

MOdeRnisMO Versus PostMOdernisMO

Por Richard Wolin



Uno de los debates más relevantes en la actualidad es el que se refiere a la declinación del proyecto de modernidad que configuró la historia cultural de Occidente en los últimos tres siglos y la emergencia de lo que se ha denominado la "condición postmoderna".

El artículo que se presenta a continuación recupera este debate, delineando el clima cultural contemporáneo (con especial énfasis en el postmodernismo) como expresión de una tendencia histórica más amplia hacia la cibernización de la sociedad, en el cual el "fin del hombre" sería una idea calurosamente aplaudida y el discurso estético modernista perdería su arista crítica en aras de una reconciliación falaz con la realidad.*

Desde esta perspectiva, si lo moderno puede ser identificado con el legado del iluminismo, el postmodernismo surge como un detractor de la modernidad que deja atrás el historicismo, la coherencia racional y el sentido del valor del ser humano. (N. de la T.)

Es bien sabido que en su "Introducción" a los *Ensayos sobre Sociología de la Religión* (1920), Max Weber se aboca a estudiar el problema de la especificidad cultural de Occidente. Weber plantea su investigación de la siguiente manera: ¿Por qué sólo en la civilización occidental los fenómenos culturales han demostrado poseer un valor y un significado universales? Weber cita a continuación un cúmulo de fenómenos culturales —la teología sistemática, el concepto racional, los métodos de experimentación científica, la música racional armónica, la amplia utilización de la perspectiva en el campo de la pintura, la conducta burocrática en las organizaciones y la búsqueda de racionalidad en los asuntos económicos, que son particulares a Occidente e ilustrativos de su auto-reconocida universalidad.

Sin embargo, la emergencia histórica de estos distintos

acontecimientos culturales no ocurre, de ninguna manera, simultáneamente. Al judaísmo le debemos el advenimiento de la teología sistemática y monoteísta; a la antigua Grecia, el nacimiento del concepto racional; al Renacimiento, la emergencia de los principios de la experimentación científica y de la perspectiva en las artes; y a la Reforma, el apareamiento del "ascetismo en -este- mundo" propio de la ética protestante, que se ha vuelto el rasgo cualitativo de la extraordinaria racionalización de la conducta, característica del espíritu capitalista. Sólo cuando se les ha permitido a todas las variables antes mencionadas combinarse en un "ethos" único y comprensivo —usualmente designado por Weber con la categoría de "racionalización"— surge en el más amplio sentido del término la "modernidad". Su emergencia corresponde al proceso histórico mundial de cristalización que atraviesa al periodo moderno en sus inicios, es decir, los siglos XV, XVI y XVII. Sin

* Versión resumida

embargo, no adquiere su forma definitiva sino hasta el siglo XVIII, con la transición de la era absolutista a la moderna. Como ha señalado Jürgen Habermas, es durante este periodo que se instituye el quiebre absoluto entre las sociedades tradicionales y modernas.

Esta es la época que atestigua la irrevocable transición entre las sociedades cuya visión de mundo es "cosmológica" y aquellas cuya visión de mundo es "descentrada" o "diferenciada". En consecuencia, la sociedad ya no se caracteriza por la predominancia de un sistema valorativo único, monolítico, que conforma y estructura los varios subsistemas parciales. En cambio, estos últimos pueden seguir sus propias "lógicas internas". Ello permite una proliferación sin precedentes de "esferas de valor" que funcionan autónomamente, y que se vuelven la rúbrica de la era moderna. Las esferas de valor fundamentales liberadas en este proceso son las de la ciencia, la moralidad y el arte. Hoy, sería insuficiente señalar que el legado de la modernidad está puesto en duda —en realidad, ha sido víctima de un asalto frontal desde todos los ángulos. Los escritos de los socialistas utópicos a principios del siglo XIX aún rezumaban el optimismo característico de las filosofías de la historia propias del iluminismo. A finales del siglo, tales entusiastas expectativas —todavía un tema esencial en el trabajo de Marx—, habían sucumbido a una serie de desilucionadas tendencias antirracionalistas asociadas a la "decadencia", al "vitalismo" y al "nihilismo". Este ánimo intelectual, tan vigoroso en las dos últimas décadas del siglo pasado, marca un rechazo histórico definitivo a la herencia de la modernidad; y su exponente más formidable, Nietzsche, es a menudo festejado como el "padrino" espiritual de los intentos contemporáneos para escapar del legado modernista-racionalista¹ —intentos— asociados al estandarte de lo "postmoderno" o del "postmodernismo".

