

LA SENSIBILIDAD POSTMODERNA

Arturo Fontaine Talavera

Lo que sigue es una presentación de un estado de cosas en el mundo intelectual de hoy y tiene que ver con la sensibilidad postmoderna. A juicio del autor, lo postmoderno no es un conjunto temporal-histórico como el de la Edad Media o Antigüedad, sino se manifiesta como un conjunto de síntomas expresivos de un estado de la sensibilidad. Primeramente, se ensaya un diagnóstico de la Filosofía de la ciencia contemporánea y luego se plantea la crisis de la noción de progreso. Consecuencialmente, se entra al problema de “las vanguardias” que, en el campo artístico, dependen de una noción lineal y progresista de la historia. El autor revisa distintas manifestaciones de la arquitectura, la pintura y la literatura actuales en las cuales de hecho roto el prejuicio según el cual a cada época corresponde un estilo propio e inédito.

Lo que sigue es una presentación de un estado de cosas que tiene que ver con una de las vetas del mundo intelectual de hoy. Me refiero a la sensibilidad postmoderna que se manifiesta, al menos por ahora, en un conjunto de síntomas a los que me propongo aludir. Partiré esbozando la situación actual de la filosofía de la ciencia, uno de los pilares del proyecto de “Las Luces”, para luego presentar un panorama de lo que ocurre, a mi juicio, en el mundo de las artes visuales y literarias.

ARTURO FONTAINE TALAVERA. M. A. y M. Phil. en Filosofía University of Columbia; Profesor de Filosofía, U. de Chile; Director del Centro de Estudios Públicos. Autor de los libros *New York* (Poesía), Editorial Universitaria, Santiago, 1976, y *Poemas Hablados* (Poesía), Francisco Zegers Editor, Santiago, 1986.

El postmodernismo o lo postmoderno, si se quiere, no es un concepto temporal-histórico como el de la Edad Media y Antigüedad. Se parece, más bien, al de clasicismo o al de romanticismo. Sólo que por su carácter embrionario, tentativo y radicalmente ambiguo sus contornos son sumamente vaporesos. No es el resultado de una o varias grandes obras filosóficas o artísticas o científicas, aunque es posible que las produzca o, incluso, que ya las haya producido. Es un fenómeno en marcha que puede diluirse sin dejar casi huella como también puede cristalizar en obras vigorosas. Por ahora, entonces, más que apuntar a una sistematización conceptual teórica, es menester aludir a una forma, entre otras –y quisiera recalcar ese “entre otras”– que adopta la sensibilidad de nuestro tiempo. El que lo postmoderno sea un estado de la sensibilidad actual y no un conjunto de postulados teóricos, constituye la línea directriz de las páginas que siguen. Es una manera de crear, pero también un modo de “ver” y de “leer” obras realizadas independientemente del fenómeno “postmoderno”, cosa que habrá que tener presente, sobre todo más adelante en este texto, cuando mencione obras y autores. La postura postmoderna permite renovar, entre otros, a los propios modernistas.¹

Como la palabra post-“moderno” lo indica, estamos ante un fenómeno bautizado y pensado en función de lo “moderno”, modernidad con la cual mantiene, cabe suponer, una relación de continuidad y diferencia, una afiliación supeditada. Esto, a lo menos por ahora.

Quizá nada sea más característico de la modernidad que su concepción de la ciencia. En el campo del pensamiento sobre la ciencia lo postmoderno se manifiesta como una pérdida de fe en los proyectos de fundamentación filosófica general de la praxis científica. Me refiero al fracaso del positivismo y de su proyecto de demarcación de lo que son los enunciados científicos en oposición a los que no lo son. Lyotard habla del fracaso de los “metarrelatos” o de los “grandes relatos” –Kant, Hegel, por ejemplo–. Pero creo que el “gran relato” relevante para nosotros es el del positivismo-lógico de Carnap, Ayer y otros. Los de Kant y Hegel creo que estaban bastante resquebrajados desde mucho antes.

