad-posmodernidad

Esta pareja sugiere el significado epocal de los términos. Se mantiene que la **modernidad** se inició con el Renacimiento y que es definida en referencia a la Antigüedad.

Nota

Es necesario recordar el debate entre antiguos y modernos.

Querelle desde anciens et des modernes

El 27 de enero de 1687 es una fecha relevante para la historia de la *Querelle*. Aquel día, los miembros de la Académie Française y de la Academia de las Ciencias acordaron celebrar la recuperación de una operación sufrida por el rey Luis XIV. Charles Perrault (1628-1703), escritor que disfrutaba de considerable fama en la época, leyó un poema titulado *Le Siècle de Louis le Grand* (El Siglo de Luis el Grande), en el que comparaba su propia época con la edad mítica de la abundancia y la felicidad, el tiempo de Augusto. Aunque Perrault admira, sin duda, la grandeza de los antiguos, dice que éstos no nos deben impresionar hasta el punto de arrodillarnos ante ellos. Gracias al progreso de las ciencias y de las artes, la época del rey francés, es decir, la del propio Perrault, es superior incluso a la del emperador romano. Los miembros de la Académie Française reaccionaron violentamente ante tan gran herejía. Boileau, a quien se denominaba el legislador del Parnaso, abandonó la asamblea encolerizado; lo que Perrault sugería, era, dijo, «una falta de gusto consecuencia de la ignorancia». Racine, el gran autor trágico, intentó defender a Perrault y sugirió que la afirmación de éste intentaba ser una paradoja, ingeniosa y aguda, pero no pensada para ser tomada seriamente. La *Querelle* había empezado.

Desde el punto de vista de la teoría sociológica alemana¹ de finales del siglo XIX y principios del XX, la modernidad se contrapone al orden tradicional e implica la progresiva racionalización y diferenciación económica y administrativa del mundo social: procesos que dieron lugar al moderno **estado capitalista e industrial** y que a menudo serían considerados desde una perspectiva claramente antimoderna.

⁽¹⁾Weber, Tönnies, Simmel.

Presentamos a continuación dos **significados de modernidad-posmodernidad**.

1) Hablar de posmodernidad es sugerir un cambio o una **ruptura epocal** con la modernidad, que implica la aparición de una nueva totalidad social con sus propios principios distintivos de organización. Tanto Baudrillard como Lyotard representan un movimiento hacia una edad postindustrial.

Baudrillard subraya que las nuevas formas de tecnología y de información son fundamentales en el paso de un **orden social** productivo a uno **reproductivo**, en el que los simulacros y los modelos constituyen, cada vez más, el mundo, y se borra de esta manera la distinción entre lo que es real y lo que es aparente.

Primer significado

Para Baudrillard, los simulacros y los modelos constituyen, cada vez más, el mundo, y se borra la distinción entre lo que es real y lo que es aparente.

Para Lyotard, es importante la sustitución del conocimiento narrativo por una pluralidad de juegos del lenguaje y la del universalismo por el localismo.

Lyotard habla de la sociedad posmoderna fundamentada en el paso a un orden postindustrial. Sus intereses específicos recaen en los efectos de la **«computarización de la sociedad» sobre el conocimiento** y mantiene que no debemos lamentar la pérdida de significado producida en la posmodernidad, en la medida en que ésta apunta a la sustitución del conocimiento narrativo por una pluralidad de juegos del lenguaje, y del universalismo por el localismo. Sin embargo, actualmente subraya que lo posmoderno debe ser considerado parte de lo moderno.

«Probablemente, el término *posmoderno* es muy malo, porque transmite la idea de una periodización histórica. La periodización, sin embargo, sigue siendo un ideal clásico o moderno. *Posmoderno* indica simplemente un estado de ánimo o, mejor dicho, un estado mental».

J. F. Lyotard (1986-87).

Cuando Lyotard habla de los cambios del conocimiento que acompañan al paso a la sociedad postindustrial sigue concibiéndolos como ocurridos **dentro del capitalismo** (sus críticos dicen que eso está insuficientemente teorizado: insiste en la noción difusa de «estado de ánimo»).

En cambio, Jameson tiene un concepto periodizador más definido: el posmodernismo es, ante todo, la dominación o lógica cultural del tercer gran estadio del capitalismo, el **capitalismo tardío**, que nace en la era posterior a la Segunda Guerra Mundial.

2) En el uso francés de *modernité*, la modernidad es vista como una calidad de la vida moderna que induce a una idea de la **discontinuidad del tiempo**, la ruptura con la tradición, la sensación de novedad y la sensibilidad hacia la naturaleza efímera, huidiza y contingente del presente. Éste es el sentido de ser moderno asociado a Baudelaire: el hombre moderno es el hombre que constantemente intenta inventarse a sí mismo.

Además del confuso uso de *modernismo* para abrazar con él la totalidad de la **experiencia y la cultura** que acompañaron al proceso de modernización, Berman y otros se centran en una noción restringida de la experiencia: la que se presenta en las fuentes literarias. Ahora bien, las descripciones de la experiencia subjetiva pueden tener sentido dentro de las prácticas intelectuales pero se deben mirar las prácticas y actividades reales que se desarrollan en la vida cotidiana de diferentes grupos.

Bonaventura Hotel

Tomemos como ejemplo de la pretendida experiencia de la posmodernidad el comentario de Jameson en el Bonaventura Hotel de Los Ángeles. Jameson presenta una cautivadora interpretación de la experiencia del nuevo hiperespacio de la arquitectura posmoderna que, según él, nos obliga a ampliar nuestro sistema sensorial y nuestro cuerpo. Sin embargo, ¿cómo experimentan realmente este hotel individuos de diferente formación, y cómo incorporan la experiencia en sus prácticas diarias? Si queremos entender la generación e interpretación sociales de la experiencia de la posmodernidad, debemos hacer sitio al papel de los empresarios e intermediarios intelectuales interesados en crear pedagogías posmodernas para educar a diferentes públicos. Existen pocos análisis sobre la experiencia y la práctica reales de distintos grupos que ven la televisión en ambientes diferentes. Por el contrario, los teóricos de lo posmoderno suelen hablar de un tipo ideal de espectador que salta de un canal a otro a tanta velocidad que no es capaz de encadenar los significantes y reunirlos en una narración con sentido, complaciéndose meramente en las intensidades y sensaciones multifrénicas de la superficie de las imágenes. Por lo tanto, es necesario trabajar a partir de datos más sistemáticos y no apoyarnos en lecturas realizadas por intelectuales (sobre todo, profesores de literatura).

Lectura complementaria

J. F. Lyotard (1986-87). «Rules and paradoxes or Svelte Appendix». *Cultural Critique* 5.

Segundo significado

La modernidad significa una ruptura con la tradición, la sensación de novedad y la sensibilidad hacia la naturaleza efímera, huidiza y contingente del presente.

Lecturas recomendadas

M. Berman (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nueva York: Simon & Schuster.
«The Westin Bonaventura Hotel». En: Arthur Asa Berger (1998). *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*. AltaMira Press (pág. 103-112).

2.4. Modernización-posmodernización

Estos dos términos parecen no encajar bien en un debate en lo referente a modernidad-posmodernidad y modernismo-posmodernismo.

El término *modernización* ha sido utilizado regularmente para aludir a los efectos del desarrollo económico en las estructuras y los valores sociales tradicionales. La teoría de la modernización también se utiliza para referirse a los **estadios del desarrollo social** basados, por ejemplo, en:

- La industrialización.
- El incremento de la ciencia y la tecnología.
- El Estado-nación moderno.
- El mercado capitalista mundial.
- La urbanización.

Se suele suponer que del proceso de modernización derivarán determinados cambios culturales.

En cuanto a la **posmodernización**, está claro que aún no se ha elaborado teóricamente la correspondiente delimitación de los procesos sociales y cambios institucionales específicos. Sólo tenemos la posibilidad de deducir los usos del término *posmodernidad* que aluden a un nuevo orden social y al **cambio epocal** antes citado. El término sugiere un proceso con grados de implementación, en lugar de un nuevo orden o totalidad social plenamente maduro. Se utiliza en el campo de los estudios urbanos.

La modernización: cambios culturales

Los cambios propios de la modernización son la secularización y la aparición de una identidad moderna que se centra en el autodesarrollo.

2.5. Modernismo-posmodernismo

Estamos ante una gama de significados, que tienen en común el lugar central que en ellos ocupa la cultura.

El **modernismo**, en su sentido más restringido, alude a los estilos que asociamos a los movimientos artísticos que se iniciaron a finales del siglo XIX y que han dominado hasta hace poco:

- En literatura: Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence y Faulkner.
- En poesía: Rilke, Pound, Eliot, Lorca y Valéry.
- En teatro: Strindberg y Pirandello.
- En pintura: Matisse, Picasso, Braque, Cézanne y los movimientos futurista, expresionista, dadaísta y surrealista.
- En música: Stravinsky, Schoenberg y Berg.

Se debate mucho sobre cuál es el momento del siglo XIX al que se debe remontar el modernismo (algunos llegan a la vanguardia bohemia de 1830).

Los rasgos fundamentales del modernismo se pueden resumir en:

- Autoconciencia y reflexividad estéticas.
- Rechazo de la estructura narrativa en favor de la simultaneidad y el montaje.
- Exploración de la naturaleza paradójica, ambigua, indeterminada e incierta de la realidad.
- Rechazo de la idea de una personalidad integrada en favor del énfasis en el sujeto desestructurado y deshumanizado.

Uno de los problemas que se plantean al tratar de entender el **posmodernismo** en las artes reside en el hecho de que muchos de estos rasgos encajan en varias definiciones del posmodernismo. El problema gira en torno a la siguiente cuestión: ¿cuándo un término definido por oposición a otro ya establecido, y del que se alimenta, empieza a significar algo sustancialmente diferente?

Hasta ahora no existe un acuerdo general sobre el significado del término *posmoderno*. Sus derivados suelen utilizarse de manera confusa e intercambiable. El posmodernismo es de interés para una amplia gama de prácticas artísticas y de disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades porque hace que nos fijemos en cambios que se producen en la cultura contemporánea.

Éstos cambios pueden entenderse en términos de:

- 1) Los campos artístico, intelectual y académico –cambios en la manera de teorizar, presentar y difundir la obra, que no pueden separarse de los cambios que se producen en luchas competitivas específicas–.
- 2) Los cambios en la esfera cultural más general, que comprende los modos de producción, consumo y circulación de los bienes simbólicos.
- 3) Los cambios en las prácticas y experiencias cotidianas de diferentes grupos, que posiblemente utilicen los regímenes de significación de diferentes maneras.

Es patente que en los últimos años hemos sido testigos de un ascenso brusco y rápido del interés por el tema de la cultura. La cultura, que en otros momentos se encontraba en la periferia de las disciplinas de las ciencias sociales, se mueve hoy cada vez más hacia el centro del campo sociológico, y están cayendo algunas de las barreras que separaban a las ciencias sociales de las humanidades.