Para precisar más la naturaleza de esta controversia, el presente ensayo se focalizará en la última de las esferas de valor antes mencionadas —la esfera de la racionalidad estética— para delimitar con precisión su significado en el debate "Modernismo versus postmodernismo".

Cuando hablamos del arte en términos de su significado para el paradigma de la modernidad, nos referimos al derecho absoluto del artista a la autoexpresión independiente. Nosotros, los modernos, asumimos este derecho como algo autoevidente, cuando en realidad, es un logro de origen reciente, posterior a los siglos en que el arte estaba totalmente inserto en la legitimación de lo que Weber llamaba "autoridad tradicional" —sea en la forma del mito (*La Iliada* de Homero), de la religión (la pintura cristiana medieval) o del derecho divino de los reyes (el arte cortesano). Esta inserción del arte en las visiones del mundo tradicionales es lo que Walter Benjamin ha

descrito como su "función cúllica"; esta última contrasta con el "valor de exhibición" del arte, es decir, el status totalmente secularizado que el arte alcanza en el siglo XVIII, cuando llega a jugar un rol constitutivo en la formación de la esfera pública burguesa.

En años recientes, ha surgido un importante debate sobre la periodización del modernismo literario en relación a su pertenencia al siglo XX o a la vanguardia histórica, debate atizado por el estudio de Peter Bürger *The theory of avantgarde* (1974). De acuerdo a Bürger, lo que está en juego es una transformación de la cantidad a la calidad en la esfera del arte burgués autónomo. En tanto que uno de los rasgos característicos del modernismo estético era un ataque intencional contra todo lo tradicional —en las bien conocidas palabras de Rimbaud "hay que ser absolutamente moderno"— estos ataques, con toda su vehemencia, se quedaban cortos en su desafío a la "institución de arte" burguesa constituida como tal en el siglo XVIII. Esto quiere decir que, no importa cuán radicales fueran, estas obras permanecían, en última instancia, totalmente consistentes con el ideal de autonomía estética; en esencia, sus valores eran enteramente estéticos.

De acuerdo a Bürger, este ya no es el caso con la vanguardia del siglo XX, una tendencia artística que se convirtió en un sinónimo de la proliferación de "ismos" estéticos surgidos en las dos primeras décadas de este siglo: futurismo; constructivismo, dadaísmo, y el más importante, surrealismo.

La vanguardia se distingue, no tanto por un ataque a las obras de arte tradicionales, sino por un ataque al ideal de las obras de arte "per se" como algo *separado de la praxis de la vida*, es decir, definidas por el valor de la autonomía estética tal como está establecida por la "institución de arte" burguesa. En términos claros, es el principio mismo de autonomía el que se vuelve insoportable para la vanguardia histórica, o sea, el ideal de la cultura afirmativa burguesa como una esfera de bellas ilusiones, en la que pueden disfrutarse los valores que son negados en el ámbito de la vida material.²

Habría que señalar algunas observaciones a la útil clasificación de Bürger. Es necesario y fructífero distinguir entre el modernismo literario y la vanguardia del siglo XX, una distinción a menudo insuficiente en el discurso crítico angloamericano en el que los dos son considerados como sinónimos bajo el rubro de "modernismo". En verdad, las objetivaciones estéticas de la vanguardia contienen a veces un ataque radical al concepto tradicional de la "obra de arte integral", que aún para el modernismo sería difícil refutar.

A la inversa, es fácil ver que el modernismo literario, a pesar de ser iconoclasta hacia las restricciones de la tradición,

² Sobre este punto, véase el ensayo de Marcuse "El carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y Sociedad*, B. Aires, ed. Sur.

¹ Gilles Deleuze: *Nietzsche and Philosophy*, New York, 1983.

mantiene un compromiso con varios pilares claves del programa esteticista —sobre todo, con el principio de la “obra de arte integral” como un fin en sí mismo. En este sentido, debería apreciarse al modernismo por su consistencia con el desarrollo de la línea estética iniciada con la idea del “arte por el arte”.