El fracaso del proyecto positivista-lógico se conecta con la obra de Quine y con la interpretación que éste hace de la obra del historiador de la ciencia francés Pierre Duhem.² Este mostró la imposibilidad del llamado “experimentum crucis”.³ La expresión es de Francis Bacon y se basa en la

¹ Ver por ejemplo, Roger Scrutton acerca del Seagram Building de Mies van der Rohe en *The Aesthetics of Architecture*, London: Methuen & Co., 1979, p. 225.

² Para lo que sigue ver Arturo Fontaine Talavera, “El Panorama de la Filosofía en la Ciencia”, Revista *Realidad*, Santiago: N° 34, marzo, 1982.

³ Pierre Duhem, *La Theorie Physique: Son Object, Sa Structure*, París: 1914.

creencia de que es posible que la experiencia nos permita distinguir, sin lugar a dudas, una hipótesis falsa de una verdadera. Según Duhem, sin embargo, las hipótesis que interesan en la ciencia jamás pueden ser demostradas tomándolas separadamente de otras. Lo que la praxis científica hace es someter a examen un conjunto de teorías y de leyes experimentales en función de otros conjuntos de teorías y de leyes experimentales. El científico no compara “hechos brutos” y leyes o teorías puras.

La filosofía de la ciencia de Duhem publicada a comienzos de siglo ha sido rescatada y ampliada por Quine a partir de los años cincuenta. Estas operaciones de rescate son en sí mismas sintomáticas de la sensibilidad postmoderna. Lo que sucede es que, como ha recalcado Quine, las proposiciones que hacemos sobre el mundo no son contrastables individual y aisladamente con los datos de la experiencia, sino que en globo.⁴ Por ejemplo, la diapositivas de Slipher muestran que las galaxias distantes tienden al rojo, lo cual es interpretado como una señal de que se están alejando de la tierra y, por tanto, de que el universo se expande. Pero esta interpretación presupone una cierta teoría de la luz y del efecto que el movimiento de una fuente lumínica tiene sobre las ondas de luz. Ello indica que una prueba científica –en este caso las diapositivas de Slipher– tiene validez relativa a un cuerpo de conocimiento dado y presupuesto. No parece posible sortear la necesidad de la teoría para conocer hechos científicamente significativos. No hay “hechos puros” e incontaminados de teoría que sean relevantes para la práctica científica. La ciencia trabaja, por así decirlo, con productos semielaborados.

A juicio de Duhem la ciencia sólo es capaz de describir aproximadamente los fenómenos, pero no puede explicarlos realmente. Sus proposiciones son necesariamente corregibles. El criterio con que se establecen los principios científicos tiene que ver con su simplicidad y manipulabilidad matemática. En tal sentido, Duhem, como Quine, es un pragmático aunque sostiene que la teoría científica aspira a un “conocimiento natural”. Quine, por su parte, ha planteado un relativismo mayor que el que hubiese aceptado Duhem al afirmar que, desde e punto de vista epistemológico, los objetos de la física tanto como las entidades abstractas de las matemáticas son mitos, como lo son los objetos físicos y los dioses.⁵ La diferencia vendría

⁴ Para una síntesis de la evolución del empirismo hecha por el propio Quine, ver “Five Milestones of Empiricism” en *Theories and Things*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

⁵ W. V. Quine, “Two Dogmas of Empiricism”, en *From a Logical Point of View*, New York: Harper Torchbooks, Harper & Row, 1963, p. 44. (Primera edición, 1953).

dada por su utilidad para organizar la experiencia. Y la ambigüedad estaría dada, entonces, por la amplitud que caracteriza a esa palabra “utilidad”,