3. La prefiguración teórica de la posmodernidad

3.1. *Boundary 2*

Un punto decisivo se alcanzó cuando en otoño de 1972 apareció en Binghamton la revista *Boundary 2*, expresamente subtitulada *Journal of Postmodern Literature and Culture*. El ensayo programático del primer número, escrito por David Antin, se titulaba «*Modernism and Post-Modernism: Approaching the Present in American Poetry*». Pasó revista a todos los consagrados, desde Eliot y Tate hasta Auden y Lowell, atacando incluso a Pound, a los que veía como representantes de una tradición provinciana y regresiva hacia las inclinaciones métrico-morales, que nada tenía que ver con la genuina modernidad internacional –la línea de Apollinaire, Marinetti, Jlébnikov, García Lorca, József y Neruda–, y cuyo principio era el *collage* dramático. En la América de la posguerra, serían los poetas de Black Mountain y, sobre todo, Charles Olson los que habían recobrado las energías de la modernidad.

El creador de *Boundary 2*, William Spanos, fundó la revista a partir de la consternación que le produjo el apoyo de Estados Unidos a la junta militar griega cuando era profesor invitado de la Universidad de Atenas; estuvo allí cuando se dio cuenta de una especie de complicidad entre la ortodoxia establecida y las despiadadas prácticas militares: al regresar a Estados Unidos concibió *Boundary 2* como una ruptura entre ambos. En el momento culminante de la guerra de Vietnam, su objetivo era «conseguir el retorno de la literatura al dominio del mundo»; quería demostrar que «el posmodernismo es una especie de rechazo, un ataque, una manera de minar el formalismo estético y la política conservadora del *New Criticism*».

La entrevista hecha por Paul Bové, el sucesor de Spanos como director de la revista, es un documento fundamental para la historia de la idea del posmodernismo.

Cita

Spanos reconoce: «Yo no asociaba mucho lo que estaba haciendo como ciudadano con mi perspectiva literaria y crítica. No diría que estuvieran absolutamente separadas, pero yo mismo no era consciente de sus conexiones».

P. Bové (1990, pág. 1-3, 16-17).

El rumbo que tomó la revista nunca llegó a coincidir con las intenciones de Spanos. Fue detenido por participar en una manifestación contra Nixon; pero veinte años de Guerra Fría habían creado un clima poco propicio a la fusión de los puntos de vista cultural y político. *Boundary 2* siguió siendo una revista literaria, marcada por un existencialismo originalmente simpatizante de Sartre

Lecturas complementarias

Boundary 2 1 (1972) (otoño; vol. 1, pág. 98-133).

P. Bové (1990). «A Conversation with William Spanos». *boundary 2* (verano).

y después cada vez más próximo a Heidegger. El resultado fue que el objetivismo de Olson se decantó hacia una metafísica heideggeriana del ser que con el tiempo se convirtió en un rasgo dominante de *Boundary 2*.

3.2. Ihab Hassan

Y fue Ihab Hassan quien ocupó el espacio intramundano del posmodernismo. Fue uno de los primeros colaboradores de la revista y acababa de publicar su primer ensayo sobre la posmodernidad antes de la aparición del primer número. Egipcio de nacimiento, hijo de un gobernador aristocrático del período de entreguerras, famoso por la represión de una manifestación nacionalista contra la tutela británica, e ingeniero de formación, originalmente había centrado su interés en una alta modernidad reducida a un mínimo expresivo, lo que denominaba **literatura del silencio**, desde Kafka a Beckett.

Pero cuando en 1971 propuso la noción de posmodernismo, Hassan subsumió esta raigambre a un abanico mucho más amplio de tendencias que habían o bien radicalizado o bien rehusado los rasgos dominantes de la modernidad, una configuración que abarcaba las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general. Tres nombres se repetían: John Cage, Robert Rauschenberg y Buckminster Fuller, todos asociados al **Black Mountain**. Faltaba Olson, pero salía Marshall McLuhan.

El Black Mountain College

Situado en Carolina del Norte, el Black Mountain College (1933 - 1957, Estados Unidos) fue fundado por John Rice (Letras) y Theodore Dreier (Física). Su singularidad se encuentra en un nuevo enfoque de la enseñanza, en general (organizado en torno a la idea de comunidad, en una nueva relación profesores-estudiantes, una evaluación de los estudiantes sobre la realización de un proyecto, etc.), y de la enseñanza del arte, en particular, en una aproximación multidisciplinar (matemática, artes, literatura, poesía, física, música, filosofía, danza, lingüística, psicología o teatro forman parte de las materias del programa).

Entre los profesores, desde el comienzo, se encuentra un número importante de artistas de la Bauhaus que habían huido de la Alemania nazi: Josef y Anni Albers (esta última enseña el tejido), Theodore Dreier (Física), Heinrich Jalowetz (Música, discípulo de Arnold Schoenberg), Albert Levi (Filosofía) y el americano Charles Olson (Poesía).

Si la primera fase del Black Mountain College es esencial en la historia del arte y de su enseñanza, sobre todo en Estados Unidos, después de la Guerra ha tenido un papel crucial en la emergencia de nuevas formas de arte, de experimentaciones, mediante sus cursos de verano (el primero de ellos tuvo lugar en 1944). Entre sus profesores se encuentran John Cage, Merce Cunningham y Richard Buckminster Fuller, los tres en 1948, y entre sus estudiantes, Robert Rauschenberg o David Tudor. El *happening* nació en 1952 siguiendo una iniciativa de Cage.

Posteriormente, Hassan adoptó de Foucault la noción de **ruptura epistémica** para sugerir que se habían producido en las ciencias y la filosofía cambios análogos, entre los que seguían los pasos de Heisenberg o de Nietzsche. En este sentido, argumentó que la unidad subyacente del posmodernismo residía en «el juego de la indeterminación y la inmanencia» cuyo genio originador en las artes había sido Marcel Duchamp.

Ahora bien, ¿era la posmodernidad «sólo una tendencia artística o también un fenómeno social»? y en caso afirmativo, ¿cómo se integran o se dejan de integrar recíprocamente los diferentes aspectos –psicológicos, filosóficos, económicos y políticos– de este fenómeno? Hassan no dio ninguna respuesta coherente a estas preguntas, pero hizo una observación significativa:

«Como forma de cambio literario, la posmodernidad se podría distinguir tanto de las vanguardias anteriores (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) como de la modernidad. Ni olímpico y desinteresado como ésta ni bohemio y rebelde como aquéllas, el posmoderno sugiere otra clase diferente de vínculo entre el arte y la sociedad».

I. Hassan (1990, pág. 122-124).

La exposición de diseño, *Styles 85*, que tuvo lugar en el Grand Palais y en la que se exhibía una amplia colección de objetos posmodernos, «desde la chincheta hasta el yate», lo llevó a un cambio de actitud: en medio de aquellas «hectáreas de *esprit*, parodia y burla, oí cómo la sonrisa se me helaba en los labios». Cuando en 1987 escribió la introducción a *The Postmodern Turn*, hizo constar que el título era una especie de despido:

«La propia posmodernidad ha cambiado, y ha tomado, a mi entender, un rumbo equivocado. Atrapada entre la truculencia ideológica y la futilidad desmitificadora, atrapada en su propio *kitsch*, la posmodernidad se ha convertido en una especie de bufonería ecléctica, en el refinado cosquilleo de nuestros placeres prestados y nuestros triviales desengaños».

I. Hassan (1987).

3.3. *Learning from Las Vegas*

Lo que había desengañado a Hassan del posmodernismo se convirtió en la fuente de la teorización posterior a la suya. Fue la **arquitectura** la que proyectó el término a un amplio dominio público. En 1972, Robert Venturi y sus colaboradores Denise Scott Brown y Steven Izenour publicaron el manifiesto arquitectónico de la década, *Learning from Las Vegas*. Venturi se había hecho ya un nombre con una elegante crítica de la ortodoxia purista del *Estilo Internacional de los tiempos de Mies*, en la que citaba varias obras maestras:

- Del manierismo.
- Del barroco.
- Del rococó.
- De la época eduardiana.

Las citaba como valores alternativos para la práctica contemporánea. Sostenía que «Los arquitectos no se pueden ya permitir dejarse intimidar por el lenguaje moral puritano de la arquitectura moderna ortodoxa» o «Más no es menos». Ahora lanzaba un ataque mucho más iconoclasta contra la arquitectura moderna, en nombre de la vital imaginaria popular del *gambling strip*. Argumentaban que se podía encontrar una renovación espectacular de la asociación histórica de la arquitectura con la pintura, las artes gráficas y la escultura –la primacía del símbolo sobre el espacio–, de aquélla de la que la modernidad

Lectura complementaria

I. Hassan (1990). «The Question of Postmodernism». *Bucknell Review*.

Lectura complementaria

I. Hassan (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State University Press.

había renegado. Era hora de volver a la consigna de Ruskin que la arquitectura era **la decoración de la construcción**. He ahí el mensaje de fondo de *Learning from Las Vegas*:

«La avenida comercial desafía al arquitecto a adoptar un punto de vista positivo, no paternalista. Los valores de Las Vegas no se cuestionan aquí. La moralidad de la publicidad comercial, de los intereses que hay detrás de las casas de juego y del instinto de competición no son nuestro tema».

R. Venturi, D. Scott Brown y S. Izenour (2008).

«La arquitectura moderna ortodoxa es progresista, cuando no revolucionaria, utópica y purista: está descontenta con las condiciones *existentes*». La preocupación principal del arquitecto, sin embargo, «no debería ser lo que debería ser, sino lo que es» y «cómo ayudar a mejorarlo». Detrás de la modesta neutralidad de este programa –«no íbamos a discutir por el momento si la sociedad tenía razón o no»– había una oposición que desarmaba cualquier respuesta. Contrastando la monotonía planificada de las megaestructuras modernas con el vigor y la heterogeneidad del espontáneo crecimiento urbano.

Learning from Las Vegas resumía la dicotomía entre ambas en una frase: «Construir para el Hombre» contra «construir para hombres (mercados)».

El programa de Venturi aún no tenía nombre. Hacia 1974, el término *posmoderno* –anticipado una década antes por Pevsner para castigar un débil historicismo– había aparecido en el mundo artístico de Nueva York, en el que Robert Stern, un discípulo de Venturi, fue, quizás, el primer arquitecto en utilizarlo.

3.4. Charles Jencks

Pero fue el crítico Charles Jencks quien popularizó el término. Se mostraba crítico con el capitalismo americano y la arquitectura moderna, y con la alianza entre ambos en los principales tipos de encargos de construcción de la posguerra. Defendía la necesidad de una gama semiótica más amplia que la de Venturi (incluía formas tanto icónicas como simbólicas), aunque sus preceptos derivaban básicamente de las ideas de *Learning from Las Vegas*, y añadía la variedad, la legibilidad popular y la simpatía contextual.