Sin embargo, la caracterización de Bürger de la vanguardia en términos del slogan “la superación del arte en el ámbito de la praxis de la vida” es precipitada, y sobre todo, simplista. Este punto de vista tiene cierta plausibilidad en los casos del constructivismo ruso (comprometido con transformar al arte en un camarada-en-armas en el proceso de modernización social y de industrialización) y el futurismo italiano (para el cual el arte serviría como un emplazamiento apocalíptico de los valores marciales). Es claro que su lazo con determinados programas históricos de transformación social ha dotado a estos movimientos de un

ca-
rácter
efímero.

Lo mismo podría decirse de las “provocaciones dadaístas”. Una vez que la actitud de “épater le bourgeois” se ha vuelto un programa estético, sus obras pronto cesan de crear shock, y, para indudable consternación de sus creadores originales, pronto hallan su nicho en Museos y cursos de Historia Moderna del Arte. Sin embargo, en el caso del surrealismo —indudablemente el más carismático y prolífico de los movimientos de vanguardia del siglo XX—, el esquema clasificatorio de Bürger requeriría de una revisión. Como se ha sugerido previamente, el programa estético de las vanguardias orientado a fundir el arte y “la praxis de la vida” se sostiene sobre el signo de lo efímero o, como señalaba Adorno en una ocasión refiriéndose a la estética Brechtiana-Sartreana del “compromiso”, tales “obras de arte se asimilan cuidadosamente a la existencia en contra de la cual protestan, en formas tan efímeras que desde el primer día pertenecen a los seminarios en los que inevitablemente finali-

zan”.³ Este carácter efímero es el resultado de la renuncia del concepto de “obra de arte integral” en aras del efecto extraestético. El surrealismo no cae en esta trampa, y por ese motivo sus obras conservan hasta hoy su status como ejemplos de vanguardia. Bürger no reconoce el hecho de que, a pesar de la notoriedad que ha recibido la proclama de André Breton, “practicar la poesía”, el surrealismo conserva su lealtad a los principios de la autonomía estética. Desde el punto de vista de la historia del movimiento, esta lealtad fue confirmada por la decisión de Breton, en 1929, de preservar los poderes soberanos de la imaginación estética por sobre los deseos de Aragon de colocarlos a disposición de Stalin.

Desde una perspectiva contemporánea, es un hecho innegable que los esfuerzos de la vanguardia histórica han entrado en una profunda crisis. El dilema al que han sucumbido presenta los siguientes rasgos: estos movimientos eran tan dependientes del shock, la provocación y el escándalo (especialmente en el caso del dadaísmo) que, una vez que estas tácticas artísticas se volvieron familiares, predecibles y rutinarias, también se volvieron convencionales.

En palabras sencillas, esto quiere decir que *lo novedoso se ha vuelto tradicional*, se ha convertido en el nuevo canon estético, y ha alcanzado un tipo de respetabilidad burguesa que habría sido un anatema para sus creadores. Uno de los primeros en detectar el fenómeno de la “recuperación del modernismo” fue Lionel Trilling, quien, por esa razón, se rehusó a enseñar a Joyce, a Kafka, a Proust, etc. en sus seminarios de la Universidad de Columbia, para no contribuir a la domesticación universal de esos autores y de sus impulsos radicales.

La crisis de identidad de la vanguardia se ve agravada por el hecho de que quizá su principio central de construcción —el principio del montaje— se ha convertido ahora en el “modus operandi” normal de la industria publicitaria, interesada en “impactar” al espectador para que aprecie la singularidad de sus productos.

El problema que surge es el siguiente: ¿cuál es el status del legado vanguardista en relación al arte contemporáneo?