Durante los últimos años el libro de Thomas Kuhn –*The Structure of Scientific Revolutions*⁶– ha estado en el centro de la polémica sobre la naturaleza de la ciencia. Su enfoque es más bien histórico y busca describir la práctica científica real. Kuhn distingue entre períodos de “ciencia normal” y escasos instantes de carácter revolucionario en los cuales emerge un nuevo marco de referencia teórico o paradigma. Por ejemplo, la mecánica de Newton, la teoría de la evolución, la física cuántica. Durante períodos normales los científicos exploran, aplican y extienden el paradigma vigente hasta agotarlo. Las refutaciones y comprobaciones son válidas sólo al interior y dado el supuesto de un paradigma determinado, el cual, en cuanto tal, nunca es realmente puesto a prueba. Según Kuhn, hay ciencias que tienen paradigmas respecto de los cuales hay un mayor consenso: la física, por ejemplo. Otras se caracterizan por una pluralidad de paradigmas excluyentes. Tal sería el caso de la mayor parte de las ciencias sociales.

Más radical aun es la doctrina de Paul Feyerabend, quien ha defendido el “anarquismo metodológico”, pues a su juicio no existe ni existió nunca tal cosa como un “método” científico. Además, desde su perspectiva, los diferentes paradigmas que ha adoptado, por ejemplo, la física en su evolución, son inconmensurables entre sí. Su posición es que la historia de la ciencia prueba que las reglas y condiciones que han sido recomendadas tradicionalmente como propias del “método” científico fueron violadas repetidamente y, en verdad, debían ser violadas en pro del progreso de la ciencia. Feyerabend ha invitado a separar a la ciencia del Estado por razones análogas a las que ha justificado la separación entre Iglesia y Estado.⁷

Es en este contexto general que debe entenderse la posición de Richard Rorty, quien, en la línea de Quine, desconfía de la fundamentación filosófica positivista de la ciencia, pero defiende las disciplinas científicas sobre la base de una epistemología de corte pragmático que mide a la ciencia en función de sus frutos. Rorty reprocha a Lyotard la visión que éste tiene la ciencia como de un conjunto de islotes no comunicados y que, éste, según su propia interpretación, habría extraído de Wittgenstein.⁸ El que no

⁶ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Second Enlarged Edition, Chicago: University of Chicago Press, 1970. (Primera edición, 1962).

⁷ Ver Paul Feyerabend “How to Defend Society Against Science” en E. Klenke, Roberto Hollinger y A. David Kline, *Introductory Reading in the Philosophy Science*, Buffalo, New York: Prometheus Books, 1980, pp. 55-65. La obra más importante de P. Feyerabend es *Against Method*, New York: Schocken Books, 1977.

⁸ Richard Rorty, “Le Cosmopolitisme sans Emancipation: en réponse a Jean François Lyotard”, *Critique*, N°:456, mayo, 1986.

haya una sólida base filosófica común entre las distintas ciencias, el que no haya traducción que no filtre, no significa necesariamente la Torre de Babel. La no traducción a una lengua filosófica universal y de validez incuestionable no implica la incomprensión general entre quienes cultivan las distintas disciplinas del saber.

Que la comprensión o el entendimiento mutuo relativo es posible parece, desde un ángulo pragmático, suficientemente claro. Lo demuestra la posibilidad de coordinarse, por ejemplo, entre dos o más personas para bogar en un bote. No es necesario un conocimiento profundo y compartido de las leyes físicas que regulan ese proceso para el que un margen suficiente o aceptable de coordinación permita que el bote avance en la dirección deseada. Y es este tipo de acuerdo práctico el que interesa en una perspectiva derivada del Wittgenstein tardío, del Wittgenstein de las *Investigaciones*. El gradualismo, la combinación de espíritu conservador e innovador, la posibilidad de entenderse en la práctica, es lo que avala la tesis de la persuasión que propone Rorty como alternativa al caos, la anarquía y la incomunicación total que, para algunos, sería la consecuencia inevitable de la falta de una base filosófica metafísica compartida.