En 1980, ayudó a organizar la sección de arquitectura de la Bienal de Venecia, montada por Paolo Portoghesi –pionero de la práctica posmoderna– y titulada *La presencia del pasado*.

Su aportación más significativa fue distinguir entre arquitectura «moderna tardía» y «posmoderna». A mediados de los años ochenta, Jencks exaltaba lo posmoderno como una civilización mundial de la tolerancia plural y la elección entre una oferta superabundante que estaba «**privando de sentido**» **las polaridades pasadas** de moda como «izquierda y derecha, clase capitalista y clase

Lectura complementaria

R. Venturi; D. Scott Brown; S. Izenour (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Modos de producción arquitectónica

Bajo la influencia del crítico marxista Malcolm MacEwan, colega de Edward Thompson en *The New Reasoner*, Jencks ofrecía una periodización de los «modos de producción arquitectónica»: el minicapitalista, el capitalista del Estado del bienestar, el capitalista monopolista y la nueva dominación omnipresente del empresario de la construcción comercial.

obrero». En una sociedad en la que **la información importa más que la producción** «ya no hay ninguna vanguardia artística», dado que en la red electrónica global «no hay enemigo al que vencer».

3.5. Jean-François Lyotard

A finales de la década de los setenta, la noción de posmoderno amplió su alcance. La primera obra filosófica que adaptó esta noción fue *La condición posmoderna*, de Jean-François Lyotard, publicada en 1979 en París.

Toma el término directamente de Hassan. En 1976 había intervenido en Milwaukee en un simposio organizado por Hassan sobre lo posmoderno en las artes performativas. Su nuevo libro era bastante próximo a un tema de Hassan: las implicaciones epistemológicas de los avances recientes de las ciencias naturales. Lo que motivó *La condición posmoderna* fue un encargo de redactar un informe sobre el estado del «conocimiento contemporáneo» para el consejo universitario del gobierno de Quebec, donde acababa de llegar al poder el partido nacionalista de René Levesque.

Para Lyotard, la llegada de la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad postindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el **conocimiento** se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba los Estados nacionales, pero que al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. Si la sociedad no se debía concebir ni como un todo muy orgánico ni como un campo dualista de conflicto (Marx), sino como una **red de comunicaciones lingüísticas**, entonces el propio lenguaje –«el vínculo social entero»– se componía de una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran inconmensurables. En estas condiciones, la **ciencia** se convertía en un juego de lenguaje entre otros: no podía ya reivindicar el privilegio imperial por encima de las otras formas de conocimiento. De hecho, su título de superioridad como verdad denotativa en cuanto a los estilos narrativos del conocimiento consuetudinario escondía la base de su propia legitimación, que descansaba sobre dos **formas de gran narrativa**, que eran los grandes mitos justificadores de la modernidad:

- 1) Derivada de la Revolución Francesa, explicaba el cuento de la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento.
- 2) Derivada del idealismo alemán, explicaba un cuento del espíritu como despliegue progresivo de la verdad.

El libro de Lyotard

Los escritos de Hassan no estaban publicados y los de Jencks se limitaban a la arquitectura: el de Lyotard fue el primer libro que trataba la posmodernidad como un cambio general de las circunstancias humanas, y de aquí su eco público.

El rasgo definidor de la condición posmoderna es, por contraste, la pérdida de credibilidad de estas metanarrativas.

Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias:

- Por una parte, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y el paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas.
- Por otra, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el Estado reducían la «verdad» a «performatividad». La ciencia al servicio del poder encuentra una nueva legitimación en la eficiencia.

Lyotard dice de su libro:

«Me inventé historias, me refería a una cantidad de libros que nunca había leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo tiene algo de parodia [...] Es simplemente lo peor de mis libros, que son casi todos malos, pero éste es el peor».

J. F. Lyotard (1987, pág. 82).

La influencia del libro está en proporción inversa a su interés intelectual, en tanto que se convirtió en inspiración de un relativismo barato que a menudo se tiene como marca distintiva de la posmodernidad.

3.6. Jürgen Habermas

La condición posmoderna se publicó en otoño de 1979. Un año después, Jürgen Habermas pronunció en Frankfurt su discurso *La modernidad*, un proyecto inacabado, con ocasión de la entrega del Premio Adorno por las autoridades de esta ciudad. La conferencia² ocupa un lugar destacado dentro del discurso de la posmodernidad.

Habermas era reputado en el mundo anglosajón como el primer filósofo europeo de su tiempo, pero la repercusión de su discurso obedeció, sobre todo, a la **postura crítica** que adoptó en su intervención. Fue, sin embargo, un discurso escrito sin conocer *La condición posmoderna* de Lyotard: era, más bien, una reacción a la exposición de la Bienal de Venecia de 1980, la muestra más espectacular de la versión de la posmodernidad que defendía Jencks.

Las frases introductorias plantean una pregunta brusca: ¿Está tan anticuado lo moderno como creen los posmodernos? ¿O es lo posmoderno, proclamando por todas partes, una mera farsa?». En alemán explicó que «un reacoplamiento diferenciado de la cultura moderna con la praxis cotidiana» tenía por condición no sólo «la capacidad del mundo vivencial de desarrollar unas instituciones aptas para limitar la dinámica interna de los sistemas de acción econó-

Lectura complementaria

J. F. Lyotard (1987). *Lotta Poetica* 1 (serie tercera, vol. 1, n. 1, enero).

⁽²⁾Su contenido se refería a la posmodernidad limitadamente, pero alcanzó fama como referencia obligada.

El discurso

El discurso de Habermas, en alemán, era más largo y de tono más duro que la versión inglesa que Habermas ofreció al año siguiente en una James Lecture de Nueva York.

Lectura complementaria

«Modernity versus Postmodernity» (1981). *New German Critique* 22 (pág. 3-15).

nicos y administrativos», sino «*también* la canalización de la modernización social por otras vías no capitalistas». Al año siguiente, en Nueva York, omitió esta cláusula hablando al público norteamericano.

Habermas empezaba por reconocer que el espíritu de la modernidad estética, con su nuevo sentido del tiempo como un presente cargado de un heroico futuro, aquel espíritu que había nacido en la época de Baudelaire y culminado en el dadaísmo, se había marchitado sensiblemente; las **vanguardias habían envejecido**. La idea de la posmodernidad debía su poder a este cambio.

Los teóricos neoconservadores, como Daniel Bell, argumentaban que la lógica antinómica de la cultura moderna había impregnado la textura de la sociedad capitalista, lo que debilitó su fibra moral y minó su disciplina de trabajo con un culto a la subjetividad, en el mismo momento que esta cultura había dejado de ser fuente de un arte creador. El resultado que se debía esperar era la disolución hedonista de un orden social que antes fue respetable, proceso que sólo un renacimiento de la fe religiosa podía frenar: el retorno de lo que es sagrado en un mundo profanado.

Habermas se dio cuenta de que eso significaba atribuir a la modernidad estética la culpa de lo que era la lógica comercial de la propia modernización capitalista. Las verdaderas aporías de la modernidad cultural se situaban en otra parte. El **proyecto ilustrado de la modernidad** tenía dos vertientes:

1) Por una parte, la ciencia, la moralidad y el arte, al no estar vinculados a una religión revelada, se diferenciaron en esferas de valor autónomas, gobernadas cada vez más por sus normas: verdad, justicia y belleza.

2) Por otra, debíamos mezclar el potencial de estos dominios en el flujo subjetivo de la vida cotidiana en el que pudieran interactuar para enriquecerlo. En este punto, el proyecto de modernidad había fracasado: en lugar de integrarse en los recursos comunes de la comunicación cotidiana, cada esfera se había convertido en una especialidad esotérica, cerrada al mundo de los significados ordinarios. El proyecto de la modernidad estaba aún por hacer.

El proyecto de la modernidad, como lo describe Habermas, es una mezcla contradictoria de dos principios opuestos: la especialización y la popularización.

El arte alejado de la sociedad

Algunas vanguardias del siglo xx han intentado destruir la separación entre arte y vida mediante actos espectaculares de voluntad estética, pero sus gestos serían inútiles, ninguna emancipación brotaba de la destrucción de las formas ni era posible transfigurar la vida para la absorción del arte.

¿Cómo se podía llevar a cabo una síntesis de ambos?

4. La posmodernidad como período y como estética

4.1. La posmodernidad como período

Se ha convertido en un término clave en el debate cultural contemporáneo a partir de los años cincuenta y sesenta, inicialmente en los Estados Unidos, y común en la filosofía europea a partir de los años setenta.

Literalmente, contiene el sentido de una **posterioridad** en cuanto a lo que es moderno, aunque su significado no hace referencia a una determinación temporal.

Posmoderna no es la época que viene después de la moderna; posmoderno indica más bien una manera diferente de compararse con lo que es moderno, una forma que no funciona por oposición³ ni superación⁴.

⁽³⁾En el sentido de antimoderno.

⁽⁴⁾En el sentido de ultramoderno.

Aunque no sea el signo del final de lo que es moderno, lo posmoderno está ligado a la experiencia de una **ruptura** o de una crisis, en particular a los discursos apocalípticos, que eran frecuentes en los años sesenta, sobre el fin del arte, de la filosofía, de la historia, de la política, etc.

La dificultad de definir lo que es posmoderno viene dada por la dificultad de definir lo que es moderno.

Ni siquiera sus límites cronológicos están claros: se hace iniciar la modernidad con la emergencia de la burguesía del siglo XV, con la Reforma protestante, con la ciencia de Galileo y Newton, con la Ilustración o con la segunda revolución industrial de finales del siglo XIX.

Nos podemos centrar en el momento posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se toma conciencia de la crisis de lo que es moderno, a causa, sobre todo, de una serie de transformaciones socioculturales que han hecho hablar de la sociedad contemporánea como de una sociedad postindustrial. Su configuración es el resultado de una serie de **revoluciones tecnológicas** que marcan el paso a una forma de organización más compleja: el paso de la industria mecánica a la informática, de lo analógico a lo digital, que ha supuesto una profunda reestructuración del trabajo, del saber y de la política. El posmodernismo es una reflexión sobre este nuevo modelo de sociedad, sobre sus bases materiales y sus productos culturales.

No hay un consenso sobre a qué se refiere el posmodernismo. Podríamos perfilar cuatro **posibilidades** sobre lo que éste representa:

- Un período de vida social, que va después de la modernidad.
- Una forma de sensibilidad cultural.
- Un estilo estético, expresivo, de la actitud vital del período.
- Una manera de pensar, particularmente apropiada para analizar el período.

Al llevar el prefijo post-, este movimiento sugiere algún tipo de línea divisoria o de transición que lo separa de un período anterior. Esto está relacionado con la cronología y las ideas sobre el desarrollo histórico. Decir «post» es decir que hay un antes, un pasado. El término marca también algún tipo de cambio. Generalmente, se presupone que lo que se está dejando atrás, o superando, es la «modernidad».