La respuesta a esta pregunta se articula en torno a la evaluación de las diversas corrientes artísticas de la posguerra asociadas al término “postmodernismo”. Quizás el punto de referencia básico para el fenómeno del “postmodernismo” sea la acogida que se brindó en Estados Unidos a la vanguardia histórica después de la II Guerra Mundial, aunque ciertamente ésta es una tendencia que se ha hecho sentir también al otro lado del Atlántico (donde estuvo quizá mejor representada por la *nueva novela* de Robbe-Grillet y Sarraute). Inicialmente, sus exponentes más conocidos fueron los expresionistas abstractos de la “Escuela Neoyorkina de Pintura”, una generación de artistas americanos influidos decisivamente por la comunidad surrealista exiliada durante los años de la guerra. La Escuela de Nueva York de los años 50 estuvo tan influida por su antecedente histórico inmediato, el surrealismo, que podría ser considerada como una *etapa de transición* entre esta vanguardia histórica y el postmodernismo. Lo que es especialmente notable en esta escuela es el olvido de toda preocupación por relacionar el arte y la vida cotidiana, y las

³ T. W. Adorno: “Commitment”, en *The essential Frankfurt School Reader*, A. Arato and E. Gebhardt, eds. New York, 1978, p. 301.

concomitantes implicaciones políticas de este programa —una problemática central para muchos de los movimientos vanguardistas.

El otro rasgo digno de atención del expresionismo abstracto es el hecho de que lleva al extremo el ataque vanguardista a la estética romántica del “genio”, en su renuncia total a las capacidades dadas del artista (Ej.: la música aleatoria). Por esta razón, se sitúa bajo el signo regresivo del *eclipse del sujeto* (una tendencia comparable a la de la nueva novela), un fenómeno que se volverá, cada vez en mayor medida, una característica de la sensibilidad postmoderna.

Sin embargo, no es sino hasta la década de los 60 que el fenómeno del postmodernismo aparece abiertamente en el escenario cultural norteamericano. Es nuevamente el campo de la pintura el que lleva las riendas en este sentido: pop, op, arte corporal, minimalismo, “happenings”, etc. El efecto producido por estas obras de arte es el de la *falsa inmediatez*; ellas poseen la inmediatez de la experiencia estética dadaísta, excepto el shock, que se ha institucionalizado y domesticado. El programa vanguardista de reintegración de arte y vida se desvirtuó.

Este programa estaba orientado a reconciliar la cultura y la vida material, una vez que ésta hubiese sido transformada a través de las fuerzas de la embriaguez estética. El arte postmodernista, por el contrario, adopta una benigna ética de conformidad. En esencia, lo que se pregona es una nueva reconciliación entre el arte y la realidad; en este sentido, el postmodernismo actúa como si ya se hubiera logrado la transformación radical de la vida material. Como realmente no ha sucedido así, lo que resulta es, simplemente, la *falsa reconciliación del arte autónomo*.

Aunque la influencia inicial del postmodernismo fue más intensa en la esfera de las artes visuales, no permaneció confinado a ella. Casi no hubo un sólo ámbito artístico que no fuera tocado por este nuevo culto de la inmediatez estética. Piénsese, por ejemplo, en las esculturas neodadaístas de Rauschenberg, las poéticas “ensaladas de palabras” de inspiración “beat”, el “living-theater”, el “nuevo periodismo” de Tom Wolfe, las novelas de William Burroughs y Donald Barthelme, la fusión de estilos clásico y pop en la música de Phillip Glass, y, más recientemente, el eclecticismo a-histórico de Michael Graves y Philip Johnson.

La devaluación postmodernista del modernismo clásico se ha traducido, simultáneamente, en la valorización de la cultura de masas, especialmente entre los ansiosos críticos culturales de orientación izquierdista —una posición contrapuesta al planteamiento de la Escuela de Frankfurt sobre la “industria cultural”, que data de 1940. En parte, este aparente rechazo edípico del punto de partida de los fundadores de la moderna *Kulturkritik* de izquierda, deriva de la correcta percepción de una nueva era sociohistórica, que no corresponde a la época de la “unidimensionalidad” o del “mundo totalmente administrado” de la primera generación de teóricos críticos. En

lugar de ello, el presagio del “fin de la razón” de la Teoría Crítica explotó dramáticamente en la década de los 60 como resultado de los vigorosos movimientos de protesta asociados a la contracultura y a la Nueva Izquierda. Por supuesto, es una ironía histórica el curso de los eventos. Fue precisamente la crítica generada por Adorno, Marcuse, etc. —quienes señalaron que no había “escape” del contemporáneo impasse socio-histórico— la que encendió la imaginación de los políticos radicales de esa época; y esto, para gran asombro de los propios teóricos críticos —con las notables excepciones de Lowenthal y Marcuse.