Esta tesis, que en el ambiente filosófico francés ha difundido principalmente Richard Rorty, debe ser contrapuesta a la de quienes, como Habermas, creen en la necesidad de un consenso filosóficamente fundado como base ineludible de toda convivencia racional, pacífica y libre. Habermas sigue viendo posible mantener una continuidad entre algunas de las figuras constituyentes de movimiento de la Ilustración y postulados derivados de Marx para construir un consenso que ligue las nociones de progresismo, búsqueda racional del saber y emancipación del hombre. El ataque de Habermas está dirigido principalmente en contra del “irracionalismo” de Foucault, Derrida, Lyotard y otros a quienes él ve como herederos de Heidegger y Gehlen. Pero ha liberado de este cargo a Rorty por la vertiente pragmática y analítica en que este pensador norteamericano se encuentra incluido.⁹

Lo que ha caído, entonces, y desde dentro del positivismo es la pretensión de que, de algún modo, la ciencia constituye un modo privilegiado de acceso a lo real. Uno podría pensar en recuperar los escritos de Heidegger sobre la ciencia como técnica y expresión de la voluntad de poder. Pero ocurre que aumenta la falta de control de tal persona o grupo o

⁹ Ver Peter Dews, *Habermas: Autonomy & Solidarity*, interviews with Jürgen Habermas, Therford, Norfolk: Verso, New York Left Books, 1986, p. 158.

sector en la misma medida en que aumenta la presencia de la ciencia y de la tecnología en nuestra vida cotidiana.¹⁰

Esto pone en cuestión la idea de “progreso”. No es claro que en sentido estricto la ciencia progrese porque es incontrolable e imprevisible.¹¹ Wittgenstein todavía sostenía que la ciencia, a diferencia de la magia, progresaba. Hoy no es fácil fundamentar filosóficamente ese progreso.

La crisis de la noción de progreso pone en cuestión al ideario de la Ilustración. Al menos en la vertiente de Condorcet y de quienes creían que la educación, la ciencia, la libertad y el progreso constituían una suerte de destino o algo así como el sentido oculto de la historia. Visión ésta que alcanza expresiones poderosas en el pensamiento de Hegel y de Marx. Ha hecho crisis la visión progresista de la historia, la idea de un avance necesario.

Cabría aquí también pensar en recuperar, por ejemplo, a Spengler. Sólo que su “gran relato” de los ciclos orgánicos y de algún modo predecibles o, al menos, conceptualizables en función de categorías fijas parece tanto o menos fundado que el progresismo.

Porque lo que cae es la creencia en que la historia tenga un sentido y sea aprehensible su curso futuro, cae la noción de vanguardia. Y entro aquí al tema del Arte.

Según Octavio Paz, en lugar de “postmodernismo” habría que hablar de “postvanguardismo”.¹² Las vanguardias han creído en la posibilidad de cambiar la sociedad a través del arte. Ya en Schiller se encontraba de algún modo esta visión salvífica del arte y está presente casi continuamente desde entonces. El arte redime mi vida y me permite vislumbrar, anticipar una sociedad futura. En el mundo de la literatura, de la pintura, de la música, del cine, se fragua como un laboratorio de la Tierra Prometida.

El término “vanguardia” es de origen militar y se contrapone al de “retaguardia”. Alude, como se sabe, al destacamento que va en la “avanzada” o “delantera” de un cuerpo militar en desplazamiento. El resto va a la siga de ella. Como “retaguardia” y “flancos” tiene una confrontación bélica,

¹⁰ “No es verdadero que la incertidumbre, es decir, la ausencia de control humano, disminuya a medida que aumenta la precisión: también aumenta”. Jean François Lyotard, *La Condición Post-Moderna*, Madrid: Ediciones Cátedra s. A., 1986, p. 102.

¹¹ “Llevada a la discusión científica y situada en una perspectiva temporal, esta propiedad implica la imprevisibilidad de los descubrimientos”. Jean François Lyotard, *La Condición Post-Moderna*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1986, p. 110.