Pero hay muchas **versiones y definiciones** sobre el posmodernismo y, por lo tanto, sobre el modernismo. Enumeremos algunas:

1) Algunos hablan del posmodernismo como un estilo visual o estético, desarrollado como reacción a las vanguardias artísticas y críticas del arte modernista, es decir, contra las maneras de pensar el arte⁵ que estaban adquiriendo importancia en los centros metropolitanos de Europa, y después en América del Norte.

2) El término *modernidad* también se utilizaba para referirse al desarrollo de determinadas maneras de organización⁶ industrial, metropolitana y urbana.

3) Para más confusión, el término *modernidad* –como hemos visto– también se utiliza para referirse a acontecimientos de los siglos XVII y XVIII, como el desarrollo del capitalismo mercantilista y de los Estados-nación del norte de Europa, la creación de imperios coloniales y el desarrollo de ideas particulares sobre la ciencia, el progreso y la razón durante la Ilustración europea. También podemos pensar en la Revolución Francesa y sus ideas, o en los conceptos de ciudadanía que se desarrollaron a partir de la Guerra de Independencia norteamericana.

4) La teoría posmoderna expresa a menudo un fuerte sentimiento de desilusión o, más bien, de una creciente conciencia de la existencia de varios tipos de «límites», por ejemplo, el descubrimiento de los límites ecológicos a la industrialización o el final de determinados sueños sobre el «progreso» en Occidente.

Debemos subrayar que existe algo «nuevo» respecto al concepto de *modernidad*. A diferencia de otras formas de periodización⁷, éste se define en términos de atributos temporales. Es como una categoría de **periodización histórica**.

¿Qué es el posmodernismo?

El posmodernismo ha sido el protagonista de un intenso debate en estos últimos años. Y aún no está del todo claro de qué se trata; no hay un consenso al respecto.

⁽⁵⁾ Desde el realismo al informalismo, aproximadamente.

⁽⁶⁾ Sobre todo, el taylorismo y el fordismo.

⁽⁷⁾ Por ejemplo, mística, cristiana o dinástica.

Este concepto se concibió no sólo como un período histórico o una nueva forma de tiempo histórico, sino como un proyecto histórico mundial, como una concepción de una historia universal que podría representar una ruptura decisiva con el pasado y, por lo tanto, señalar el inicio de la «historia racional».

La **modernidad** es, por lo tanto, desde esta perspectiva, la consecuencia de un **proceso de racionalización** por el que el mundo social cae bajo el dominio del ascetismo, la secularización y las reivindicaciones universalistas del racionalismo instrumental. La modernidad:

- Surge con la extensión del imperialismo occidental en el siglo XVI, con el dominio del capitalismo en los países del norte de Europa (especialmente Inglaterra, Holanda y Flandes), a principios del siglo XVII, y con la general aceptación de procedimientos científicos gracias a la publicación de los trabajos de Francis Bacon, Isaac Newton, etc.
- Es un término relacionado con los cambios sociales y culturales a gran escala que tuvieron lugar en el norte de Europa desde mediados del siglo XVI; por lo tanto, está estrechamente vinculado al análisis de la sociedad capitalista industrial.
- Aparece como una ruptura revolucionaria con las tradiciones y con las formas de estabilidad social basadas en una civilización agraria relativamente estancada.

Consideremos el modelo de la posmodernidad desarrollado por Jameson. Éste adapta la teoría de las **ondas largas de los ciclos económicos** elaborada por Ernest Mandel, para quien el Occidente capitalista ha pasado por cuatro períodos de cincuenta años desde finales del siglo XVIII –más o menos con 25 años de expansión y estancamiento cada vez–:

- 1) La Revolución Industrial –hasta las crisis políticas de 1848–, marcada por la difusión de los motores de vapor manufacturados.
- 2) Hasta los años ochenta del siglo XIX, marcada por la difusión de los motores de vapor hechos por máquinas.
- 3) Hasta la Segunda Guerra Mundial, marcada por la difusión de los motores eléctricos y de combustión.
- 4) Hasta la actualidad, marcada por la difusión de los sistemas electrónicos y nucleares realizados por máquinas.

Mandel relaciona estos desarrollos tecnológicos con etapas económicas: desde el capitalismo mercantil al capitalismo monopolista, hacia el último *fin de siècle*, y al capitalismo multinacional.

Lecturas recomendadas

F. Jameson (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.

F. Jameson (2008). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica (5.^a impr.).

Jameson, a su vez, relaciona estas etapas económicas con **paradigmas culturales**: la visión del mundo de gran parte del arte y la literatura realistas incitada por el individualismo, animado al mismo tiempo por el capitalismo mercantil; la abstracción de gran parte del arte y la literatura altomoderna, en respuesta a la alienación de la vida burocrática bajo el capitalismo monopolista; y el pastiche de gran parte de la práctica posmoderna (en arte, arquitectura, ficción, cine, moda, comida) como un signo de las fronteras desdibujadas, los espacios mixtos y del capitalismo multinacional.

La modernidad y la posmodernidad están constituidas como un proceso continuo de futuro anticipado y pasado reconstruido. Cada época sueña con la siguiente, pero al hacerlo revisa la anterior. Cada presente es un **asíncrono**, una mezcla de tiempos diferentes; así que no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno. Modernidad y posmodernidad deben verse juntas, *en parallax*⁸, nuestras articulaciones de los dos dependen de nuestra posición en el presente y de que esta posición sea definida en estas articulaciones.

En lugar de adoptar el esquema de Mandel, Hal Foster se centra en tres momentos de treinta años dentro del siglo XX –su enfoque parte de la idea de que la cuestión esencial de la modernidad afectaba a la **identidad**–:

1) Mediados de los años treinta, la culminación de la altamodernidad:

- Jacques Lacan se ocupó de la formación del ego, especialmente en la primera versión de «El estadio del espejo».
- Claude Lévi-Strauss participó en el trabajo de campo brasileño que reveló la sofisticación mitológica del «pensamiento salvaje».
- Walter Benjamin se interesó por las ramificaciones culturales de las tecnologías modernas en «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica».

2) Mediados de los años sesenta, que marcan el pleno advenimiento de la posmodernidad. En este momento, los discursos anteriores habían cambiado mucho:

- La muerte del sujeto humanista, no su formación, fue estudiada por Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Roland Barthes –cuyos textos convergieron en las revueltas de 1968–.

⁽⁸⁾Técnicamente, el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador.

Posmodernidad para Foster

Se centra en tres momentos, vinculados con la identidad: la culminación de la altamodernidad, la posmodernidad y la muerte del sujeto.

- El otro cultural, inspirado por las guerras de liberación de los años cincuenta, se oyó por primera vez en la reescritura del amo y el esclavo de Hegel y Marx por parte de Frantz Fanon (*Los desheredados de la tierra*, 1961).
- La penetración de los medios de comunicación en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales se veía de dos maneras: de manera fatalista por Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* (1967), y extáticamente por Marshall McLuhan, como una extensión del hombre en *Comprender los medios de comunicación* (1964).

3) Mediados de los años noventa, la muerte del sujeto ha muerto a su vez:

- El sujeto ha vuelto a la política cultural de diferente subjetividad, sexualidades y etnicidades.
- El primero, el segundo y el tercer mundo han dejado de ser diferentes.
- La sociedad, aunque sigue siendo una sociedad de imágenes espectaculares, se ha convertido en una sociedad de disciplina electrónica o, si preferimos la versión tecnofílica, una sociedad de libertad electrónica o de las nuevas posibilidades del ciberespacio, la realidad virtual y la interactividad.

En resumen, tenemos un conjunto de ideas interrelacionadas: modernización, racionalización y progreso, y una visión implícita de que la sociedad se puede ir mejorando gradualmente, lo que se debía alcanzar mediante una planificación racional y una reforma social.

4.2. La posmodernidad como estilo cultural y estético

Hasta aquí nos hemos referido al concepto de posmodernidad como un período. Pero también debemos considerar el concepto del posmodernismo como un estilo cultural o estético. En este caso, debe ser definido en relación con el modernismo, que fue la clave estética de la Europa de los siglos XIX y principios del XX.

¿Cómo es el posmodernismo? ¿Cómo se experimenta? Ignatieff mantiene que puede ser caracterizado como la «cultura de los 3 minutos». La cultura de un lapso de atención corto, en la que los políticos ya no se dirigen a nosotros mediante discursos, sino por medio de «frases accesibles» de 30 segundos y de «momentos fotográficos». Es un mundo en el que las noticias nos llegan en porciones de 90 segundos, cada una de ellas desconectada de la anterior. Es una cultura que nos induce a rozar sólo los canales de TV, haciendo *zapping* cada vez que llegamos a nuestro umbral de aburrimiento, en lugar de ver un programa entero. Es una cultura en la que raramente alguien hace una sola

cosa a la vez, de manera concentrada y durante un período de tiempo largo. Es una cultura que progresivamente se dedica a suministrar a personas con una capacidad mínima para prestar atención. Estamos ante una cultura amnésica en la que cualquier cosa está sumida en un pantano supercontaminado de imágenes y sensaciones.

La narración ha sido sustituida por el flujo, la conexión por la desconexión y la secuencia por la aleatoriedad.

Los anuncios son las «piezas maestras» de la «cultura de los 3 minutos». Son «lo mejor de la TV». Todo es nuevo –menos aquello que deliberadamente se distingue como «tradicional»– y la velocidad del cambio –la tasa de obsolescencia cultural– es rápida. Pero, a pesar de este cambio, todo es cada vez más lo mismo en cualquier lugar. Cada vez que alguien tiene una nueva idea de detalle, todo el mundo la copia. Se trata de un mundo de imágenes en rápido cambio. Un momento gobernado por una lógica en la que nada es permanente. Una **cultura de la amnesia** en la que cualquier cosa se olvida o se tira de manera casi inmediata, para sentarle mal después como algo «nostálgico» o «retro». ¿Y adónde nos lleva todo esto?

No hace demasiado parecía un concepto fantástico:

1) Para Jean-François Lyotard, la posmodernidad ponía fin a **los grandes metarrelatos** que hacían que la modernidad pareciera sinónimo de progreso. La versión de Lyotard se tomó como el último nombre propio de Occidente, ahora obsesionado por su decadencia poscolonial.

2) Para Fredric Jameson, la posmodernidad inspiró una **renovada narración marxista** de los diferentes estadios de la cultura moderna afines con diferentes modas de la producción capitalista. Su versión fue considerada demasiado totalizadora, no lo bastante sensible a las diferencias culturales de muchas clases.

3) Para los críticos comprometidos con el arte avanzado supuso un movimiento de ruptura con un modelo agotado del arte moderno que se centraba en los refinamientos formales y dejaba de lado tanto las determinaciones históricas como las transformaciones sociales. La **versión crítico-artística** de la posmodernidad fue a veces vista como una manera de cerrar la modernidad en el molde formalista que se quería romper.