La devaluación del modernismo clásico y el consiguiente énfasis en los potenciales emancipadores de la así llamada “cultura de masas” derivan, en parte, de la percepción de la inutilidad del modernismo en relación con fines políticos revolucionarios inmediatos. En este sentido, cabe destacar dos puntos:

1. Si se es fiel a la perspectiva socioevolucionista desarrollada al principio del presente ensayo, es un problema digno de duda si el rol del arte en las sociedades post-tradicionales debiera ser conceptualizado de acuerdo a líneas que subrayen ciertos “fines políticos revolucionarios inmediatos”.

2. El diagnóstico propio de esta perspectiva extrae una conclusión ilegítima al asumir que la obsolescencia de la teoría de la Escuela de Frankfurt sobre la “unidimensionalidad” también implica negar su aproximación a la *Kulturkritik*, es decir, que la distinción entre la “alta” cultura y la “cultura de masas” ya no es válida, o que (en la versión extrema de esta tesis revisionista) la “cultura de masas” se ha vuelto superior en su potencial emancipador a la inaccesible “alta cultura” del modernismo clásico.

Este segundo punto merece una explicación. Es un hecho innegable que la naturaleza del capitalismo tardío —y de su cultura— ha atravesado cambios significativos desde la “unidimensionalidad” de la época de la guerra fría. Esta era una época de sofocante conformismo, y, salvo excepciones marginales, de acomodo cultural. Desde esta perspectiva, la turbulencia política (el movimiento anti-guerra), social (el movimiento pro-derechos civiles) y cultural (la contracultura) de la década siguiente, habrían parecido virtualmente como inimaginables. Es indudable que los movimientos sociales de esta década desafiaron seriamente la hegemonía político-cultural del sistema social. Su legado representa un parteaguas histórico que, a pesar de intentos recientes (“El Imperio contraataca”) por movilizar nuevamente los valores conservadores tradicionales (la política de guerra fría, el fundamentalismo religioso, la “supply-side economics”, el antimodernismo cultural) es imposible borrar. El saludable cinismo surgido en torno a la política de los partidos burocráticos tradicionales y su política exterior imperialista, la nueva temática universal sobre la opresión de las minorías, los derechos de las mujeres, la ruina del medio ambiente, etc., constituyen parte indispen-



sable y relevante de este legado. La nueva conciencia estimulada por estas revueltas socioculturales ha sido heredada por los "nuevos movimientos sociales" de los 70 y los 80, -los movimientos femeninos, anti-nuclear, ecologista, etcétera.

Sin embargo, el punto central es que no deben sobrestimarse los avances realizados, sino que más bien hay que valorar realísticamente la extrema fragilidad de estos avances. En el ámbito cultural el balance es muy precario. La ruptura de las esferas públicas oposicionales que surgieron en los 60 aceleró la discusión de un cúmulo de inquietudes sociales previamente reprimidas, lo cual se tradujo en el debilitamiento de un conjunto de tabús culturales. Al mismo tiempo lo que ha sucedido, de hecho, es la *proliferación de una pseudo-democracia cultural sin un contenido democrático*. Esto es, hemos sido testigos de la diseminación de una *aparente diferenciación*, por lo



lencia, y "otredad" cultural, a expensas de la realización de los valores imaginados por la esfera cultural en el ámbito de la vida material. El resultado neto de la institucionalización de la contracultura y de sus valores es la ilusión omnipresente de emancipación ("la nuestra es una cultura en la que todo está permitido"), sólo para negar de manera más efectiva la posibilidad de su realización.

Hay que enfatizar simultáneamente dos conclusiones en torno a la afirmación del valor de la cultura de masas:

1. Después del despertar cultural de los 60, como resultado del cual las sociedades capitalistas avanzadas perdieron su carácter unidimensional, no se puede proclamar -como Adorno- que todo lo que surge de la esfera de la cultura de masas es, en sí mismo, retrógrado y afirmativo. De hecho, existen momentos importantes de "alteridad" en el vasto desierto de conformismo cultural, por ejemplo en los filmes de Woody Allen, en la novela

sudamericana, y aun en el rock (Talking Heads, Brian Eno).