¹² Ver Octavio Paz, “El Ocaso de la Vanguardia” en *Los Hijos del Limo*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1987, pp. 145-227. Ver especialmente la introducción de Paz a ¿“Post-Modernidad”?, que incluye un trabajo del propio Paz, otro de Cornelius Castoriadis y uno de Daniel Bell en *Vuelta* N° 127, junio, 1987.

confrontacional. Supone un enemigo real o imaginario, cuya posición supuesta da sentido a estas denominaciones especiales. Las vanguardias artísticas y literarias se ve a sí mismas como superación de un momento anterior y se sienten en la “avanzada” de la historia; se creen en posesión de un conocimiento intuitivo, filosófico o de alguna otra índole que les permite aseverar: “la historia pasa por nosotros y no por ustedes”. Pero esta predicción carece de fundamentos. Se basa en una visión progresista de la historia como poseedora de un sentido único o primordial averiguable. Porque lo que ocurre es que el pasado es tan plástico como el futuro: sin Picasso no existirían las Máscaras Africanas que nosotros vemos. Sin la lectura que Bréton hace de Freud y que forma parte ya de nuestra piel, no veríamos las Tapicerías del Unicornio, por ejemplo, como las vemos.¹³ Esto deja a la crítica desprovista de uno de sus más eficaces criterios de selección, vale decir, el de lo premonitorio.¹⁴

El abandono del progresismo destapa el pasado. Este se abre en su infinita variedad como un material a partir del cual cada artista, cada Noé, arma su propia arca. Se dio por sentado por demasiado tiempo que entre un estilo y una época había una relación uno-es-a-uno, de tal modo que una fachada renacentista o una novela naturalista hechas en el siglo XX serían inauténticas, revelarían una “falsa conciencia”. Pero ahora parece haberse roto esa creencia de raigambre hegeliana en el vínculo indisoluble entre un estilo y una época determinada, y la historia de las artes pasa a ser percibida, más bien, como un continuo de “renacimientos”.¹⁵

¹³ “Las obras de arte no se desplazan unas a otras así como los transistores desplazaron a los tubos catódicos. No hay una sola línea histórica. Picasso pintando “Les Demoiselles” era un perfecto contemporáneo de Monet, pintando los Nenúferes de Giverny. ¿Y quién puede decir ahora cuál de los dos fue un artista más “moderno”? Alrededor de 1970, el sentido del pluralismo cultural había crecido tanto que simplemente disolvió la idea de la dialéctica lineal del nuevo arte, aquel sentido de la historia que se desplegaba a lo largo de una línea trazada entre la primera profecía y el milenio imaginado y que dio pie a tanta prédica esperanzada de la “avant-garde”. Robert Hughes, “El Futuro que Fue”, *Estudios Públicos* N° 18, Otoño 1985, p. 284.

¹⁴ Nelly Richard en *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Melbourne: Art. 8 Text 21, Special Issue, 1987, un libro meritorio por muchos motivos, se empeña, sin embargo, en hablar de “Escena de Avanzada” para no utilizar el término “vanguardia” o “avant-garde”. Pero, claro, lo que está en cuestión no es un término, sino un concepto.

¹⁵ “El supuesto del movimiento modernista, según el cual el hombre y sus aspiraciones habían cambiado radicalmente también afectó al modo de aproximación del historiador de la arquitectura a toda la historia de la arquitectura occidental. Para él, el pasado estaba muerto. Era un cementerio de estilos, cada uno de los cuales estaba nítidamente identificado con una etiqueta que precisaba su nacimiento y su muerte. Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo y así sucesivamente. Pero si estamos estudiando una cultura de la cual afirmamos que formamos parte, sería más útil verla más bien

Así, en arquitectura, la sensibilidad postmoderna cuestiona la supuesta neutralidad de la noción de funcionalidad. Desde luego, muchas de las construcciones supuestamente “funcionales” han resultado sumamente poco prácticas: techos planos que requieren reparaciones constantes, ventanales por los que hay pérdida de calor y que exigen calefacción en invierno y aire acondicionado en verano, etc. Más allá de eso, lo que es cuestionable es pensar que cabe dar en principio con una “solución” puramente funcional al desafío que representa construir una casa, un edificio de oficinas, una fábrica o una iglesia en las cuales se desarrollará la vida humana. Ocurre que ello pide una comprensión de los fines de las actividades del hombre, lo cual abre toda una gama de valores, costumbres y objetivos, entre ellos, los de orden estético. La noción de lo “funcional” se hace o demasiado estrecha para dar cuenta de ese abanico de intereses, o demasiado laxa para delimitarse vis-a-vis otras opciones.¹⁶