La posmodernidad fue una noción debatida por la **izquierda**. Sin embargo, no hace demasiado existía una especie de alianza imprecisa, en oposición a las **posiciones derechistas**, que abarcaban desde los viejos ataques a la modernidad *in toto*, como la fuente de todos los males de nuestra sociedad hedonista, hasta las nuevas defensas de las modernidades particulares que se habían convertido en oficiales, las modernidades del museo y la Academia. Para esta

Los medios de difusión

Es como un tipo de comida rápida para la mente, servido a pedacitos cortados y fáciles de masticar, en el que todo el mundo pica constantemente pero nadie (o casi) nunca consume el equivalente intelectual a una comida completa.

Similitud

Se puede ver cómo un centro comercial en un lugar determinado se parece cada vez más a otro en otro lugar, de manera exacta.

Sinónimo de progreso

La marcha de la razón, la acumulación de riqueza, el avance de la tecnología, la emancipación de los trabajadores, etc.

posición, la posmodernidad era «la venganza de los filisteos», el vulgar *kitsch*, de los buhoneros de los medios de comunicación, las clases más bajas y los pueblos inferiores, una nueva barbarie que se debía esquivar, como el multiculturalismo, a toda costa.

Lecturas complementarias

Esta perspectiva conservadora va desde el texto fundacional del neoconservadurismo de Bell hasta Kramer:

D. Bell (1996). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.

H. Kramer (1985). *The Revenge of the Philistines*. Nueva York: Free Press.

Tratada como moda, la posmodernidad se convirtió en *démodée*.

5. Características generales del posmodernismo

¿Debemos renunciar a la noción de posmodernismo? Aparte del hecho de que la izquierda ya ha cedido mucho terreno, la noción quizás posee aún un poder explicativo e incluso crítico.

En la mayoría de los debates o bien se repite que el posmodernismo no es sino la continuidad del modernismo, o bien se asegura que existe una ruptura radical. Pero no podemos reducir el debate a un enfrentamiento dicotómico; cuestionar la validez de los patrones dicotómicos de pensamiento constituye uno de los éxitos más relevantes de la deconstrucción de Derrida.

No intentaremos aquí definir qué es el posmodernismo. Partiremos de la auto-comprensión de lo que es posmoderno según los discursos de los años sesenta, y proporcionaremos un mapa a gran escala de lo posmoderno, una topografía que abarque varios territorios y en la que varias prácticas artísticas y críticas posmodernas encuentren su espacio político y estético. Nos centraremos en los **discursos críticos** sobre lo posmoderno:

- El posmodernismo en relación al modernismo.
- La vanguardia.
- El neoconservadurismo.
- El postestructuralismo.

Y también se discutirán los elementos centrales de la historia conceptual del término en cuanto a un amplio conjunto de cuestiones que provienen de los recientes debates sobre:

- El modernismo.
- La modernidad.
- La vanguardia histórica.

Es posible que los sentimientos modernistas hayan sido socavados, deconstruidos, superados o evitados, pero no hay certezas sobre la coherencia o el significado de los sistemas de pensamiento que pudieron haberlos reemplazado. Esta **incertidumbre** hace difícil la evaluación, interpretación y explicación de los cambios, de lo que nadie duda:

1) ¿Representa el posmodernismo una ruptura radical con el modernismo, o se trata sólo de una rebelión dentro de estos últimos 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?

2) ¿Es el posmodernismo un estilo –en este caso podemos remitirnos a sus precursores dadá, Nietzsche o a las *Confesiones* de san Agustín del siglo IV– o debemos considerarlo estrictamente un concepto de periodización –en este caso, el debate consistiría en situar su origen en la década de 1950, 1960 o 1970–?

3) ¿Tiene un potencial revolucionario a causa de su oposición a todas las formas del metarrelato –incluido el marxismo, el freudismo y todas las formas de la razón de la Ilustración– y su preocupación por «otros mundos» y por «otras voces» tan largamente silenciadas –mujeres, gays, negros, pueblos colonizados con sus propias historias–?

4) ¿Se trata simplemente de la comercialización y domesticación del modernismo, y de una reducción de las aspiraciones ya gastadas de este último a un *laissez-faire*, a un eclecticismo mercantil del «todo vale lo mismo»?

5) ¿Socava la política neoconservadora o se integra en ella?

6) ¿Atribuimos su aparición a una reestructuración radical del capitalismo, a la emergencia de una sociedad «postindustrial», o lo consideramos como «el arte de una era inflacionaria» o «la lógica cultural del capitalismo tardío», como proponen Newman y Jameson?

Podemos empezar a responder estos interrogantes teniendo en cuenta las **diferencias** esquemáticas **entre modernismo y posmodernismo**, tal como las expone Hassan (1985, 1987) y se muestran en la tabla siguiente:

Diferencias esquemáticas entre el modernismo y el posmodernismo

Modernismo	Posmodernismo
Romanticismo/simbolismo	Patafísica/dadaísmo
Forma (conjunta, cerrada)	Antiforma (dislocada, abierta)
Propósito	Juego
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Maestría/logos	Agotamiento/silencio
Objeto de arte/obra acabada	Proceso/ <i>performance/happening</i>
Distancia	Participación
Creación/totalización/síntesis	Destrucción/desconstrucción/antítesis
Presencia	Ausencia
Centrado	Dispersión
Género/frontera	Texto/intertexto

Fuente: Ihab Hassan. «Toward a Concept of Postmodernism».

Lectura complementaria

I. Hassan (1987). «Toward a Concept of Postmodernism». *From The Postmodern Turn*.

Modernismo	Posmodernismo
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipotaxis (subordinación)	Parataxis (coordinación)
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Raíz/profundidad	Rizoma/superficie
Interpretación/lectura	Contra la interpretación/equívoco.
Significado	Significante
Legible	Escribible
Relato/ <i>grande histoire</i>	Anti-relato/ <i>petite histoire</i>
Código maestro	Idiolecto
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital/fálico	Polimorfo/andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origen/causa	Diferencia- <i>diferance</i> /huella
Dios Padre	Espíritu Santo
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

Fuente: Ihab Hassan. «Toward a Concept of Postmodernism».

Hassan, como se puede ver, establece una serie de oposiciones estilísticas con el fin de capturar las formas en las que el posmodernismo pudo haber sido descrito como una reacción a lo que es moderno. Decimos «pudo» porque es peligroso describir relaciones complejas como simples polarizaciones; el esquema de Hassan, sin embargo, describe un buen punto de partida. El propio Hassan se apresura a remarcar que las propias dicotomías son inseguras y equívocas. Hay, sin embargo, muchas cosas que captan un sentido de lo que podrían ser las diferencias.

1) Los urbanistas:

- Los modernistas, apuntan al «dominio» de la metrópolis como «totalidad» y diseñan de manera deliberada una «forma cerrada».

- Los posmodernistas tienden a considerar el proceso urbano como algo incontrolable y «caótico», en el que la «anarquía» y el «cambio» pueden «jugar» en situaciones absolutamente «abiertas».

2) Los críticos literarios:

- Para los modernistas, las obras constituyen ejemplos de un «género» y son analizadas mediante el «código dominante» que prevalece dentro de la «frontera» del género.
- Para el estilo posmoderno, una obra es un «texto» con su «retórica» e «idiolecto» particulares, y en principio puede ser comparada con cualquier otro texto de cualquier naturaleza.

Vamos a comentar algunas de las oposiciones de Hassan que, a pesar de ser caricaturas, funcionan.

El hecho más sorprendente del posmodernismo es su total aceptación de lo que es efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y de lo que es caótico, que formaban una de las mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire. El posmodernismo se deja llevar por las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay.

Foucault nos enseña a:

«Desarrollar la acción, el pensamiento y los deseos por proliferación, yuxtaposición y disyunción [...] preferir lo que es positivo y múltiple, la diferencia sobre la uniformidad, la fluidez sobre la unidad, las formas móviles sobre los sistemas. Piensen que lo que es productivo no es lo que es sedentario, sino lo que es nómada».

M. Foucault (1973).

En la medida en la que el posmodernismo se quiere legitimar con referencia al pasado, vuelve al pensamiento de Nietzsche, que acentúa el profundo caos de la vida moderna y su carácter refractario al pensamiento racional. Sin embargo, esto no significa que el posmodernismo sea una versión del modernismo. Con todo, la continuidad de lo que es fragmentario, efímero, discontinuo y del cambio caótico, tanto en el pensamiento modernista como en el posmodernista, es importante.

5.1. El posmodernismo: conciencia de los límites del modernismo

A partir de los puntos anteriores, vamos a ver las características generales del posmodernismo, no como una contraposición, sino como toma de conciencia de los límites del modernismo.

Lectura complementaria

M. Foucault (1973). En: G. Deleuze y F. Guattari. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral (prefacio).

1) **La idea de progreso.** La cultura posmoderna cuestiona la fe en el progreso y, sobre todo, la capacidad del hombre de asumir un papel guía en el curso de la historia. Se trata de la experiencia de un descentrado del hombre, de la pérdida de un punto de referencia, de un *télos* que lleva a negar la idea de que la historia estaría sostenida por un desarrollo racional, con un sentido unívoco. Ha madurado la idea de que un progreso científico y tecnológico no siempre coincide con un verdadero progreso. Esta toma de conciencia crítica se traduce en la renuncia a aquello que Lyotard llama los grandes relatos (cristianismo, hegelianismo, marxismo).

Se trata de una renunciación a los discursos omnicomprendidos, totalizadores, que pretendían interpretar la historia y guiar el proceso emancipador moderno. Más radicalmente, el posmodernismo cuestiona la concepción moderna de la historia como sucesión lineal y progresiva.

En términos de Arnold Gehlen, el posmodernismo sería una posthistoria (el acento cae más en el *pos* que en el modernismo): el posmodernismo indica una condición que tiende a hacer saltar cada vínculo de continuidad (la reconstrucción de una continuidad se convierte en problemática).

2) **La relación entre hombre y naturaleza.** Se cuestionan los presupuestos teóricos del dominio científico de la naturaleza: el objetivismo y el mecanicismo cartesianos que reducían la naturaleza a puro mecanismo.

3) **El racionalismo.** El posmodernismo plantea el problema de los límites y de las distorsiones del racionalismo moderno, o mejor, de la racionalización de la sociedad y del mundo introducida por el modernismo. Lo que es moderno se afirma como exigencia de racionalización del mundo, desencanto de los contenidos míticos o sagrados mediante la autonomización de la esfera mundana de la religiosa.

En la exigencia de la racionalidad está implícita la reducción a un orden mediante un principio y una serie de relaciones claras y unívocas. Contra esta uniformización dan a entender ciertos aspectos del posmodernismo que insisten en la diferencia y la multiplicidad.