2. Al mismo tiempo, es un hecho que la tendencia predominantemente en los últimos 15 años ha sido la *recuperación* (re-integración) de los impulsos oposicionales de la contracultura. Es decir: las aspiraciones de esta última han sido en gran medida, neutralizadas y transformadas en el "chic" cultural de los "estilos de vida" narcisistas de la clase media.

Estas circunstancias llevan a la conclusión de que las secuelas históricas inmediatas del ataque de la contracultura a los valores tradicionales decadentes ha redundado en un nuevo periodo de estabilización, en el cual, más que haber sido suprimida por completo, la imagen radical de la contracultura ha sido rápidamente incorporada *dentro* dentro del sistema valorativo que intentaba derribar, lo que ha conducido, como se señalaba previamente, a la *apariencia* de democratización (pluralismo pseudocultural) sin su *contenido* (la transformación *real* de la vida material, tal como lo demandaba el nuevo radicalismo cultural). De esta manera, el resultado neto de esta situación, al menos por ahora, parece haber sido la *falsa reconciliación* del antagonismo entre cultura y vida material.

Hoy, la abolición de la diferencia entre la cultura autónoma y la industria cultural se acelera por la mentalidad ahistórica, antihumanista del postestructuralismo. Estas doctrinas dejan de lado dos de los más importantes legados iluministas -el historicismo y el sentido del infinito valor del ser humano individual- como ficciones históricas temporales de las cuales la era contemporánea de la posthistoria se ha liberado sin problemas. "Como lo demuestra la arqueología de nuestro pensamiento -observa Foucault- el hombre es una invención reciente. Y quizá, una invención próxima a su fin". Sin embargo, como lo aclara Foucault en otro pasaje, el fin del hombre es una eventualidad que debe ser bienvenida, mas no temida: "Ya no es posible pensar en nuestra época más que como en el vacío dejado por la desaparición del hombre. Porque este vacío no es una deficiencia, no es una laguna que deba ser llenada. No es ni más ni menos que el despliegue de un espacio en el cual es posible, una vez más, pensar... Para todos aquellos que aún desean hablar sobre el hombre, su reinado, o su liberación, a todos aquellos que aún se preguntan sobre qué es el hombre en su esencia, a todos aquellos que desean tomarlo como punto de partida para alcanzar la verdad... Podemos responder sólo con una filosófica carcajada..."⁴

De manera similar, en su ensayo "Los fines del hombre", Jacques Derrida lamenta la interpretación antropocéntrica que la categoría de Heidegger, el *Dasein*, recibió entre los existencialistas franceses -traducida erróneamente como "realidad humana" (una "traducción monstruosa", afirma Derrida). Este mismo autor sugiere en una línea programática: "Lo que es difícil de pensar hoy es en un fin del hombre que no esté organizado por una dialéctica de verdad y negatividad, un fin del hombre que no sea una teleología en la primera persona del plural". No hay duda, sin embargo -continúa Derrida- que sería deseable el descubrimiento de una perspectiva a través de la cual pueda pensarse "el fin del hombre".⁵

⁴ Michel Foucault: *El orden de las cosas*.

⁵ Jacques Derrida: "The Ends of man", en *Margins of Philosophy*, Chicago, 1982.