Interesa hoy más el Le Corbusier de sus “Carnets” en los cuales se documenta su apreciación de la arquitectura histórica y de la textura de lo regional.¹⁷ Ello, en oposición al Le Corbusier del universalismo tecnocrático, al de la “machin à habiter”, al que una vez puso como modelo arquitectónico al buque o al transatlántico, y propició la producción de casas en serie al modo en que se fabrican los autos, llamando a la vivienda propuesta “maison citrohan” por jugar con el sonido de “Citroen”.¹⁸

En contraste con ello resurge el aprecio por las terminaciones imaginativas y formas orgánicas. Aparece el uso de las molduras, ornamentos, simetrías y el interés por lo local e idiosincrático. Búsqueda de la calidez de ambientes susceptibles de ser queridos. Abandono de la pureza helada y minimalista, de la agresividad del “beton brut”, del interdicto que prohibía la cobertura de las tuberías y conductos de una construcción.

En oposición al grito entusiasta de Le Corbusier “Toute est a Faire ¡Tache Immense!” aprecio de la arquitectura que remodela o rehabilita obras preexistentes. Sintomático: se quiere aprender más de Frank Lloyd Wright,

como una continuidad viva que como un museo de estilos, imaginaria más bien como un jardín que como un cementerio”. David Watkin, *A History of Western Architecture*, London: Baire & Jenkin, 1986, p. 8.

¹⁶ Sobre esto, ver Roger Scrutton, *The Aesthetics of Architecture* (ya citado) especialmente caps. 2 y 3.

¹⁷ Jean-Louis Cohen, “Le Corbusier: La Tentation del L’Universel”, *Critique*, N^{os} 476-477, enero-febrero, 1987, pp. 43-57.

¹⁸ Para una evaluación favorable de la obra de Le Corbusier y que se hace cargo de muchas de las críticas que se le han hecho, ver William Jr. Curtius, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Oxford: Phaidon, 1986.

el crítico del “Estilo Internacional”, y se aprecia el talento fértil y conservador de Edwin Lutyns.¹⁹

Valorización de lo que da a la arquitectura el tiempo: la pátina; la coexistencia anacrónica de estilos como ocurre, por ejemplo, en la Catedral de Santiago de Compostela.

Valorización de lo singular que hay en una calle. Por ejemplo, de las puertas de las casas en oposición a los grandes planos lisos y horizontales. Preocupación por el modo de inserción y ensamblajes de unos edificios con otros dentro de una calle. En este sentido, inquietud por la cuestión de las fachadas de los edificios.²⁰

Valorización de lo que el habitante de un espacio hace con él; de la selección y disposición personal de los objetos entre los que vive y a los que humaniza a través de esos actos de ordenación y uso. Respeto por la individualidad expresada a través de esos gestos de disposición de los objetos físicos.

En el campo de las artes pictóricas, la sensibilidad postmoderna reivindica el valor de lo sensible, de la retina. Ello como opuesto al gesto destinado a provocar un chorro de palabras provenientes del crítico.²¹

. . . Pintura que se ve en oposición a pintura que se habla. Y que lo hace manteniendo cierta elusiva reserva con respecto a lo que hace. Sí, entonces, a la corporeidad de las artes.²²

Joseph Beuys puede haber sido, en tal sentido, el más exitoso representante, en los años setenta, de la mentalidad de las vanguardias. La veta postmoderna va por otro lado: lo indica el interés por la pintura de un Balthus. Y más de cerca, la presencia de un López García y que, junto a un

¹⁹ Ver al respecto David Watkins, *A History of Western Architecture* (ya citado), p. 549 y siguientes.