5.2. Las manifestaciones del posmodernismo

Estas tomas de conciencia no tienen respuestas meramente reactivas, sino que se traducen en manifestaciones de las que subrayaremos:

1) **El ecologismo.** Es un movimiento típico de la sociedad posmoderna, en cuanto a movimiento de reacción a las destrucciones del dominio tecnológico sobre la naturaleza. Se presenta como un movimiento ambivalente:

- O se queda confinado a una protesta contra la destrucción del medio, asumiendo una connotación reactiva y propugnando, después de la sociedad de consumo, una sociedad prohibicionista y un premoderno «retorno a la naturaleza».
- O bien se convierte en un movimiento emancipador e intenta conciliar el mundo contemporáneo con las exigencias del hábitat para una recalificación del vivir cotidiano que lleva a una nueva manera de entender y de hacer política.

2) **El principio de la diferencia.** Ante la homologación de la experiencia, la comprensión unitaria de la realidad y, en el ámbito político, la idea de igualdad, el posmodernismo insiste en cambio en la **diversidad** y la **multiplicidad**: «La máxima del igualitarismo es la posibilidad de ser variados».

Los riesgos conformistas del principio democrático de la igualdad habían sido denunciados ya en el siglo XIX en la crítica de Alexis de Tocqueville a la sociedad americana –veía en la libertad de prensa el único instrumento contra el riesgo del totalitarismo conformístico–. Afirmando el principio de la diferencia, el posmodernismo cuestiona algunas bases del pensamiento político moderno (la identificación, por ejemplo): en los sujetos típicos de la modernidad (individuo, nación, partido), caracterizados por un fuerte poder de identificación, el posmodernismo contrapone modelos de mayor fragmentación y variedad.

3) **La tolerancia.** Contra la cultura uniformadora, el posmodernismo propugna un modelo de sociedad basado en la **diferencia** y el **pluralismo**, en el que rija el principio moral de la tolerancia. Las características de la sociedad posmoderna –facilidad de comunicaciones, pluralismo, extrema movilidad y transformación– contribuyen a la formación de un contexto pluricultural: esta multiplicación de la diferencia –evidente en la emergencia de culturas marginales o regionales– no se debe entender como una explosión de las divisiones, sino como la demanda de un derecho a la diferencia que no pretende absolutizarla, sino darle la palabra, sustraerla a la marginalización, cuestionando los cánones de la cultura dominante.

La propuesta política posmoderna es la de un mundo en equilibrio difícil, y quizá no buscado, en el que la igualdad no suprima la diferencia, la identidad, la alteridad, en el que sea posible una heterogeneidad sin jerarquía, una sociedad sin comunitarismo, características que tanto cuestionan postulados de la derecha como de la izquierda y, por ello, uno ve el posmodernismo como posliberal o posmarxista.

6. Críticas al posmodernismo

Estas características del posmodernismo se prestan a interpretaciones divergentes.

1) Para los **defensores**, constituyen un elemento emancipador (filosófico y político) de los contenidos y de los métodos de la modernidad, en la medida en que han evidenciado ciertos límites intrínsecos y no permiten comprender las transformaciones del mundo contemporáneo.

2) Para los **críticos**, el posmodernismo es visto como neoconservador (y en este caso, el «pos» de posmodernismo sería, en realidad un «pre») porque, renunciando al ideal emancipador moderno, parece replegarse en una actitud que parece ser una mera toma de contacto con lo existente, con la sociedad de consumo y del espectáculo. Desde esta perspectiva, la connivencia del posmodernismo con la sociedad postindustrial está entendida como un rehuir el compromiso político a favor de un acomodaticio «todo va bien así».

6.1. El posmodernismo como ideología dominante del tardocapitalismo

La crítica de Jameson al posmodernismo se resume en un presupuesto de fondo: según Jameson no debemos entender el posmodernismo como uno de los estilos del mundo contemporáneo, sino como la dominante cultural, la ideología del tardocapitalismo.

El posmodernismo en el tardocapitalismo

El posmodernismo es la cultura del capitalismo multinacional que tiende, como toda ideología, a la justificación de este orden económico.

Este «tardo» **capitalismo**, que no es una época postindustrial, sino la forma más pura del capitalismo, constituye una radicalización de las características de la sociedad capitalista burguesa emergida a partir de la Revolución Industrial:

- La reducción de cualquier producto a mercancía.
- La generalización del valor de cambio hasta la desaparición de la memoria de cualquier valor de uso.
- La consolidación de una sociedad con un estilo de vida consumista que domina gusto y moda.

- Una cultura del espectáculo que lleva a una disolución del sentido de la realidad al reducirlo todo a ficticio, simulacro, imagen –gracias a los *mass-media* se afirma la cultura del espectáculo y el consumismo cultural–.

La esfera cultural, que en el análisis marxista clásico era una esfera relativamente autónoma, desde la que realizar un discurso crítico sobre el mundo capitalista burgués, está ahora privada de autonomía, reabsorbida en la esfera totalizadora del capital y del mercado: **todo se convierte en cultural y, por lo tanto, imagen.**

La más grave consecuencia de este sistema es la **abolición de la distancia crítica**: la característica formal suprema del posmodernismo es la ausencia de profundidad, la superficialidad.

La pérdida de la distancia crítica significa, para Jameson, la cancelación de todo sistema de diferencias que implique alguna profundidad. La superficialidad y la frivolidad de la sociedad del espectáculo y de la cultura de la imagen suponen un privilegio de la coordinación espacial con respecto a las temporales: en el mundo posmoderno todo es sincrónico, la reducción de lo que es real en lo vivido superficialmente significa una «pérdida del pasado radical», es decir, del sentido de la historia.

La estética posmoderna tiene con el pasado una relación que tiende a hacer olvidar los nexos temporales. El arte posmoderno está caracterizado por la fragmentariedad y la superficialidad, que crean un sentido de desorientación.

La televisión, el ordenador y la imagen, objetos de la exaltación estética del posmodernismo, como la máquina y la velocidad lo eran para el futurismo, son los símbolos de una cultura que ha abolido la profundidad (espacial y temporal), hasta reducirse a una experiencia superficial y puntual, en la que todo acaba inmediatamente transformado en imagen.

6.2. El posmodernismo como neoconservadurismo

Exponente de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, Habermas (1980) hereda el ideal iluminístico de una razón crítica, y lo desarrolla en la dirección de la búsqueda de una forma de racionalidad adaptada a la sociedad de la comunicación.

Las tesis filosóficas de Habermas a propósito del posmodernismo se resumen en dos temas:

El arte de Andy Warhol

Éste es el ejemplo típico de esta reducción del mundo en una superficie casi fotográfica: la imagen se repite a sí misma perdiendo su referente último.

1) El proyecto moderno ha quedado incompleto en su ideal ilustrado de emancipación y de consecución de una condición de vida integral, no dispersa entre la fragmentación y la especialización en las que constriñe la sociedad industrial.

2) Al rehusar este proyecto, el posmodernismo abdica de las instancias progresistas del modernismo, y por ello se califica de neoconservadurismo.

El posmodernismo no sería el resultado de una degeneración, de una quiebra o, incluso menos, de la toma de conciencia de los límites de lo moderno, sino más bien la tentativa de desembarazarse del proyecto de emancipación propio de la modernidad, que ideológicamente tiende a esconder la condición de alienación y contradicción del mundo contemporáneo y se resuelve en la mera aceptación de lo que existe.

En el discurso que dio con motivo de la concesión del premio *Adorno* en 1980, en cuyo título resume su tesis, Habermas distingue los **elementos propios de la modernidad** –sustancialmente divergentes de su proyecto originario– de las reacciones postmodernas a la cultura de vanguardia.

1) La **racionalidad ilustrada** era una racionalidad universal, aunque referida a campos específicos de la actividad humana⁹, cultivaba un ideal de vida en el que estos ámbitos diferentes pudieran encontrar una integración, se hacía portadora de una expectativa de emancipación y de mejora, de justicia social y de felicidad.

⁽⁹⁾El conocimiento, la moral y el arte.

2) La **no consumación de este proyecto** –que debe ser nuevamente reanudado– se debe a la primacía unilateral de la racionalidad tecno-instrumental. La aporía de la modernidad es el peligro de una sociedad exclusivamente técnica que «está amenazada por la escisión de la conciencia y por la división de los humanos en dos clases: ingenieros sociales y huéspedes de las instituciones totales».

7. Dialéctica modernidad-posmodernidad

La economía capitalista, la burocracia moderna, el progreso técnico y, finalmente, las formas de «disciplinamiento» del cuerpo estudiadas por Foucault han adquirido las dimensiones de un violento proceso de **destrucción** de:

- Las tradiciones.
- El entorno ecológico.
- El «sentido».

La razón que opera históricamente en este **proceso de racionalización** es una razón basada en una «lógica de la identidad»; en una palabra, una **razón «totalizadora»**. Sus símbolos son:

- La deducción matemática.
- Las figuras geométricas elementales.
- El sistema cerrado.
- La teoría general, deductiva y nomológica.
- La máquina y el experimento (la intervención técnica).

Lógica de la identidad

En el proceso de racionalización, se trata de una razón planificadora, controladora, objetivadora, sistematizadora y unificadora.

En el contexto del proceso de modernización, la praxis política se convierte en una técnica de mantenimiento del poder, manipulación y organización, y la democracia, una manera eficiente de organización del dominio. Finalmente, el **arte** se integra en la economía capitalista como una **industria de la cultura**, reducido a una apariencia de vida aparentemente autónoma.

Sin embargo, la propia modernidad movilizó muy pronto poderosas fuerzas contra la Ilustración en cuanto a proceso de racionalización, y vuelve a hacerlo una y otra vez –exponentes de estas fuerzas serían los románticos alemanes, el primer Hegel, Nietzsche, el primer Marx, Adorno o los anarquistas–. Entre estas **fuerzas reactivas** debemos contar una buena parte del arte moderno. El arte moderno se nos muestra, así, como uno de los ámbitos desde el que se cuestiona la racionalidad de la modernidad.

Desde la perspectiva del receptor, se podría decir que las formas ilimitadas del arte moderno no son sólo un espejo estético del sujeto descentrado y de su mundo desbaratado, sino que también proponen un **nuevo trato posible de los sujetos con su propio descentramiento**: es decir, una forma de subjetividad que ya no corresponda a la rígida unidad del sujeto burgués, sino que muestre la forma organizativa más flexible de una identidad del Yo «de una manera comunicativa fluida» (Habermas).

Contra la proliferación de la racionalidad técnica y burocrática, es decir, contra la forma de racionalidad dominante en la sociedad moderna, el arte moderno haría valer un potencial emancipador de la modernidad; en el arte se haría visible un nuevo tipo de «síntesis», de «unidad» en el que lo que es difuso, no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia.

Muchas de las corrientes artísticas del siglo XX plantean, como uno de los temas centrales de sus propuestas, la **interrelación arte-vida**, así como la «disolución del concepto de obra». ¿Es posible, sin embargo, modificar la constelación que forman arte y praxis vital? ¿Tiene aún sentido la existencia de «la obra de arte»?