En estos textos, las "afinidades electivas" entre el postestructuralismo y el postmodernismo son traicionadas por el deseo común de liberarse del peso de una individualidad responsable y autónoma; lo que surge así es una celebración "en familia" del "fin de la historia" concebida simplemente como una prolongación de las actividades del nuevo "yo", amorfo y libidinal. ¿Es este movimiento el látigo emancipador que dice ser, o es simplemente una instancia de regresión, un intento neoirracionalista de inspiración nietzscheana para escapar del rigor del *Mündigkeit* kantiano (que posee connotaciones de autonomía, madurez y responsabilidad)? ¿Es la fuerza sin ilusiones de la desmitificación radical que señala ser, o es un esfuerzo destructivo por parte de los "descontentos" para deshacer los rigores impuestos por el ego racional como parte de la lógica de civilización/individuación? ¿Es, en una línea más positiva, un signo del retorno periódico de las fuerzas reprimidas y marginalizadas por una civilización represiva, fuerzas —en la tradición de la *Kulturkritik* antiburguesa (Rousseau, los románticos, Nietzsche, etc.)— cuyas advertencias deberíamos tener en cuenta, aun cuando no tomemos muy en serio las implicaciones nihilistas de su crítica? ¿Es simplemente un síntoma de declinación, un grito desesperado por liberarse de los omnipotentes mecanismos de socialización que dejan cada vez menos espacios de la vida social sin tocar en aras de su expansión? ¿O es, finalmente, un momento perverso de "identificación con el opresor", la expresión de un sentimiento de clara impotencia frente a un inminente cataclismo social —definido ya sea como "fin de la historia" o "fin del hombre"— transformado entonces en un deseo masoquista por abrazar la catástrofe?

Los puntos de vista del postmodernismo y del postestructuralismo coinciden en tanto ambas corrientes sugieren que la "era moderna" se vuelve rápidamente una cosa del pasado, que los valores de esta época eran esencialmente ilusiones metafísicas y homocéntricas, y que la nueva época de la postmodernidad estará libre de tales ilusiones, o que quizá, en un sentido nietzscheano, se convertirá en una época de vana ilusión, porque los dualismos metafísicos hipócritas e inhibidores de "verdad" y "falsedad", "bien" y "mal", "realidad" e "ilusión" habrán sido superados y predominará el juego de la "diferencia".

De acuerdo a esto, debemos liberarnos de la historia y del pensamiento histórico en general, porque la historia, como el ámbito pernicioso de la "referencialidad", representa una condición insoportable de limitación impuesta al presente. El pensamiento histórico, que es un pensamiento en térmi-

nos de continuidad, contiene claramente rasgos de identidad hostil a la proliferación de la diferencia. El nuevo ideal es el reino de los significados totalmente libres de la tiranía del "referente", es decir, significados incondicionados. En síntesis, éste es el ideal del "texto" postmodernista (por ejemplo *Paradis*, de Philippe Sollers). También debemos liberarnos del legado humanista de Descartes y (en parte) de Freud, partidarios ambos del ideal de un "yo" coherente y racional, el cual existe sólo a expensas del "otro" al que suprime. Sin embargo, aunque una crítica al humanismo es un fenómeno saludable en el contexto de una cultura que oportunamente invoca los valores de esta tradición como una desviación hipócrita de los sufrimientos e injusticias que subyacen en su interior, el comentario frívolo sobre la *abolición* inmediata de este legado provoca la sospecha de que está ligado a las fuerzas de una inminente barbarie (esto

último es la verdad real escondida tras la idea nietzscheana del "eterno retorno"). En términos ciertos, la muerte del individuo y el fin de la historia, —más que ser motivos de regocijo— son perspectivas inminentes que deben ser combatidas a cualquier precio.

¿Qué significa hablar de barbarie en una supuesta era postmoderna? Los peligros amenazan desde dos ángulos. Por una parte, existe la amenaza de una regresión total tras la diferenciación de las esferas de valor características del Iluminismo, como resultado de lo cual los varios subsistemas de acción social estarían en peligro de ser subsumidos bajo una visión de mundo única, totalizadora. Ésta es una ten-

dencia que se puede ver funcionando en el reciente resurgimiento del fundamentalismo religioso.

Por otra parte, existe el proyecto cada vez más real de una *sociedad cibernética*, en la cual el principio moral de las sociedades democráticas —la autonomía individual— se vuelve cada vez más anacrónico y es reemplazado por *imperativos técnicos* provenientes de las esferas administrativas-económicas, que surgen cada vez con mayor fuerza como el subsistema social dominante.

Más que una regresión, este desarrollo representa simplemente una extrapolación del vuelco científico asumido por la racionalidad iluminista en el siglo XIX, como resultado de la cual toda pretensión del conocimiento que no satisfaga los criterios formales-científicos de "racionalidad" es considerado irracional.

Todo lo anterior lleva a la conclusión de que la verdad oculta de la glorificación postmodernista del "fin del hombre" debe encontrarse en el mundo feliz de la teoría cibernética de sistemas.◇