²⁰ Ver Roger Scrutton, “La Arquitectura de lo Horizontal”, *Estudios Públicos* N° 23, Invierno 1986, pp. 275-283.

²¹ “La mentalidad que privilegiaba técnicas y materiales ha sido reemplazada por otra que antepone la tangibilidad de un producto. La soberbia de la obra ausente en el artista conceptual, el comportamiento elitista del artista que jugaba con el estupor del público y la sorpresa fueron reemplazados por la humildad de un trabajo creador, claro y real”... “El arte se desestructura hasta el punto de llegar a entregar puritanamente desnudo en su esqueleto conceptual, como una especie de Lady Godiva. Tal actitud autopunitiva y masoquista, la autoexpropiación del placer creativo, es el fruto moralista de la mentalidad gregaria del arte hacia la política”. Achille Bonito Oliva, *La transvanguardia*, Buenos Aires: Rosember Rita Editores, 1982. (La edición italiana original es de 1980), pp. 71 y 100, respectivamente.

²² Para una visión crítica de los esfuerzos por identificar arte y vida, los happenings, “El Land Art” el arte conceptual y otras tendencias afines y propias de las últimas vanguardias, ver Margarita Schultz, “Arte y Vida: Algunas Reflexiones sobre Tendencias Contemporáneas”. *Estudios Públicos* N° 14, Otoño 1984.

Hockney y un Arika, por ejemplo, claramente señalan la vuelta de los pinceles, la tela, el caballete y el olor a trementina. Por cierto que la figuración actual adopta formas sumamente diversas: el ambiente juguetón y evocador de los sustos y placeres infantiles de los italianos Clemente Chia, Cucchi o del neoyorquino Jean Michel Basquiat, poco tienen en común con las escenas sórdidas, despiadadas y traumatizantes de neoimpresionistas alemanes como Kiefer o Immendorff, o con las escenas íntimas, narrativas, cargadas psicológicamente de las pinturas de un Eric Fischl o con el tono neoclásico, exagerado, posero y bombástico de un Carlo María Mariani. Sería un error tomarlos a todos ellos como igualmente reveladores de una sensibilidad postmoderna. Pero sí marcan una tónica. Y, tal como ocurre en la arquitectura, coexisten la veta que enfatiza el simulacro, el efecto “Trompe l’oeil”, la copia kitsch, el eclecticismo puramente gestual y paródico, con la procura seria de logros como los del gran arte clásico. Doble cara, doble juego – entre lo moderno y lo no moderno, lo popular y lo sofisticado– que es muy propio de la situación presente.²³

En el campo de la literatura, valorización del argumento, del “buen cuento”, de los personajes, de las voces parodiadas, de la seducción, del público. Pienso en el Philippe Sollers que emerge a partir de “Femmes”, por ejemplo. No a la tiranía de la experimentación, no a la “manipulación” de signos lingüísticos.²⁴ Sí a la experiencia singular. Dentro de los autores franceses pienso, entonces, en la evolución que, como he dicho, ejemplifica la obra de Philippe Sollers, y en la valoración de autores como Marguerite Yourcenais y Michel Tournier.

No, por supuesto, a la tiranía de lo “original” en el sentido de lo nuevo o inédito. No a la pretensión adánica de diseñar una obra como si nunca hubiese habido otra antes. El hallazgo técnico o conceptual o material no es el criterio axiológico indubitante. Lo original de una obra consiste más bien en su capacidad para ser fuente u origen.²⁵ Un poema como una novela es “original” porque genera otros poemas o novelas. De alguna

²³ Acerca de esto hay otros temas análogos, ver Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1984 (1ª edición 1977). Y Charles Jencks, *Late Modern Architecture*, Londres y New York: 1980.