Hasta ahora hemos visto cómo los movimientos vanguardistas intentaron aplicar la estética directamente a la práctica. Y por ello fracasaron. Como dice Bürger (1997), no se puede pretender convertir en centro organizador de una praxis vital liberadora aquello que, precisamente, hemos escindido de la realidad y lo hemos convertido en estética. Por ello, las producciones artísticas aisladas tienden, en el seno de la concepción institucional del arte, a no cumplir ninguna función social. ¿Es posible modificar esta situación? Veamos, desde la dialéctica modernidad/posmodernidad, algunos de los **paradigmas** que se proponen.

Bürger reclama una modificación de la institución «arte», lo que implica una modificación de las normas que lo regulan; de ese modo, el arte volvería a ganar relevancia social. Pero Bürger aún entiende la praxis del arte en términos de una **estética de la producción** y por ello se puede cargar la idea «de obra de arte». Si, por contra, se tiene en cuenta al receptor, si se plantea desde una **estética del receptor**, no está claro que un cambio en la función del arte relacionado con una apertura democrática de la sociedad tuviera que excluir la idea «de obra de arte».

Aquí consideramos que sin las producciones paradigmáticas de las «obras de arte» en las que se objetivan la fantasía, el conocimiento acumulado y el saber hacer de artistas que dominan su especialidad, se puede conjeturar que la producción estética democráticamente generalizada se convertiría en una empresa artística. La absolutización, por ejemplo, de la improvisación, desembocaría en una regresión.

Recordemos cómo lo planteaba John Cage: «Debo encontrar un camino para dejar libertad a la gente sin que se vuelvan locos». Una transformación de la «institución arte».

Esto no debe significar desmontar la «cultura de los expertos», dado que ésta debería surgir a partir del establecimiento de una densa red de conexiones entre cultura de expertos y mundo vital, por una parte, y entre cultura de expertos y arte popular, por otra.

Ciertamente, Adorno y Horkheimer ya hicieron notar en su crítica a la cultura industrial algunas de las barreras que se oponen a esta reaproximación de lo que es estético a lo que es práctico. Pero aún se puede defender la idea de una interdependencia diferente entre arte y mundo vital, en la que una **praxis vital democrática agotaría de manera productiva** las potencialidades de **innovación y comunicación del arte**. Si tomamos como punto de partida las aportaciones de W. Benjamin, podríamos investigar, por ejemplo, la mezcla explosiva de fantasía estética y política que desde los años sesenta se ha convertido en característica de una nueva calidad del comportamiento subversivo de los movimientos de protesta. Quizás incluso podríamos argumentar que el accionismo y el *happening* sólo han llegado a encontrar el contexto en el que poder desplegar su explosiva energía estética en las nuevas formas de acción política de los movimientos alternativos y de oposición. Pero no debemos confundir esta politización de la estética con la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo.

Sin embargo, con el fin de sistematizar los paradigmas que aporta la posmodernidad debemos clarificar este concepto. Con el prefijo «post» hemos querido subrayar aquellas formas de pensamiento en las que trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún poco claros y ambiguos.

La experiencia central de la posmodernidad parece, pues, apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, e incluso el proyecto de la civilización greco-occidental –recordemos que los rasgos constitutivos de la modernidad son la Ilustración, el universalismo y la racionalidad–.

Sin embargo, también se puede ver el perfil de una modernidad radicalizada, de un concepto de **razón post-racionalista**. A continuación, veremos algunas caracterizaciones de lo que es «posmoderno».

1) **Ihab Hassan**, un representante del posmodernismo norteamericano, ha caracterizado el «momento posmoderno» como un movimiento de *unmaking*, de deconstrucción, de destrucción de la racionalidad totalizadora, de deconstrucción del *cogito* cartesiano. Según él, en la conciencia posmoderna se han reunido y realzado los impulsos más radicales del arte moderno. Este movimiento contra la razón totalizadora y su sujeto lo es al mismo tiempo contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y plenitud de sentido; de aquí que el impulso vanguardista en el que se da a conocer la conciencia

Razón posracionalista

Desde este punto de vista, el posmodernismo se nos muestra como un marxismo desmitificado, como una prolongación del vanguardismo estético o como una radicalización de la crítica del lenguaje.

posmoderna deba cuestionar, junto a la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte, el concepto de arte. Del planteamiento de Hassan se puede derivar hacia una estética neomarxista o hacia una estética «afirmativa» en el sentido de Lyotard.

2) **Frederic Jameson** ve en esta renunciación posmoderna a la violencia de una razón totalizadora la oportunidad de un nuevo concepto de totalidad, una «unidad sin violencia de lo que es múltiple». El carácter posmoderno de la estética preconizada por Jameson radica en su esquema de interdependencia entre estética y política: para él, la estética del posmodernismo se corresponde con la «micropolítica» de una nueva izquierda descentrada. En este sentido, la renunciación a la totalidad «orgánica» de la obra de arte se correspondería con la renunciación a las formas prácticas y teóricas de una totalización desde arriba que fueron características de los movimientos obreros marxistas tradicionales. Posmodernismo, desde la perspectiva de Jameson, designa una nueva forma posracionalista de «totalización» («unidad» «síntesis») estética, psíquica y social; no una mera negación de la razón totalizadora y de su sujeto, sino un movimiento de «autosuperación» (Castoriadis) de la razón y del sujeto.

3) En **Lyotard**, la crítica de la razón totalizadora y de su sujeto se concentró hasta cuajar en un renegar del terror impuesto por la teoría, la representación, el signo y la idea de verdad. Postula la disolución de la semiología en una pura «energética». Según él, es obvio que sujeto, representación, significado, signo y verdad son eslabones de una misma cadena que debe ser rota. Ni el arte ni la filosofía tienen nada que ver con significado o con verdad, sino sólo con «transformaciones de energía». Desde esta perspectiva, la «revolución de la posmodernidad» se nos aparece como un proceso de pérdida del sentido que lleva a la destrucción de todas las referencias y finalidades. «Juega... y déjanos jugar en paz» sería su regla general.

El posmodernismo en Lyotard aparece como resultado de un movimiento de deslegitimación llevado a cabo por la modernidad europea, del que la filosofía de Nietzsche sería un precedente fundamental, mientras que posmoderno sería la consumación de la estética de lo que es sublime. La posmodernidad sería, así, una modernidad sin tristeza, sin la ilusión de una posible reconciliación entre juegos de lenguaje, «sin nostalgia del todo y del uno, de la reconciliación entre concepto y sensualidad, de una experiencia transparente y comunicable», es decir, una modernidad que cargara con la pérdida del sentido, de los valores y de la realidad.

4) También encontramos el posmodernismo caracterizado por un **nuevo eclecticismo e historicismo** en arquitectura, un nuevo realismo o **subjetivismo** en pintura y literatura o un nuevo tradicionalismo en música. Charles Jenck señala como específicamente posmodernos el redescubrimiento del lenguaje arquitectónico, o los nuevos contextualismos, eclecticismos o historicismos de la arquitectura; asimismo, la estética que defiende Jencks, la de una arquitectura posmoderna alejada de la tradición de la Bauhaus, lleva implícito

un rechazo del racionalismo de la modernidad. Sin embargo, si miramos los productos de la arquitectura posmoderna existentes, al lado de la vanguardia aparece también mucha cursilería, mucho amaneramiento, mucho de pseudoautóctono y neosentimental.

Por lo tanto, el posmodernismo participa de una **ambigüedad** que está profundamente arraigada en los mismos fenómenos sociales. El posmodernismo, en la medida en que no sea sólo el programa de la vanguardia más reciente o una mera moda teórica, es la conciencia aún poco clara de un **final** y una **transición**. Sin embargo, ¿un final de qué?, ¿y una transición hacia dónde?

Por una parte, **Bürger** afirma que en la modernidad plenamente desarrollada ya no puede ser tabú ningún material ni procedimiento: sólo la obra individual en el contexto de una situación concreta puede decidir que sea estéticamente posible. Frente a la tesis de Adorno del material más avanzado en un momento dado, Bürger plantea un **pluralismo de materiales y procedimientos**. Aquí entendemos la tesis de Bürger como expresión tanto de una dificultad como de un nuevo grado de libertad del arte moderno. Porque no hay marcha atrás posible en cuestiones estéticas.

Por otra parte, **Lyotard** defiende la tesis de que experimentación y procedimientos realistas se excluyen mutuamente. En este punto, notamos una cierta concordancia entre Adorno y Lyotard: ambos entienden la «progresiva negación del sentido» como *el* principio del arte moderno. Pero en Adorno este principio tiene múltiples interpretaciones: significa negación del sentido heredado, negación de la forma tradicional de sistema de sentido y negación del sentido estético como respuesta a la insensatez de la realidad capitalista. En Lyotard, en cambio, «negación del sentido» significa negación de la representación, negación de la realidad. La negación progresiva de la representación se convierte aquí en sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra debe llevar a cabo de nuevo. Si para Adorno la obra de arte es la presencia sensorial y aparente de algo no pensable ni representable (la realidad en estado de reconciliación), para Lyotard el arte señala algo pensable que no es representable: «El punto de arranque y la apuesta de la pintura moderna es hacer visible que hay algo que se puede pensar, pero no ver ni hacer visible».

A partir de estas consideraciones, Lyotard elabora el sentido de su estética de lo que es sublime desde el punto de vista de una estética del efecto [con lo que se cierra su argumentación de sustituir la semiótica por una energética]. Tomando como referencia a Burke, Lyotard enlaza la idea de que el arte trata de **hacer visible que hay algo invisible** o irrepresentable con la idea de que el arte evoca y a la vez conjura el horror a la nada, la amenaza de que «no ocurra nunca más nada». El efecto del arte –y al mismo tiempo su objetivo– sería el de intensificar el sentimiento de vivir. Para Adorno, la finalidad del arte no es su efecto emocional, sino el conocimiento por medio de sus efectos. Por contra, para Lyotard la finalidad del arte no es que se capte lo que da a

La ambigüedad del posmodernismo

Se trata de la ambigüedad de una crítica de la modernidad que tanto podría anunciar una autosuperación de la modernidad en dirección a una sociedad verdaderamente abierta, como una ruptura con el proyecto de la modernidad (Habermas).

conocer, sino producir sentimientos elevados, sublimes, por medio de lo que divulga. De esta manera, en el concepto del arte vanguardista que mantiene Lyotard, la semiótica queda de hecho sustituida por una energética a pesar del recurso a una estética de lo que es sublime.

Hablar de una **dimensión semiótica** del arte significa que éste hay algo que se debe comprender. Pero si debe tratarse de una comprensión específicamente estética, sólo puede tratarse de la configuración de los elementos de una manera. Ahora bien, en el arte tradicional la comprensión estética tenía una base relativamente segura en la comprensión de un lenguaje –de un vocabulario, una sintaxis, de convenciones formales y expresivas–. Sin embargo, desde que el arte moderno en su camino de «progresiva negación del sentido» redujo y disolvió los elementos del significado incluso en la producción estética, la comprensión estética se convirtió en un problema práctico de grandes dimensiones, mientras que el discurso sobre la **comprensión estética** parece haberse vuelto cada vez más cuestionable. Wellmer defiende la tesis de que este rechazo del concepto de comprensión estética es tan insostenible como la tesis del positivismo lógico, por la que la metafísica tradicional carecería de contenido cognitivo y sería sólo poesía de mala calidad. Porque ¿qué sería la comprensión estética si es no se la puede reducir a la comprensión de elementos de significado, a la comprensión de enunciados o a la comprensión de una intención del artista?

Kant ya había querido captar esta interdependencia entre el componente semiótico y el energético de la comprensión estética, y lo hizo mediante el concepto de un *placer estético reflexivo*. Traducida a términos actuales, la intuición de Kant consiste en que la ampliación de las capacidades cognitivas, perceptivas y afectivas no es sólo un efecto de la comprensión estética, sino también su condición necesaria: la obra de arte puede hacerse comprender por nosotros y producirnos una sacudida o ponernos en movimiento. Efecto estético y comprensión estética están mutuamente machihembrados; sin uno no existe el otro.

Visto desde esta perspectiva, no deberíamos entender la progresiva negación del sentido en el arte moderno como un movimiento irreversible del arte en dirección a su concepto puro, que lo remitiría a un más allá del lenguaje significativo o de la representación de objetos. En este más allá del lenguaje y la representación, la obra de arte sólo podría pensarse como un sentido superior (Adorno) o como un sinsentido, es decir, como pura energía (Lyotard). Pero la obra de arte no es ni una cosa ni la otra; más bien amplía los límites del sentido –de lo que se puede decir y representar–, y con esto, amplía al mismo tiempo los límites del mundo y los del sujeto.

La comprensión estética

La comprensión estética se manifiesta con la ampliación de nuestras capacidades perceptivas, conceptuales y comunicativas.

«La experiencia estética no sólo renueva [...] la interpretación de las necesidades, en cuya luz vemos el mundo; al mismo tiempo interviene en las interpretaciones cognitivas y en las expectativas normativas, y modifica la manera en la que todos estos elementos remiten los unos a los otros».

Habermas.

Se afirma aquí que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes; y esto significa también que los discursos estéticos, práctico-morales y factuales no están separados, sino engarzados de múltiples maneras –aunque validez estética, moral o veritativa representen diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una sola categoría de validez–. Lo que aquí se defiende no es una reconciliación entre juegos de lenguaje, sino una tolerancia recíproca de los discursos: la superación de una razón en un juego conjunto de racionalidades plurales.

Ciertamente, la dialéctica de modernidad y posmodernidad aún está por escribirse, pero, sobre todo, aún está por ponerse en práctica. De aquí la preocupación por elaborar un nuevo paradigma artístico en el seno de una época que exige una transformación de la sociedad; pero nos hemos dado cuenta de que no puede darse esta transformación sin una autosuperación de la razón. Quizá el posmodernismo se convierta en sólo una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología; aquí se apuesta por un proyecto de revisión crítica de la modernidad que implica entenderlo como movimiento de búsqueda y de transgresión.

Bibliografía

Referencias bibliográficas

A Study of History (vol. 8, pág. 338).

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e). Highlighted edition.

Bell, D. (1996). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.

Berman, M. (1983). *All That is Solid Melts into Air*. Londres: Verso.

Berman, M. (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nueva York: Simon & Schuster.

The Question of Postmodernism. *Bucknell Review* (1980) (pág. 122-124).

Bertens, A. «The Postmodern *Weltanschauung* and Its Relation to Modernism: An Introductory Survey», *ibid.* (pág. 45).

Bertens, J. W. (1995). *The idea of the postmodern: a history*. Nueva York: Routledge.

Bezerra de Freitas (1947). *Forma e expressão no romance brasileiro. Do período colonial à época post-modernista*. Río de Janeiro.

Bru, S.; Baetens, J.; Nicholls, P.; Hjartarson, B.(dir.) (2009). *Europa! Europa?: The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlín: Walter de Gruyter & Co (European Avant-garde and Modernism Studies).

Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península (2.^a ed., 192 pág.). (Colección Historia, ciencia, sociedad, núm. 206).

Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros. 271 págs. (Colección La balsa de la medusa, núm. 82)

Complexity and Contradiction in Architecture (1966). Nueva York.

Cross the Border, Close the Gap. *Playboy* (1969) (diciembre, pág. 151, 230, 252-258). En: *Collected Papers* (vol. 2, pág. 461-485).

Dick, P. K. (2005). *Blade Runner: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa (Colección Pocket/Edhasa, núm. 95).

Drucker, P. (1996). *Landmarks of Tomorrow: A Report on the New Post-Modern World*. Transaction Publishers.

Etzioni, A. (1980). *La sociedad activa: una teoría de los procesos sociales y políticos*. Madrid: Aguilar. (Colección Biblioteca de ciencias sociales).

Foucault, M. (1973). Prefacio a la edición en inglés de Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral. (Colección Breve biblioteca de reforma, núm. 11).

Fiedler, L. A. (1972). *Cross the Border-Close the Gap*. Stein & Day Pub.

Fitts, Dudley (2008). *Anthology Of Contemporary Latin American Poetry*. Fitts Press.

Gehlen, A. (1987). *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme. (Colección Hermeneia, núm. 15)

Gott, R. (1986). «The Crisis of Contemporary Culture». *Guardian* (1 diciembre, pág. 10).

Habermas, J. (2002). «La modernidad, un proyecto incompleto». En: Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona.

Hassan, I. (1988). «On the Problem of the Postmodern». *New Literary History* 1 (otoño, vol. 20, Critical Reconsiderations) (pág. 21-22). The Johns Hopkins University Press.

Hassan, I. (1988). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio University Press (pág. 12 y sig.).

- Hassan** (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press (288 pág.).
- Hassan, I.** (1985). «The Culture of Postmodernism». *Theory, Culture & Society* 2 (3).
- Hassan, I.** (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press (2.ª ed.).
- Hebdige, D.** (1986). «Postmodernism and the other side». *Journal of Communication Inquiry* 2 (vol. 10, pág. 78 y sig.).
- Howe, I.** (1959). Mass Society and Post-Modern Fiction. *Partisan Review* (verano) (pág. 420-436. En *Decline of the New* (1970). Nueva York.
- Huysens, A.** (1984). «Mapping the post-modern». *New German Critique* 33, Modernity and Postmodernity (otoño, pág. 5-52).
- Iddings Bell, B.** (1926). *Postmodernism and Other Essays*. Milwaukee: Morehouse Publishing.
- Ignatieff, M.** (1989) Cleverness is All. *The Independent* (7 de enero).
- Jameson, F.** (2008). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* Barcelona: Paidós Ibérica (5.ª impr., 128 pág.). (Colección Paidós Studio, núm. 83).
- Jameson, F.** (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente* Barcelona: Gedisa. (Serie Cla-de-Ma).
- Jencks, C.** (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Nueva York. Traducción en español: *El lenguaje de la arquitecturapostmoderna* (1980). Barcelona: Gustavo Gili.
- Kant, I.** (2009). *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* Madrid: Alianza ed. (3.ª impr., 256 pág.). (Colección El libro de bolsillo. Filosofía, núm. 4.455).
- Kohler, M.** (1977). «Poatmodernismus: ein begriffsgeschichter Überblick». *America Studies* 22 (1).
- Kramer, H.** (1985). *The Revenge of the Philistines*. Nueva York: Free Press.
- Lyon, D.** (2009). *Postmodernidad* Madrid: Alianza ed. (2.ª ed., 3.ª impr.). (Colección El libro de bolsillo, Sociología, núm. 3.804)
- Lyotard, J. F.** (2004). *La condició postmoderna*. Manresa: Angle ed. (Colección Idees, assaig breu, núm. 5).
- Lyotard, J. F.** (1987). *Lotta Poetica*1 (vol. 1, serie tercera, enero, pág. 82).
- Lyotard, J. F.** (1986-87). «Rules and paradoxes or Svelte Appendix». *Cultural Critique* 5.
- Mandel, E.** (1986). *Las ondas largas del desarrollo capitalista*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. (Colección Economía y demografía).
- Mandel, E.** (1986). *Late capitalism*. Londres: Verso (2.ª ed.).
- McEville, T.** (1996). «History, Quality, Globalism». En Roger Denson. *Capacity: History, the World and the Self in Contemporary Art and Culture* (Critical Voice Series). Nueva York: Gordon and Breach (existe edición en castellano: «Historia, calidad, globalismo», cap. 8).
- McEville, T.** (1991). «¿Art History or Sacred History?». En *Art and Discontent: Theory at the Millennium*. Kingston, Nueva York: McPherson and Company (existe edición en castellano: «¿Historia del arte o historia sagrada?», cap. 5).
- «Modernity versus Postmodernity». *New German Critique* 22 (1981) (pág. 3-15).
- Newman, Ch.** (1985). *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Northwestern University Press (205 pág.).
- Olson, C.; Creeley, R.** (1987). *The Complete Correspondence*. Santa Rosa (vol. 7, pág. 75, 115 y 241).

Onís, F. de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid [editorial?].

Palmer, R. E. (1977). «Postmodernity and Hermeneutics». *Boundary2* (22) (pág. 364).

Pawley, M. (1986). «Architecture: All the History that Fits». *Guardian* (3 de diciembre, pág. 10).

POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography. *New Literary History The Postmodern Turn*, (1971) (otoño, pág. 5-30 (reproducido con pequeñas alteraciones en Uthaca, 1987, pág. 25-45).

The New Mutants. *Partisan Review* (1965) (verano, pág. 505-525). En: *Collected Papers* (1971). Nueva York (vol. 2, pág. 379-400).

Thompson, J. M. (1914). «Post-Modernism». *The Hibbert Journal* 4 (julio, vol. XII, pág. 744-745).

Topete, J. M. (1953). «La muerte del cisne». *Hispania* 3 (agosto, vol. 36, pág. 273-277). American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Toynbee, A. J. (1973). *Estudio de la historia*. Madrid: Alianza ed. (pág. 247-248-249). (Colección El libro de bolsillo).

Twentieth Century Authors-First Supplement (1955). Nueva York (pág. 741-742).

Venturi, R.; Scott Brown, D.; Izenour, S. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo gili (GG reprints) (7.ª impr.).

Venturi, R.; Scott Brown, D.; Izenour, S. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (pág. 0, 84 y 85).

Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros (162 pág). (Colección La balsa de la medusa).

What was Modernism? *The Massachusetts Review* (1960) (agosto, pág. 609-630). En *Refractions* (1966). Nueva York.

Wright Mills, Ch. (1993). *La imaginación sociológica*. México: FCE (14.ª reimp.).

«The Culture of Postmodernism». *Theory Culture Society* 2 (1985, pág. 119-131).

Toward a Concept of Postmodernism, *The Postmodern Turn* (1987).

«Y qué pasó con la postmodernidad?». En: Hal Fosterl (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Akal (240 pág., pág. 209-213). (Colección Arte contemporáneo, núm. 8).