²⁴ “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”. Susan Sontag, “Contra la Interpretación”, Barcelona: Seix Barral 1984, p. 27. (La primera edición en inglés de 1969). Para una crítica de los supuestos de la semiótica y la crítica de raigambre estructuralista, tal como fue concebida por Umberto Eco, Roland Barthes y Donald Preziosi, entre otros, ver Roger Scrutton, “La Dificultad de la Semiótica”, *Estudios Públicos* N° 15, Invierno 1984.

²⁵ Sobre esto ver Edward Said, “on Originality”, en *The World, The Text and The Critic*, Harvard University Press, 1983, p. 126 y siguientes.

manera, entonces, son los libros que están por escribirse los que permiten aquilatar la fertilidad y significación de un libro actual. Con respecto a ello el crítico sólo puede aspirar a un conocimiento anticipativo y sumamente conjetural. Sí al pastiche, a la imitación, a la incorporación de lo otro, de lo ya hecho. De nuevo rehabilitación, remodelación, reacondicionamiento, recombinación.

No, entonces, a la moralina del “arte vida” que se cree capaz de cambiar el mundo. A través de las imágenes, intuiciones y proposiciones de las artes visuales, literarias y musicales configuramos, en parte, nuestra visión de la vida humana. Sí. El arte puede, tal vez, a veces, cambiar el mundo. Pero más por omisión que por acción. En todo caso, sin tener que proponérselo directamente y de modos imposibles de prever. No al artista-preceptor de la sociedad.

Rechazo a las actitudes autopunitivas con respecto a la literatura como seducción; y, en general, a las actitudes autopunitivas con respecto a la legitimidad de la emoción. Sí, entonces, al humanismo, a la pasión, a lo lúdico.

Valorización, creo, de la moda en cuanto tal. Ella brota de nuestra limitación. No podemos verlo todo a la vez. La moda es un filtro cuyo fundamento es provisorio y alusivo como puede serlo el encanto de un instante de comunicación fugaz y efectiva. Y aquí, un peligro: que el postmodernismo se vuelva pura moda, un chaleco que no le queda mal –ni bien– a nadie.

¿Precusores? Muchos. Pero entre tanto, Borges. Y por su capacidad para bucear libremente en el pasado, insuflarle vida y proyectarlo como tema y obra del futuro, pienso en Martin Heidegger, en Ezra Pound, en Octavio Paz. Y por vía de la valorización de lo individual, en Von Humboldt, y en Stuart Mill. Pienso, por ejemplo, en la teoría de este último sobre el excéntrico como un innovador en materia de gustos, hábitos y costumbres. Dependencia, entonces, de esa vertiente de la modernidad. Tolerancia, pluralismo, reformismo.

Cierta ambigüedad ahí, entonces. Ironía. Cierta juego del “post” y del “moderno” que es parte de lo postmoderno. Es poco afín a la sensibilidad postmoderna tomarse el postmodernismo muy a pecho.

Y, sin embargo, aquí en Santiago de Chile: ¿tendrá algún sentido esta mesa redonda sobre lo postmoderno? ¿Nos llegó alguna vez de verdad “lo moderno”?

Esta deslegitimación de las jerarquías unificadoras, esta dislocación de los ejes orientadores de la cultura debiera contribuir al desvanecimiento de esas retóricas ajadas de la dependencia que insisten en presentar a los

pueblos de la “periferia” (africanos, centroamericanos, sudamericanos, entre otros) en cuanto víctimas de las culturas “del centro” y que buscan definiciones de “identidad” por oposición, las que resultan, por tanto, necesariamente dependientes y supeditadas. La fractura de las “identidades” de las culturas más vigorosas y tradicionales, como lo son las europeas, el debilitamiento de esas autoridades “centrales” y la valorización de las particularidades representan una oportunidad para la revitalización y emergencia de las culturas de los “márgenes”.

Pero en verdad las mismas nociones de “centro” y “periferia” deben ser revisadas críticamente a la luz de la diseminación de la cultura contemporánea. Kavafis en Alejandría o Pessoa en Lisboa ¿estaban en el “centro” o en la “periferia”? Borges: ¿dónde estaba?